

Coleção
Sexualidade & Mídias

Paula Regina Costa Ribeiro
Joanalira Corpes Magalhães
Raphael Albuquerque de Boer
(Organizadoras)

LEITURAS SOBRE A
SEXUALIDADE
EM FILMES

AS PEDAGOGIAS CULTURAIS EM FOCO

VOLUME 09

Vol. 9

**LEITURAS SOBRE A
SEXUALIDADE EM FILMES:
as pedagogias culturais em foco**



**Paula Regina Costa Ribeiro
Joanalira Corpes Magalhães
Raphael Albuquerque de Boer
(Organizadores)**

**LEITURAS SOBRE A
SEXUALIDADE EM FILMES:
as pedagogias culturais em foco**

VOLUME 9


Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Paula Regina Costa Ribeiro; Joanalira Corpes Magalhães; Raphael Albuquerque de Boer (Organizadores)

Leituras sobre a sexualidade em filmes: as pedagogias culturais em foco. Vol. 9. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. 270p.

**ISBN: 978-65-5869-063-4 [impresso]
978-65-5869-064-1 [Digital]**

1. Sexualidade em filmes. 2. Pedagogias culturais. 3. Masculinidades. 4. Relacionamentos. 5. Autores. I. Título.

CDD – 150

Capa: Andersen Bianchi

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/ Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Melo (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2020

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Paula Regina Costa Ribeiro Joanalira Corpes Magalhães Raphael Albuquerque de Boer	
Capítulo 1	
MULHERES NEGRAS NA CIÊNCIA: INTERDIÇÕES E INVISIBILIDADES VERSUS RESISTÊNCIAS E SORORIDADE	15
Maria Rozana Almeida Paula Regina Costa Ribeiro Ana Maria Colling	
Capítulo 2	
CONTRACORRIENTE: VIDA E MORTE, SAGRADO E PROFANO EM COMPLEXIDADES QUE SINGRAM NO IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS	37
Ailton Dias de Melo Alessandro Garcia Paulino Cláudia Maria Ribeiro	
Capítulo 3	
GAROTOS NÃO SÃO SÓ GAROTOS: POSSIBILIDADES DO AMOR ENTRE HOMENS E AS MASCULINIDADES NO FILME BOYS	59
Raphael Albuquerque de Boer	

Capítulo 4 O SILÊNCIO DOS HOMENS: INVESTIMENTOS CONTEMPORÂNEOS EM MASCULINIDADES PLURAIS	79
Alison dos Santos Carin Klein Juliana Vargas	
Capítulo 5 JEAN GREY, VANYA, OKOYE, NAKIA E CAPITÃ MARVEL: MULHERES HEROÍNAS NO CONTROLE DE SEUS CORPOS E DE SEUS PODERES	99
Ana de Medeiros Arnt	
Capítulo 6 AS TELEFONISTAS: EM FOCO AS QUESTÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE EM INTERFACE COM A LUTA DAS MULHERES POR SEUS DIREITOS	117
Luís Felipe Hatje Lara Torrada Juliana Lapa Rizza	
Capítulo 7 DOIS IRMÃOS - UMA JORNADA FANTÁSTICA: REFLEXÕES SOBRE MASCULINIDADES	141
Barbara Formentin Karina Molina Joanalira Magalhães	

Capítulo 8 AS CANÇÕES: NARRATIVAS E EXPERIÊNCIAS AMOROSAS ATRAVESSADAS POR RELAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADE	159
Anderson Ferrari Danilo Araujo de Oliveira	
Capítulo 9 SEX EDUCATION: SUSCITANDO POSSIBILIDADES DE EDUCAÇÃO PARA A SEXUALIDADE	181
Luciana Kornatzki Caroline Amaral Amaral Natalia Oliveira	
Capítulo 10 PARÁÍSO PERDIDO: QUEM VAI NOS IMPOR COMO VIVER E COMO AMAR?	203
Nathalye Nallon Machado Thomaz Spartacus Martins Fonseca Luiz Davi Mazzei	
Capítulo 11 THE GOOD DOCTOR: PROBLEMATIZADO RELAÇÕES DE GÊNERO NO EPISÓDIO SACRIFICE	219
Fabiani Figueiredo Caseira Ana Paula Speck Feijó Marisa Barreto Pires	

Capítulo 12	
BROOKLYN NINE-NINE: TECENDO INTERLOCUÇÕES SOBRE AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES DO PERSONAGEM JAKE PERALTA	243
Alessa Villas Bôas Braga Gonçalves Tainá dos Reis Garcia Yasmin Teixeira Mello	
SOBRE OS (AS) AUTORES (AS)	259
SOBRE AS ORGANIZADORAS E O ORGANIZADOR	267

APRESENTAÇÃO

Paula Regina Costa Ribeiro
Joanalira Corpes Magalhães
Raphael Albuquerque de Boer

Muito tem sido debatido e escrito sobre os estudos de gênero e sexualidade, bem como, suas intersecções com as pedagogias culturais. Entendemos as pedagogias culturais, que além dos muros dos espaços escolares, compreendem outros espaços sociais que também educam, produzem significados, que são negociados, constantemente com o seu/sua interlocutor/a. Queremos, então, trazer destaque, para este volume, o cinema, enquanto aparato cinematográfico, ou seja, um sistema de imagens em movimento, assim como todos os elementos que o compõem a fim de construir representações culturais da “realidade” de temas como gênero, sexualidade, entre outros. Para este oitavo volume da série, “Leituras sobre a Sexualidade em Filmes: as pedagogias culturais em foco” destacamos o gênero e a sexualidade em filmes, artefatos culturais que personificam o caráter do cinema como prática social.

Laura Mulvey (1983), em seu artigo “Prazer Visual e Cinema Narrativo” ilustra, com sucesso, a forma de que o aparato cinematográfico se configura a fim de evidenciar figuras de gênero e sexualidade, em um contexto de relação “filme-espectador/a”. A autora discorre que “o ponto de partida é a forma como o cinema reflete, revela e até brinca com as interpretações concretas e socialmente estabelecidas das diferenças sexuais que controlam a imagem, as formas eróticas de se enxergar e o espetáculo.

É útil para entender o que o cinema têm sido, como sua mágica foi trabalhada anteriormente, ao mesmo tempo que procura aplicar uma teoria e prática que vai desafiar esse cinema do passado” (MULVEY, 1983, p. 437)¹. O seu texto, mesmo tendo sido escrito há mais de quatro décadas atrás, é atemporal. A passagem nos parece extremamente apropriada para o que o nosso volume engloba: questões sobre o gênero e a sexualidade no cinema, como um espaço que constrói pedagogias, no âmbito do cinema, que formam/transformam ideias, noções e conceitos, além do intercâmbio constante de sentidos e significados entre o mundo “real” e o ficcional.

Nesse caso, nada mais apropriado do que (re) lembrar as categorias de gênero e sexualidade como construtos sociais de indivíduos/sujeitos de corpos genderificados e fluidos. Além disso, cabe ressaltar o caráter formador do cinema, mas também (des) construidor de representações tendenciosas e preconceituosas que englobam o racismo, sexismo, homofobia, e também, questões sobre masculinidades, feminilidades, entre outros aspectos de grande relevância ao tema de gênero e sexualidade.

No Capítulo 1, **Estrelas Além do Tempo: Mulheres Negras Na Ciência - Interdições e Invisibilidades Versus Resistências e Sororidade**, as autoras Maria Rozana Almeida, Paula Ribeiro e Ana Colling analisam no filme *Estrelas Além do Tempo* as condições de possibilidades e as formas de resistências para romper com os estereótipos que dificultam e, por vezes, impedem ou escondem, a importante participação das mulheres e suas contribuições para a ciência, no caso deste estudo, as mulheres negras cientistas.

¹ MULVEY, Laura. Prazer Visual E Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **Experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. (Coleção Arte e cultura; v. n °5). p. 437-453.

No Capítulo 2, **Contracorriente: Vida e Morte, Sagrado e Profano em Complexidades que Singram no Imaginário das Águas** Ailton Dias de Melo, Alessandro Garcia Paulino e Cláudia Maria Ribeiro analisam o filme *Contracorriente*. Os autores e a autora realizam um exercício de problematização das forças vigentes de padrão, norma e direção única e navegam nas masculinidades, nas sexualidades e nos desejos que enredam um pescador e um artista. Valores religiosos, um modelo de família, costumes heteronormativos de uma pequena comunidade são colocados em questão pela relação de dois homens que navegam “contra a corrente”.

No Capítulo 3, **Garotos não são só garotos: possibilidades do amor entre homens e as masculinidades no filme Boys**, o autor Raphael de Boer busca investigar a representação da descoberta do primeiro amor entre dois garotos e de que forma essa relação perpassa as masculinidades, questões de gênero e sexualidade(s).

No Capítulo 4, **O silêncio dos homens: investimentos contemporâneos em masculinidades plurais**, Alison dos Santos, Carin Klein e Juliana Vargas analisam o documentário *O silêncio dos homens* indagando sobre “Que investimentos atuam na construção de pedagogias de masculinidades nesse artefato?” O autor e as autoras discutem as masculinidades entrelaçadas com a violência de gênero contra mulheres, sujeitos trans, negros e sinalizam para movimentos de ruptura da representação hegemônica de masculinidade.

No Capítulo 5, **Jean Grey, Vanya, Okoye, Nakia e Capitã Marvel: Mulheres Heroínas no Controle de seus Corpos e de seus Poderes**, a autora Ana de Medeiros Arnt tem como proposta analisar as heroínas poderosas que têm sido construídas ao longo das últimas décadas destacando como esse poder, algumas vezes, associa-se a um risco e ao

medo de quem acompanha essas mulheres, bem como uma busca pelo controle do corpo dessas mulheres.

No Capítulo 6, **As Telefonistas: em foco as questões de gênero e sexualidade em interface com a luta das mulheres por seus direitos**, Luís Felipe Hatje, Lara Torrada e Juliana Lapa Rizza debatem em como a série televisa *As Telefonistas* representam temas ligados às lutas adquiridas pelas mulheres, através da prática laboral, o poliamor e a transexualidade a fim de desmistificar discursos preconceituosos que vêm sendo perpetuados pela sociedade ao longo do tempo.

No Capítulo 7, **Dois Irmãos - Uma Jornada Fantástica: reflexões sobre masculinidades**, as autoras Barbara Formentin, Karina Molina e Joanalira Magalhães tecem discussões sobre questões relacionadas às masculinidades no filme *Dois Irmãos*, tensionando as representações de masculinidade hegemônica que circulam nos diferentes espaços sociais.

No Capítulo 8, **As canções: narrativas e experiências amorosas atravessadas por relações de gênero e sexualidade**, Anderson Ferrari e Danilo Araújo de Oliveira analisam o documentário *As canções* tendo como foco os atravessamentos de gênero presentes nas narrativas relacionadas ao amor, as quais estão nas narrativas dos sujeitos que participam do documentário quanto naquelas dos/as espectadores/a do mesmo.

No Capítulo 9, **Sex Education: Suscitando Possibilidades de Educação para a Sexualidade**, as autoras Luciana Kornatzki, Caroline Amaral e Natalia Oliveira, na perspectiva dos Estudos Culturais, investigam como a série de televisão *Sex Education* representa e constrói significados permeados por questões como as relações entre gênero, sexualidade e corpos a fim de pensar em uma “educação para a sexualidade”.

No Capítulo 10, **Paraíso Perdido: quem vai nos impor como viver e como amar?** Luiz Davi Mazzei, Nathalye Nallon Machado e Thomaz Spartacus Martins Fonseca, analisam o filme *Paraíso Perdido* tendo como enfoque em suas discussões, o que a autora e os autores mencionam como, o “embaralhamento de gênero” e as diferentes possibilidades de vivenciar as relações amorosas.

No Capítulo 11, **The Good Doctor: Problematizado Relações de Gênero no Episódio Sacrifice**, as autoras Fabiani Figueiredo Caseira, Ana Paula Speck Feijó e Marisa Barreto Pires apresentam como a série de televisão *The Good Doctor* representa as relações de gênero pautadas no poder e as violências que delas decorrem.

No Capítulo 12, **Brooklyn Nine-Nine: Tecendo interlocuções sobre as múltiplas representações do personagem Jake Peralta**, Alessa Villas Bôas Braga Gonçalves, Tainá dos Reis Garcia e Yasmin Teixeira Mello, analisam a série *Brooklyn Nine-Nine* focando principalmente no personagem Jake Peralta a fim de investigar as suas diversas representações que perpassam por temas como as masculinidades, relações de gênero e sexualidade.

O conjunto de textos apresentados nesta obra coloca para todos/as nós -leitores/as, pesquisadores/as, interessados/as- interrogações, proposições e a possibilidade de fazer pesquisa e de produzir conhecimentos a partir de artefatos culturais tão potentes como os filmes, as séries e os documentários.

Desejamos a todos/as que, ao lerem os instigantes textos deste livro, lembrem que “o importante não é que nós saibamos do texto o que nós pensamos do texto, mas o que – com o texto, ou contra o texto ou a partir do texto – nós sejamos capazes de pensar” (LARROSA, 1998, p. 177)².

² LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Porto Alegre: Contrabando, 1998.

Assim, nossa esperança é a de que as escritas possam provocar outros pensamentos, pensar o impensado, que outros dizeres e pensares possam emergir e levar cada leitor/a a problematizar e desestabilizar seus entendimentos sobre as temáticas de gênero e sexualidade, bem como se tornarem espectadores/as mais críticos/as dos filmes a que são expostos/as.

Esse é o nosso grande desejo! Boa leitura!

Capítulo 1

ESTRELAS ALÉM DO TEMPO: MULHERES NEGRAS NA CIÊNCIA - INTERDIÇÕES E INVISIBILIDADES VERSUS RESISTÊNCIAS E SORORIDADE

Maria Rozana Rodrigues de Almeida
Paula Regina Costa Ribeiro
Ana Maria Colling

Introdução

Em tempos de novas tecnologias, globalização e redes sociais, a temática feminismo e suas interseccionalidades tem despontado e tomado força nos debates e nos movimentos reivindicatórios. O feminismo, conforme destaca Márcia Tiburi, (2019, p. 23), “nos ajuda a melhorar o modo como vemos o outro, o direito de ser quem se é, de expressar livremente a forma de estar e de aparecer e, sobretudo, de se autocompreender”. Mas, antes de qualquer coisa o feminismo representa a luta das mulheres por igualdade de condições, pelo fim da violência de sexo e pelo término do patriarcado. Nesse sentido, importa refletirmos acerca das diversas situações vivenciadas pelas mulheres, especialmente, considerando as nossas diferenças.

O movimento feminista foi protagonizado por diferentes gerações, as quais foram fundamentais para atingirmos os avanços hoje conseguidos em diversas áreas. A luta de mulheres que nos antecederam foi determinante para o ingresso à educação e a uma maior inserção social

das mulheres no mundo do trabalho e na vida pública. (MELO; THOMÉ, 2018). Sabemos que o movimento feminista tem, ao longo do tempo, trazido à tona discussões sobre as questões que envolvem as desigualdades que permeiam as relações sociais em uma sociedade estruturada em pilares patriarcais. Importa salientar que essa estrutura patriarcal está enraizada na cultura e nas instituições. Nesse contexto, o feminismo tem denunciado e combatido as opressões vivenciadas pelas mulheres, articulando, dessa forma, luta, militância e fundamentação teórica (SAFFIOTI, 2013). Por sua vez, essa luta e militância dão-se por meio de manifestações organizadas pelo movimento; de publicação de livros sobre a história das mulheres; de filmes que debatem a participação de mulheres na história, entre outras. Nesse viés, o filme que será analisado, *Estrelas Além do Tempo*, é um exemplo de artefato cultural que busca visibilizar a história de três mulheres negras que rompem com obstáculos e fazem carreira na NASA (National Aeronautics and Space Administration – Administração Nacional da Aeronáutica e Espaço), no período da corrida espacial, década de 1960.

Cabe salientar que o movimento feminista tem, ao longo do tempo, passado por diversas transformações, considerando sua historicidade, reproduzindo, desse modo, os diferentes discursos históricos e culturais. É importante contextualizar a incorporação da temática de gênero como categoria de análise, especialmente, a partir da obra de Simone de Beauvoir, de 1949, chamada *O Segundo Sexo*, a qual foi considerada o marco histórico para o movimento feminista. Na obra, a autora discriminou sexo de gênero, diferenciando-os e afirmando que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, apontando, assim, que gênero faz parte de uma construção social (BEAUVOIR,

2016, p. 194). Nesse período, o movimento buscou conhecer as características que aproximavam todas as mulheres, no sentido do que poderia ser encontrado como um atributo que colocava todas as mulheres em posição de inferioridade aos homens.

Nesse contexto, as feministas defendiam a aliança entre as mulheres para romper com as diferenças de uma sociedade patriarcal, especialmente no que se referia à exploração do corpo feminino, considerado como aspecto importante à luta feminista. Logo, os aspectos como exploração comercial do corpo feminino, maternidade e violências contra as mulheres, tornaram-se temáticas recorrentes (SILVA, 2019). Nesse período, o movimento feminista ainda era, em sua maioria, integrado por mulheres brancas, de classe média/alta e universitárias, não contemplando outros atravessamentos, como classe e raça/etnia e sexualidade (SILVA, 2019). Foi somente a partir da problematização das diferenças e da consciência de que não existia uma categoria que abarcasse todas as mulheres e, especialmente, com base em um questionamento ao essencialismo da mulher, que surgiu um movimento feminista o qual passou refletir, então, a respeito das diversas dimensões de subordinação que impactavam, de diferentes formas, os sujeitos femininos, como a raça, classe, etnia e geração, dependendo do lugar em que elas estavam inseridas.

A partir disso, o conceito de interseccionalidade surgiu com força, tendo, como marco, a obra da intelectual e feminista estadunidense Angela Davis, intitulada *Mulheres, Raça e Classe*, publicada em 1981, na qual a autora aponta para a discussão de gênero atravessada pela discussão de classe e raça, em uma sociedade capitalista, buscando romper com assimetrias sociais (DAVIS, 2016).

Segundo a jurista afro-americana Kimberlé Crenshaw, criadora do conceito, essa ferramenta analítica tem, como objetivo, “capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos de subordinação” (CRENSHAW, 2002, p. 177) e pretende compreender os impactos que as diferentes formas de subordinação criam, estruturando as posições das mulheres nas sociedades. Quando Kimberle criou o conceito, em 1989, tinha, como foco, as mulheres negras norte-americanas, mas logo foi ampliado para as demais diferenças que produzem desigualdades.

Todas as estudosas das questões de gênero e história das mulheres logo se deram conta de que não se pode estudar gênero isoladamente, pois ele está intimamente conectado com outras divisões sociais, as quais, em interação, produzem diferentes desigualdades e múltiplas formas de discriminação.

Assim, ocorreram transformações na vivência e na compreensão dos “papéis” das relações de gênero, e “o debate que se estabeleceu a partir de meados do século XX alterou radicalmente o pensamento e o ativismo feminista” (BIROLI, 2017, p. 9). A análise das relações de gênero, nas décadas recentes, conforme defende Flávia Biroli (2017), leva-nos a intensas transformações na produção do conhecimento, bem como nas experiências do dia a dia das pessoas, tratando-se de reconfigurações que abarcam desde a sexualidade até as relações de trabalho, as vivências, as experiências e a participação na esfera pública ou privada.

Nesse sentido, o feminismo tem demonstrado, ao longo da história, que, por meio de uma rede discursiva construída histórica e culturalmente, as feminilidades recebem um tratamento desvalorizado, ficando em um lugar inferiorizado quando comparadas às masculinidades.

Em função disso, foram surgindo questões relevantes para desnaturalizar alguns discursos referentes às masculinidades e às feminilidades, visto que ocorreu um deslocamento no campo do estudo sobre mulheres para o que se chamou de estudo das relações de gênero.

Nesse cenário, a partir de relações de gênero e de interseccionalidades que atravessam as relações sociais, surgiu a internet e fez despontar o movimento feminista atual, a partir do qual, por meio de plataformas digitais, as mulheres se unem em suas diferenças a fim de se fazerem ouvir na reivindicação de seus direitos, bem como com o intuito de combater as diversas formas de opressão e de violências vivenciadas em uma sociedade patriarcal. É importante destacar que as plataformas digitais permitem a união, em especial, por meio de redes colaborativas, de apoio e da sororidade (SILVA, 2019). Também importa salientar que esse movimento feminista realizado nas plataformas digitais permitiu divulgar inúmeras *hashtags*¹ com campanhas mundiais, no combate às diversas formas de preconceitos e de opressões com as temáticas de racismo, sexismo, machismo, lgbtfobia, entre outras.

Nesse viés de reivindicações e de reflexões sobre o lugar ocupado pelas mulheres, uma das discussões da atualidade é a contribuição da crítica feminista à ciência, no sentido de denunciar e de reivindicar direitos, especialmente a partir de reflexões sobre a invisibilidade/ausência das mulheres nas ciências, colocando em suspeição alguns pressupostos da ciência moderna, em que são atribuídos características físicas e psicológicas às feminilidades e às masculinidades para a

¹ Expressão bastante utilizada nas mídias sociais e que serve para identificar determinados assuntos e aquilo que as pessoas estão falando sobre ele. As *hashtags* viram hiperlinks dentro da rede e são sempre precedidas do símbolo # (cerquilha).

produção da ciência, as quais podem se caracterizar como obstáculos à presença e avanços ou, até mesmo, invisibilizar as mulheres nessa área.

Na perspectiva de movimentos feministas e das assimetrias de gênero, autoras da crítica feminista à ciência, como Evelin Fox Keller (1991, 2006), Londa Schiebinger (2001, 2008), Donna Haraway (1995, 2019), Cecília Maria Sardenberg (2001, 2011), Maria Margareth Lopes (1998), consideram que não apenas a discriminação e/ou sub-representação das mulheres resultaram em uma ciência masculina, mas, sobretudo, o caráter androcêntrico que caracteriza os fundamentos da ciência moderna, tais como a objetividade e a neutralidade. Esses fundamentos ainda são colocados com um viés masculino, ou seja, como sendo atributos inerentes aos nascidos homens e brancos, de modo a desqualificar e a inferiorizar a mulher como sujeito do conhecimento, produzindo as hierarquias de gênero. É preciso observar que essa reflexão sobre participação, avanços, invisibilidade/ausência se acentua quando nos referimos a mulheres negras.

De acordo com o estudo de Isabel Tavares e colaboradoras, que trata da presença de negros/as nas bolsas de formação e de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico - CNPq, apesar de esses/as representarem um percentual acima de 30%, dentre os/as bolsistas de iniciação científica, em 2015, as bolsas de produtividade em pesquisa não refletiam esse percentual. Conforme esse estudo, de um total de 14.040 bolsistas PQ, somente 4.993 eram mulheres, o que corresponde a um percentual de 35,6% e, desse total, apenas 7% eram de pesquisadoras negras. (TAVARES et al, 2015). Portanto, notamos claramente o recorte de gênero e, articulando-o com a raça, atestamos que mulheres negras enfrentam ainda mais dificuldades para avançar na carreira.

É importante salientar que algumas iniciativas mundiais, por meio de organismos internacionais, vêm sendo implementadas com o objetivo de reduzir as assimetrias de gênero, não só no campo da ciência, como também no mundo do trabalho. Tais iniciativas buscam a redução das diferenças de gênero em um menor tempo possível, já que estudos mundiais indicam que, se seguirmos no ritmo que estamos, não alcançaremos a igualdade de gênero antes de 2095 (ONU, 2014). Essas ações, em nosso entendimento, podem contribuir para a desconstrução de estereótipos e à ruptura com as redes discursivas ancoradas em pilares patriarcais, que impõem e estruturam as assimetrias de gênero vigentes em nossa sociedade, contudo, ainda carecem de contemplar os aspectos como raça e os obstáculos colocados às mulheres negras.

Londa Schienbinger (2001) pontua que

os estudiosos de gênero na ciência tendem a fazer uma distinção entre o ingresso das mulheres na ciência e a mudança no conhecimento: o ingresso das mulheres na ciência é geralmente considerado o mais fácil dos dois. Embora o progresso na carreira para as mulheres seja crucial, está claro também que as mulheres não obterão igualdade com os homens a menos que certos aspectos da ciência e da cultura científica se abram à análise de gênero (SCHIENBINGER, 2001, p. 40).

Na concepção da autora, compreender a ciência como uma construção social possibilita-nos encarar como as relações de gênero, a partir de relações de poder-saber, vêm produzindo conhecimentos. Para além disso, permite-nos problematizar as condições de possibilidades para buscar a igualdade no fazer científico, tais como colocar em suspeição os pressupostos da ciência moderna,

considerando também os aspectos que contemplem raça e classe.

É importante destacar que contribui, para esses questionamentos da ciência moderna, a compreensão da ciência enquanto uma construção social, a perspectiva pós-moderna, a qual, de acordo com Paula Henning (2013, p. 16), “se despede das metanarrativas do iluminismo, do sujeito transcendental, da razão onipotente, da verdade objetiva e das essencializações e universalizações do conhecimento”. Nesse viés, é necessário colocar os fundamentos modernos em suspeição, balizar e indagar, não com isso querendo retirar a objetividade da ciência, porém com o intuito de promover a reflexão acerca da construção histórica e cultural dos pressupostos que constituem os sujeitos da atual sociedade, problematizando, dessa forma, as redes discursivas que produzem verdades e que colocam somente o homem branco, cisgênero, hetero, ocidental, como o sujeito do conhecimento. Para desnaturalizar esse pensamento, “o modo mais eficiente de desconstruir algo que parece evidente, sempre dado, imutável, é mostrar como esse algo se produziu” (COLLING, 2014, p. 22).

No intuito de promover a desconstrução da verdade da ciência como estritamente masculina e branca, apresentamos, neste capítulo, uma análise do filme “Estrelas Além do Tempo” (Hidden Figures, no original), empregando esse artefato cultural para problematizar a participação, ausência/ (in) visibilidade de mulheres negras na produção da ciência à época da corrida espacial, que se reproduz na contemporaneidade. Tentamos refletir como a temática se apresenta na película e acerca da reprodução de diversas situações na sociedade atual, especialmente a partir da rede discursiva construída, histórica e culturalmente, em uma sociedade sustentada em pilares patriarcais e racistas.

Em seguida, analisamos as condições de possibilidades e as formas de resistências para romper com os estereótipos que dificultam e, por vezes, impedem ou escondem, a importante participação das mulheres e suas contribuições para a ciência, no caso deste estudo, as mulheres negras cientistas.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Hidden Figures</i>
Nome Traduzido	Estrelas Além do Tempo
Gênero	Drama
Ano	2016
Local de lançamento e Idioma original	EUA/ inglês
Duração	2h07min
Direção	Theodore Melfi

1961! Os Estados Unidos e a União soviética, durante a guerra fria, disputam a liderança na corrida espacial. A sociedade norte-americana vivia um sistema marcado por segregação, baseado em discriminação racial, impondo, assim, uma separação social entre brancos/as e negros/as. Essa diferenciação também era reproduzida na NASA, onde mulheres negras (grupo de matemáticas) eram obrigadas a trabalhar em um espaço à parte. Entre essas mulheres, estão as personagens principais do filme, a saber: Katherine Johnson (Taraji P. Henson); Dorothy Vaughan (Octavia Spencer) e Mary Jackson (Janelle Monáe), mulheres amigas que, por meio da resistência e da sororidade, demonstram suas competências dia após dia, superam preconceitos, avançam na hierarquia da NASA e contribuem com o sucesso do projeto espacial dos EUA.

O filme retrata a contribuição das mulheres negras para o desenvolvimento das atividades de pesquisas, especialmente por ocasião da corrida espacial, em 1961, entre os Estados Unidos e a União Soviética. A participação desses sujeitos femininos, a partir de cálculos matemáticos exatos, permitiu a ida do primeiro norte-americano ao espaço, o astronauta Alan Shepard.

À época, os Estados Unidos vivenciavam uma radical segregação racial entre brancos/as e negros/as, o que repercutia também na NASA, desqualificando os/as trabalhadores/negros/as, mas também as mulheres brancas. Dessa forma, desde salas, bibliotecas, banheiros e, até mesmo, utensílios para café, por exemplo, eram separados.

Nesse sentido, destacamos situações apresentados na película, para refletir sobre os discursos produzidos histórica e culturalmente, os quais demonstram a interdição, as invisibilidades/ausências e as condições de possibilidades para romper com obstáculos, a partir de práticas de resistências como a sororidade entre essas mulheres. Nesse intento, apresentamos, na sequência, as personagens principais da película.

Katherine Johnson (Taraji P. Henson), por ser uma exímia matemática, foi escolhida para trabalhar com os cálculos, junto ao Grupo de Missão Espacial, o qual tinha o desafio de enviar o primeiro homem ao espaço, em uma corrida disputada com a União Soviética. Até esse momento, não eram utilizados os grandes computadores para realizar os cálculos complexos. Katherine fazia isso com perfeição, mas sofria preconceitos e interdições nas suas atividades, já que, além de ser a única mulher no grupo, era negra. Apesar de todos os obstáculos enfrentados, ela demonstra capacidade e resistência, contribuindo com o sucesso da missão espacial dos EUA.

Dorothy Vaughan (Octavia Spencer), “coordenava” uma equipe de mulheres negras (computadores), que realizam os cálculos, sem, contudo, ter essa atribuição de modo formal, especialmente, pelo fato de ser mulher de cor². Dorothy, quando tomou conhecimento da compra do grande computador da IBM, ela compreendeu que esse computador tomaria o lugar dessas mulheres, a menos que elas soubessem operar com a máquina complexa. E foi exatamente o que começou a fazer. Assim, ela não só aprendeu a programar a máquina, como também ensinou às colegas de equipe, as quais se tornaram indispensáveis à realização dos cálculos com o uso do computador. Isso representou uma lição de sororidade.

Mary Jackson (Janelle Monáe), tem, como sonho, ser engenheira, mas percebeu que seria um desejo muito difícil alcançar, pois, segundo ela, “todas as vezes que temos a chance de avançar, eles mudam a linha de chegada”! Contudo, ela não desistiu e, com o apoio das amigas e do marido, busca, por meio da justiça, a oportunidade de ingressar em uma Universidade de engenharia para homens brancos. A partir da decisão do juiz, com sucesso, tornou-se a primeira mulher negra engenheira da NASA.

Análise Crítica

Interdições e invisibilidades....

A película retrata a ciência, à época, protagonizada pelo estereótipo do homem branco, cis, hétero e ocidental.

² O feminismo decolonial fala das “mujeres de color” para refletir sobre as mulheres em suas diversas relações étnico-raciais atravessadas por segregações e opressões. Portanto “mulheres de cor” trata não somente de mulheres negras, mas de mestiças, indígenas, em suas experiências marcadas pela raça/etnia.

As mulheres, por sua vez, eram colocadas em um patamar de inferioridade, com o agravante racial para as mulheres do filme, o qual foi inspirado no livro “Estrelas Além do Tempo”, escrito por Margot Lee Shetterly, publicado em 2016. A autora do livro é uma mulher negra, escritora estadunidense. Nascida em Hampton, Virgínia era filha de um cientista, o qual atuava na NASA. Sua mãe era professora na Universidade de Hampton. Margot formou-se na Universidade de Virgínia e, atualmente, trabalha no The Human Computer Project, um arquivo digital das histórias de todas as mulheres que trabalharam na NASA como “computadoras humanos”. É uma das fundadoras da revista *Inside Mexico*, um periódico em inglês para a população mexicana expatriada. Também já trabalhou como executiva da internet e como banqueira de investimentos (SHETTERLY, 2017).

É preciso refletir sobre o lugar ocupado por essas mulheres negras e a respeito da contribuição das cientistas para o êxito do programa espacial dos Estados Unidos, mas especialmente, pensar que, durante anos, essas mulheres foram “esquecidas” e, assim, invisibilizadas suas contribuições para essa área. O filme em análise demonstra que o caminho, para as três personagens foi árduo, requerendo muita persistência e resiliência para superarem os obstáculos encontrados.

As cenas da película nos remetem a uma sociedade patriarcal, machista e racista à época e nos conduzem a problematizar essas questões na atualidade. Começamos por refletir pela alteração do título original *Hidden Figures*, *Figuras Escondidas*, o qual passou a ser chamado de “Estrelas Além do Tempo”. É necessário pensar o porquê dessa substituição, o quanto essa alteração muda o sentido político da denúncia original, do livro e do filme, já que, de fato, até a publicação do livro e o lançamento do filme, não

se falava nessas mulheres. É a partir dessas publicações que uma das cientistas foi homenageada e, em maio de 2016, por ocasião dos 55 anos do voo histórico de Alan Shepard em seu foguete, foi inaugurada a nova Instalação Katherine G. Johnson de Pesquisa em Computação e formalmente dedicada a ela pela agência no Centro Langley de Pesquisa, em Hampton, Virgínia. Salienta-se que, na ocasião da homenagem, a pesquisadora estava com 98 anos, ou seja, levou muitos anos até que fosse reconhecida a contribuição de suas pesquisas.

Desse modo, é importante pensarmos se a alteração do título original não tirou a força dessa denúncia, já que é fato que não se falava sobre essas mulheres até bem pouco tempo, constituindo-se em “figuras escondidas”. A partir disso, elencamos algumas reflexões: onde estavam essas mulheres? Por que não se falava sobre elas? Por que “esqueceram” ou esconderam essas mulheres? Teríamos conhecido essas cientistas, não fosse o livro e, posteriormente, o filme? A visibilidade da contribuição dessas mulheres foi interdita? Por qual motivo? Quem está apto a fazer ciência? Mulheres negras estão autorizadas a fazer ciência?

Nesse viés de ausências e “esquecimentos”, colocamos em pauta a interdição dessas mulheres durante o filme, conforme observamos em diversas cenas, desde os relatórios em que não podiam aparecer os nomes e assinaturas, por terem sido produzidos por uma mulher negra, até o impedimento da participação em reuniões. Temos, ainda, o protagonismo do chefe branco e do astronauta que só aceita o lançamento a partir dos dados de Katherine G. Johnson. Assim, é possível problematizar a figura do homem branco salvador, mas também considerar a necessidade de pessoas aliadas à causa e o desejo de ruptura com uma sociedade estruturada em pilares

escravagistas. É certo que, da mesma forma que, para romper com o machismo, precisamos que homens se deem conta do lugar privilegiado que ocupam; a luta contra o racismo precisa contar com pessoas brancas que se conscientizem sobre o quanto essa sociedade é injusta com seus diferentes.

Acerca dos relatórios não assinados por mulheres, é importante trazer à reflexão o que chamamos, no contexto atual, de efeito Matilda³, que se caracteriza pelo preconceito de reconhecer as contribuições das mulheres à ciência, ocultando e invisibilizando as pesquisas realizadas por elas, atribuindo esses estudos a seus colegas homens. No filme, não faltam cenas que retratam essa situação, desde os relatórios produzidos por Katherine até sua proibição de participar das reuniões, ficando, assim, impossibilitada de atualizar os dados nos referidos relatórios.

Uma outra cena que chama a atenção, na película, é a segregação do espaço da biblioteca. Nesse local, o livro que a personagem de Dorothy Vaughan precisava, para aprender a linguagem do computador IBM, só estava disponível no espaço para homens brancos. Ela, então, “invade” esse ambiente, apodera-se do livro e o esconde no casaco para levá-lo para casa, conseguir estudar e, assim, aprender a programar e ensinar às colegas de equipe.

Outro aspecto que, ainda, nos dias de hoje, assola as mulheres, nos diversos espaços, mas especialmente em

³ O Termo **Efeito Matilda** refere-se ao preconceito de reconhecer as contribuições das mulheres cientistas, sendo seus trabalhos e suas pesquisas, por diversas vezes, atribuídos aos colegas homens. O termo foi cunhado em 1993 pela historiadora Margaret W. Rossiter, após ser descrito pela sufragista e abolicionista do século XIX, Matilda Joslyn Gage, em seu ensaio “Woman as Inventor”.

ambientes profissionais, são os códigos de vestimentas, ou seja, a necessidade do salto alto, a discrição nos acessórios, na maquiagem e nas roupas. Tais questões, no contexto atual, são problematizadas, contudo, eram naturalizadas em outras épocas. O filme apresenta essas questões sobre o corpo da mulher, as exigências e os códigos ditos e os não ditos, acerca do comportamento dos sujeitos femininos, o que se espera de uma mulher em determinados espaços. É preciso observar que essas exigências, muitas vezes, partem das próprias mulheres, como no caso do diálogo entre a Katherine Johnson e a sua chefe Vivian Michael, quando Johnson começa a trabalhar na sala onde se encontram engenheiros, todos homens (brancos e cis), e a chefe diz: *“as saias devem cobrir os joelhos”, “nada de jóias, a exceção é um colar de pérolas”, “eles nunca tiveram aqui ninguém de cor, Katherine. Não me envergonhe!”*

O filme retrata muito bem o silenciamento e o condicionamento daqueles homens brancos, os quais, por meio de olhares e de atitudes, demonstravam superioridade. Isso, no enredo do filme, pode ser exemplificado ao separarem a cafeteira e a xícara para o café, colocando etiquetas com a frase “pessoas de cor” ou, até mesmo, quando “confundem” a cientista com a pessoa da limpeza, ou seja, além de naturalizarem a segregação racial, demonstravam sua superioridade em função de sua cor da pele.

Contudo, apesar dos obstáculos enfrentados, foi possível assistir, na película, a mulheres que lutaram pelo seu espaço e pelo seu direito de fazer ciência, não hesitando em lançarem mão de recursos de que dispunham e, desse modo, encontrando condições de possibilidades para resistirem e avançarem ainda que suas condições fossem desfavoráveis enquanto mulheres e negras.

As condições de possibilidade, resistências e sororidade...

É necessário ressaltar, nesta análise, que as personagens apresentadas, mulheres negras, enfrentaram interdições, proibições e invisibilidades, mas buscaram condições de possibilidades para estabelecerem práticas de resistências. Igualmente, é essencial destacar que as relações sociais são permeadas por relações de poder-saber, sendo que esse poder, conforme nos afirma Michel Foucault (2013), configura um conjunto de ações sobre ações possíveis que operam no campo das possibilidades. Nessa relação de ação sobre ações, o filósofo também defende que existe uma insubmissão como condição permanente e que, dessa forma, não há relação de poder sem resistências, sem escapatória ou fuga. Assim, ao problematizarmos as relações de poder, seremos conduzidos a refletir acerca das estratégias de luta, tanto no interior de uma história das lutas, quanto na história das relações e dos dispositivos de poder. Nesse cenário de poder e de práticas de resistências, podemos apreender, da película, que uma das práticas de resistência das personagens apresentadas foi, sem dúvida, a sororidade entre elas. Quanto a isso, apresentamos o que pontua Marcela Lagarde de los Rios (2012) a respeito do conceito de sororidade:

La sororidad es una experiencia subjetiva de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer (LAGARDE DE LOS RIOS, 2012, p. 543).

No filme, eram três mulheres negras amigas, as quais encontravam, uma na outra, o fortalecimento para não desistirem. Somos presenteados, ao acompanhar a trama, com cenas aconchegantes, que denotam laços fortes de amizade, apoio, sororidade e uma importante construção coletiva, especialmente, quando Dorothy Johnson aprende a manusear o grande computador da IBM e ensina isso para as mulheres que fazem parte de sua equipe, inclusive, colocando, como condição para aceitar uma promoção de chefia, levar todas as mulheres com ela, pensando, assim, em toda equipe. A película, a partir da história dessas mulheres, demonstra a importante construção de redes e apresenta a ideia de que ninguém chega nesses postos sozinhas. Nesse aspecto, importa observar o que sublinha Audre Lorde (2019) ao afirmar que, para superar obstáculos em uma sociedade patriarcal e racista, precisamos ter o sentimento de comunidade e estarmos unidas, “sem implicar um descarte de nossas diferenças, nem o faz de conta de que essas diferenças não existem”(LORDE, 2019, l. 2212). Logo, é necessário refletir sobre o fato de que são muitas as dimensões de subordinação, levando-se em conta idade, cor, profissão e classe. Dessa maneira, é importante trazer, para a discussão, o fato de as personagens femininas do filme serem matemáticas, área que, ainda, nos dias de hoje, é vista como mais inerente às masculinidades.

Considerações Finais

O filme analisado nos permitiu tecer diversas reflexões sobre a condição das mulheres no fazer científico. No sentido das interseccionalidades que permeiam a película, é importante mencionar que essas mulheres não eram “qualquer mulher negra”, elas faziam parte de uma classe

média, apesar da segregação racial. Contavam com o apoio financeiro do marido e/ou com a ajuda das mães para os cuidados com os/as filhos/as. Entendemos que apontar essa questão é extremamente importante para não caracterizar a meritocracia, ou seja, essas mulheres tiveram, mesmo com os diversos obstáculos encontrados, em decorrência da questão gênero/raça, condições favoráveis, em função de suas classes, para estabelecerem fraturas ao sistema vigente.

A película apresentou o importante estímulo da família, pois uma das personagens, quando viúva, contava com um vínculo forte com a mãe, que a ajudava nos cuidados com os filhos. A outra personagem, apesar de, em um primeiro momento, o marido entender que aquela não era a forma dos negros/as reivindicarem seus direitos, concordou com ela e a apoiou quando ela conseguiu uma posição favorável de um juiz para ingressar em uma universidade exclusiva para homens, a fim de cursar engenharia. Justamente esse apoio a ajudou a se tornar a primeira mulher negra formada em engenharia naquele país. Destaca-se a fala dessa personagem ao Juiz para defender o seu pedido de ingresso: *todos os casos que o Meritíssimo Sr. Juiz julgar hoje, daqui a 100 anos o Sr. nunca será lembrado, mas será lembrado por deixar a primeira mulher preta a cursar a Universidade de Engenharia. O importante é você ser o primeiro.* (Mary Jackson).

A película, portanto, constitui-se em um importante artefato cultural para refletir a respeito de diversos aspectos relacionados ao lugar das mulheres negras na ciência e, especialmente, um meio de visibilizar a luta histórica de mulheres que nos antecederam e que foram figuras pioneiras nos avanços hoje alcançados na ciência. Foi árdua a luta das mulheres na conquista de todas as carreiras acadêmicas, as quais foram sendo conquistadas

uma a uma. Na área das ciências, foi uma conquista ainda mais revolucionária, porque as mulheres tiveram que derrubar cada tijolo de um grande muro de representações, construído ao longo da história, de que a ciência era coisa somente de homens, de homens brancos. Os estereótipos de gênero e a exclusão das mulheres, como pesquisadoras científicas, empobreceram a ciência e demonstraram que essa ciência tinha sexo.

Não existe uma categoria mulheres, somos muitas em nossas diferenças, contudo, juntas podemos construir possibilidades que possam se configurar práticas de resistências nas relações sociais permeadas por relações de poder-saber, para repensarmos as situações vivenciadas por muitas mulheres, ainda hoje, nas diferentes sociedades.

Referências

ALMEIDA, M. R. de. **Relações de gênero, poder e resistências**: narrativas de mulheres cientistas no Continente Antártico. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde, Rio Grande/RS, 2020.

BANCO MUNDIAL. **Relatório sobre o desenvolvimento mundial de igualdade de gênero e desenvolvimento**. Disponível em: <https://nacoesunidas.org/banco-mundial-lanca-relatorio-igualdade-de-genero-e-desenvolvimento-no-dia-6-de-marco-em-brasilia/>. Acesso em: 27/06/2020.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BIROLI, F. **Gênero e Desigualdades**: limites da democracia no Brasil. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

COLLING, A. M. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção do corpo feminino na história. Dourados: Ed. UFGD, 2014.

COLLING, A. M. A construção histórica do corpo feminino. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia – MG, v. 28, n. 2, jul./dez., 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/34170>. Acesso em: 22/06/2020.

CRENSHAW, K. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 10, 2002.

DAVIS, A. **Mulheres, Raça e Classe**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

FOUCAULT, M. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. P. 231-249.

HENNING, P. C. Traçados da história da ciência: modos de pensar e fazer ciência na atualidade. In: SILVA, G. R.; HENNING, P. C.; (org.). **Pesquisa em Educação**: experimentando outros modos investigativos. Rio Grande: Editora da Furg, 2013. p. 13-21.

KELLER, E. F. **Reflexiones sobre Género y Ciencia**. Valência: Edicions Alfons el Magnànim Generalitat Valenciana, 1991. 196 p.

KELLER, E. F. Qual foi o impacto do feminismo na ciência? **Cadernos Pagu**, n. 27, p. 13-34, jul/dez 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/>. Acesso em: 28 jun. 2020.

LAGARDE, M. **El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topias**. Instituto de las Mujeres del Distrito Federal Tacuba. México, 2012.

LOPES, M. M. “Aventureiras” nas Ciências: Refletindo sobre gêneros e História das Ciências Naturais no Brasil. **Cadernos**

Pagu, Campinas, n. 10, p. 345-368, 1998. Disponível em: <http://taurus.unicamp.br/>. Acesso em: 28 jan. 2019

LORDE, A. **Irmã Outsider**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORDE, A. Não existe hierarquia de opressão. In. HOLANDA, Heloisa Buarque de. (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LORDE, A. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In. HOLANDA, H. B. de. (org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MELO, H. P. de.; THOMÉ, D. **Mulheres e Poder: História, ideias e indicadores**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018, 191 p.

ONU MULHERES. **Princípios de Empoderamento de Mulheres**. Cartilha da Onu Mulheres. Disponível em: <http://www.onumulheres.org.br/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

RIBEIRO, P. R. C.; ÁVILA, D. A. Sujeitos, histórias, experiências, trajetórias. A narrativa como metodologia na pesquisa educacional. In. SILVA, G. R; HENNING, P. C. (org.). **Pesquisa em Educação: experimentando outros modos investigativos**. Rio Grande: Editora da Furg, 2013. p. 71-78.

SAFFIOTI, H. **A mulher na sociedade de classes: mito e realidade**. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013, 528 p.

SARDENBERG, C. M. B. Considerações introdutórias às pedagogias feministas. In. COSTA, A. A. A.; RODRIGUES, A. T.; PASSOS, E. S. (orgs.). **Ensino e Gênero: Perspectivas Transversais**, Salvador: UFBA - NEIM, 2011. p. 17-32.

SARDENBERG, C. M. B. **Da Crítica Feminista à Ciência a uma Ciência Feminista?** X Encontro da REDOR - NEIM/UFBA – Salvador. 2001. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/> Acesso em: 12/06/2020.

SCHIEBINGER, L. **O Feminismo mudou a Ciência?** Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCHIEBINGER, L. **Mais mulheres na ciência:** questões de conhecimento. Rio de Janeiro, v. 15, supl., jun. 2008, p. 269-281. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v15s0/15.pdf> Acesso em: 15/06/2020.

SHETTERLY, M. L. **Estrelas Além do Tempo.** 1.ed. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

SILVA, J. M. **Feminismo na atualidade:** a formação da quarta onda. Recife: Independently published, 2019, Kindle.

TAVARES, I.; BRAGA, M. L. de S.; LIMA, B. S. **As negras e os negros nas bolsas de formação e de pesquisa do CNPq - ano 2015.** Disponível em: <http://www.cnpq.br/documents/10157/66f3ea48-f292-4165-bf7b-8d630bdc8f9f> Acesso em 04/07/2020.

TIBURI, M. **Feminismo em comum:** para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

Capítulo 2

CONTRACORRIENTE: VIDA E MORTE, SAGRADO E PROFANO EM COMPLEXIDADES QUE SINGRAM NO IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS

Ailton Dias de Melo
Alessandro Garcia Paulino
Cláudia Maria Ribeiro

Introdução

Imaginários borbulhando no filme *Contracorriente*

Nós escolhemos *Contracorriente* (2009) para problematizar – ou, o filme nos escolheu? Belíssimo presente que suscitou lágrimas e que, ao evaporarem fez-nos mergulhar em muitas possibilidades para as trocas simbólicas com a trama do filme. Complexidades, paradoxos, contradições que se constituíram em pérolas que inundam este texto: o imaginário das águas, da caverna, da invisibilidade, da religião, da morte.

O mergulho nas ondas advindas do filme fez-nos nadar pela imersão e ressurgência “o mergulho nas ondas indica uma *ruptura* com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, no comportamento, na existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 658). Essa forte corrente subterrânea – ressaca – título do filme *Undertow*, remete a falta de estabilidade, de constância, desse movimento das ondas que rebentam nas pedras quando o mar está muito agitado. Essa instabilidade encontramos no

filme *Contracorriente* (2009) num devir realidade e imaginação. Tanto nos temas emergentes quanto na poética do filme, em sua cultura visual.

Os artefatos culturais, portanto, produzem e reproduzem representações. Assumimos representação “no contexto dos Estudos Culturais, (em que) a análise da representação concentra-se em sua expressão material como ‘significante’” (SILVA, 2000, p. 97). O aparato cultural em tela despertou em nós a dimensão transfiguradora que “preside as trocas e traduções simbólicas da cultura, sob as estimulações de um imaginário impregnado da viscosidade espermática e fecunda da dimensão estética” (LOUREIRO, 2008, p. 154).

Cabe aqui veicular a concepção de imaginário que mergulhamos – do filósofo Gaston Bachelard – que vai desenvolver uma produção que valoriza a criação poética. “Ao abrir a via imaginal de percepção do mundo e de nós mesmos, o reino das imagens nos cria” (AUGRAS, 2009, p. 218). Também mergulhamos nas concepções do discípulo de Bachelard, Gilbert Durand que faz da temática do imaginário “uma confluência unificadora de todas as ciências humanas e sociais” (AUGRAS, 2009, p. 221).

O filme *Contracorriente* (2009) nos oferece um repertório de imagens que, especialmente, possibilita discutir a construção das masculinidades, navegando pelo imaginário das águas. Outros autores escreveram textos sobre o filme problematizando as visualidades em torno de alguns personagens. Álvarez (2015) examinou a morte como metáfora da invisibilidade das masculinidades alternativas e o “desaparecimento dos corpos destes sujeitos que constroem suas identidades de gênero e suas sexualidades longe dos padrões heteronormativos” (ÁLVAREZ, 2015, p. 118). Problematiza as masculinidades como construção cultural e apresenta o referencial teórico

de Butler (2002; 2007) – performatividade e Connel (1995) que propõe pensar as masculinidades como construções diversas.

Esta é a tônica que imprimimos ao texto; a das complexidades: “o todo é sempre uma unidade complexa, porque as relações entre as partes que o compõem são simbolicamente tecidas” (TEIXEIRA; ARAÚJO, 2011, p. 17). Nós nos debruçaremos também no referencial teórico de Gilbert Durand que diz

(...) não há um corte separando o sujeito do objeto, o imaginário da razão, o sagrado do profano. Não porque um dos termos de nossos dualismos ancestrais se reduziria ao outro, mas porque são ambos significantes de um mesmo significado – tertium datum – que os estrutura aos dois (DURAND, 1995, p. 20).

Navegar pelo imaginário, na concepção de Bachelard e Durand nos possibilitará singrar em águas plurais. Mediante o exposto retornamos à simbologia da pérola para dizer das múltiplas possibilidades de problematização do imaginário e porque assumimos o imaginário das águas, que impregna o filme *Contracorrente* (2009). A pérola é “símbolo lunar, ligado à água e à mulher (...) a pérola é rara, pura, preciosa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 711, 712). Esta raridade, preciosidade, ligação com a água que imprimimos neste texto.

Anunciamos outro conceito que perpassará todo o texto: o de problematização. Interrogamos o presente, por meio de uma atitude crítica tendo como pressuposto que as experiências humanas são construídas historicamente (CHEVALLIER, 2015). Revel (2011, p. 123) apresenta o conceito de problematização de Foucault:

Por problematização ele não entende a representação de um objeto preexistente, nem a criação pelo discurso de um objeto que não existe, mas “o conjunto das práticas discursivas ou não discursivas que introduz algo no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento (seja sob forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política etc.)”.

Assim, essa ferramenta foucaultiana articulada ao imaginário das águas funcionará para duvidar das naturalizações nas temáticas das masculinidades, bem como os conceitos veiculados nas obras do autor, pontuando as tecnologias de disciplinamento do poder, dos saberes e das verdades, na subjetivação dos personagens do filme (FOUCAULT, 2014, 2015).

A ferramenta foucaultiana da problematização nos acompanhará na navegação pelas imagens do filme e conceberemos com Mitchell (2009) a imagem como um artefato não meramente visual. Este autor diz que a cultura visual é, também, a construção visual do social e não apenas a construção social do visual (MITCHELL, 2002).

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	Contracorriente
Nome Traduzido	Contra Corrente
Gênero	Drama
Ano	2009
Local de lançamento e Idioma original	Peru – Espanhol
Duração	1h40min
Direção	Javier Fuentes-León

Miguel (Cristian Mercado) é um pescador respeitado na vila onde mora e trabalha. Casado com Mariela (Tatiana Astengo) está prestes a ganhar o primeiro filho, mas ele vive um romance com Santiago (Manolo Cardona), artista forasteiro chamado pelos moradores de Príncipe Encantado. Nossa intencionalidade nesta escrita é o entrecruzar entre o campo imagético, a produção de subjetividades e modos de existências frente ao referencial teórico. Para isso, nos debruçamos sobre recortes intencionais de cenas a partir da película *Contracorriente* (2009) de Javier Fuentes-León, que se passa em um pacato vilarejo peruano de pescadores, chamado Cabo Blanco, no noroeste do Peru. O objetivo é explorar a composição das cenas, suas simbologias, o seu não dito.

Análise Crítica

Flâneurs em Contracorriente

Deslocamo-nos, várias vezes, por entre as cenas do filme, por entre a cultura daquele povo, seus territórios e os imaginários que nos sensibilizaram para suscitar problematizações. Assumimo-nos viajantes em águas revoltas – flâneurs. Navegações erráticas; rios labirínticos. Walter Benjamin escreveu sobre a obra do poeta francês Charles Baudelaire e “chama a atenção para a figura do flâneur que, com um prazer quase voyeurístico, comprazia-se em observar refletidamente os moradores da cidade em suas atividades diárias”. (MASSAGLI, 2008, p. 55). Esse é o nosso propósito para a figura do flâneur neste texto: Observar, para as problematizações, moradores e moradoras do povoado do filme e, especialmente, Miguel e Santiago – em cenas belíssimas encharcadas pelo imaginário das águas! “(...) para o flâneur, os caminhos são

múltiplos e as possibilidades associativas, inúmeras – não apenas no sentido poético e figurativo, mas porque o texto filosófico, como o concebe Benjamin é uma obra aberta”. (BIONDILLO, 2014, p. 8).

Conforme já dissemos todo o filme navega pelas ambiguidades, contradições e complexidades. Brotam aqui e ali, águas borbulhantes de possibilidades. A figura do pintor – o estrangeiro, “é visto como um rival potencial e, embora se beneficie das leis da hospitalidade, ele pode ser tanto um mensageiro de Deus quanto uma perigosa encarnação diabólica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 404). O estrangeiro desorganiza o que é natural no povoado e que está anunciado em algumas cenas: a imagem da sagrada família e do golfinho, na parede do lar de Miguel e sua esposa. Heteronormatividade, patriarcado, masculinidades para os homens, na figura de José e a virgindade, obediência, feminilidade na imagem de Maria. E, no mesmo quadro, golfinhos – “simbolismo ligado ao das águas e ao das transfigurações (...) O golfinho se tornou o símbolo da regenerescência (...) É também símbolo da adivinhação, da sabedoria e da prudência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 474).

Tantas contradições em *Contracorriente* (2009). Para anunciá-las, a primeira cena do filme é a da imensa barriga da mulher de Miguel – que carrega ali o seu filho. No domínio dos sonhos, da fantasia e da metáfora, o nascimento e a água são associados. Ferenczi (1967), estudando as origens da vida sexual, considerou o ato sexual como uma regressão ao período pré-natal, à vida no líquido amniótico. A regressão Thalassal contempla a ideia de um desejo de retorno ao oceano ancestral de todas as mães. Psicanalista, discípulo de Freud, seu projeto não era apenas descrever, mas precisar o significado de um acontecimento:

É impressionante constatar a constância com que as idealizações psíquicas (sonho, neurose, mito, folclore, etc) utilizam um mesmo símbolo para representar o coito e o nascimento: ser salvo de um perigo, principalmente da água (líquido amniótico); e, a uniformidade com que exprimem, pelas sensações de nadar, flutuar, voar, as sensações experimentadas durante o coito e no decorrer da existência intra-uterina; e, finalmente, como é frequente a identificação simbólica que elas fazem entre o órgão genital e a criança”. (FERENCZI, 1967, p. 82).

As sensações de nadar – do bebê na barriga da mãe – e, de seu pai, em muitos momentos do filme, em cenas belíssimas.

Entre uma barriga gestante e um funeral, um corpo em formação e um corpo decomposição. O princípio e o fim coexistindo imbricados nos primeiros instantes do longa-metragem, *Contracorriente* (2009) anunciam o tom escatológico da trama. No universo cristão a escatologia está no campo da teologia sistemática e se ocupa da reflexão das coisas primeiras e últimas. Bastante focada nas profecias bíblicas uma das questões mais vasculhadas são as que anunciam grandes tribulações. O drama romântico que constitui o filme é apresentado desde o início com atravessamentos bíblicos e religiosos muito populares que anunciam tribulações. Na cena de abertura Miguel, um pescador, se aproxima da barriga de Mariela sua esposa para ouvir e falar com seu filho ainda em gestação. É seu primeiro filho. Mesmo a contragosto da mãe, tudo sobre a criança já é tratado no masculino. Mariela explica ao marido que exceptivas equivocadas quanto ao ser menino ou menina podem confundir a criança. Mas Miguel tem a certeza de que terá um menino, Miguelito. Na cultura judaica que marca os escritos bíblicos, sobretudo do antigo testamento, ter por primeiro um filho homem era um sinal de benção. É a ele que

cabe o direito de primogenitura. Direito que concede privilégios especiais, uma dádiva familiar que garante a renovação em uma liderança espiritual e social. Um indicativo da continuidade da vida do pai.

Poucos instantes depois do início do filme o diálogo natalício da família é interrompido por uma notícia funérea. Um primo de Miguel acaba de morrer. A cena seguinte a da convivência expectante da vida é uma cena de despedida, luto, um clima nefasto. Em ambas a cenas um símbolo religioso é evidenciado. Um terço de Nossa Senhora. Com as contas dispostas em um cordão o símbolo devocional da oração mariana tem início e fim na imagem do crucificado. É ele na perspectiva cristã o início e o fim de todas as coisas. O alfa e o ômega. Essas duas letras do alfabeto grego delimitam a origem e o término. São consideradas as chaves do universo, são símbolos da totalidade, do ser, do espaço e do tempo. No livro bíblico do Apocalipse o autor atribui a Jesus Cristo esta inscrição. Ele é o primogênito dos vivos e dos mortos. Aquele que é, que era e que será (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019). Todos esses elementos mostram que os personagens da trama vivem em um ambiente bastante religioso e essa religiosidade marca suas vidas e ações, as formas de ser e estar, nascer e morrer.

A pequena comunidade tem uma capela e um padre que a dirige. Todas as questões dos moradores e moradoras parecem ser de alguma forma tratadas pelo sacerdote. O funeral e sepultamento de Carlos é acompanhado por toda a comunidade guiada por seu pastor. Mesmo com a presença de um ministro ordenado para as funções e ritos sagrados do catolicismo, Miguel aparece como um líder religioso e comunitário e divide com o padre as funções sagradas. Segue a frente do cortejo fúnebre, e é dele as últimas palavras no rito de exéquias, ditas em nome da igreja. Um pescador como a grande maioria dos outros homens do lugar é colocado em

evidência. Pelo prisma do catolicismo isso nos lembra a figura de Pedro, o apóstolo. Homem rude, pescador hábil, teve o seu nome Simão, trocado por Jesus quando aceitou segui-lo. Segundo a tradição bíblica Jesus o chamou *Petrus*, pois o fez a pedra sobre a qual se ergueria a igreja. Por isso era tido como “primo entre pares”, ou seja, no grupo dos doze apóstolos era o primeiro entre os iguais. Miguel segue para o mar onde oferece o corpo de Carlos. O corpo é oferecido ao mar, às águas. A morte novamente se encontra com a vida. Essas duas dimensões humanas seguem entrelaçadas em todo filme, assim como o sagrado e profano.

É durante o cortejo fúnebre que aparece Santiago, fotógrafo, pintor um artista estrangeiro que destoa do restante da comunidade. Ele não está no cortejo, está parado, não segue o fluxo da comunidade que caminha para o sepultamento, está à margem da rua, é olhado com desconfiança pelos passantes. Sua vida misteriosa em uma cabana afastada do centro do vilarejo, sua arte, seu silêncio e distanciamento o colocam em suspeição. Há rumores de uma homossexualidade tratada amiúde pelas pessoas, nos cantos, em tom baixo. Existe sim uma relação. Santiago, o artista forasteiro vive um romance secreto com Miguel o pescador.

Para se encontrar com Santiago, Miguel frequentemente deixa sua casa dizendo que precisa ir consertar umas redes. A rede é objeto funcional muito presente nos ambientes de pescaria, mas é um símbolo e como tal permite muitas interpretações. Entre os romanos era usada como uma espécie de arma por alguns gladiadores para imobilizar os adversários. Estar enredado era estar à mercê do vencedor. Tornou-se também símbolo da complexidade da vida interior, usada na psicologia como representação das malhas difíceis em que nos envolve o pensamento. Na bíblia as redes são frequentemente utilizadas para simbolizar angústia como laços da morte,

mas também aparecem como símbolo da ação divina quando captura homens para os serviços do Reino de Deus. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019).

O filme de Javier Fuentes-León é tecido por muitos fios que emaranhados compõem uma rede lançada na contracorrente das águas turbulentas e muitas vezes implacáveis das normas civis e religiosas que tentam reger as relações humanas. Impasses entre fios de desejos e fios de proibição. A rede do filme entrelaça fios com nós de papéis sociais, sentimentos, consciência religiosa, desejo, pecado, o ter um filho e uma esposa, desejar outro homem, viver em comunidade, “ser homem”, “ser maricona”, viver o interdito, “manter o respeito”, perder os sentidos, ser (in) fiel. Miguel é um personagem que trava grandes lutas consigo mesmo e com os outros durante todo o filme. Seu nome é muito sugestivo. Na mística cristã católica Miguel é personificação do guerreiro espiritual. Um arcanjo, o comandante do exército de Deus e o líder das forças celestes contra o mal. Foi ele quem chefou a batalha contra Lúcifer. Ele é também o anjo da morte, cabe a ele conduzir as almas para o céu. Segundo a devoção popular católica na hora da morte São Miguel vem ao encontro do moribundo lhe persuadir no abandono do pecado e na busca de remissão. Isso para impedir que o demônio se aproprie da alma dos falecidos.

Dentro deste contexto eminentemente religioso em que o filme é composto os conflitos vividos pelo pescador nos leva a problematizar a forte influência da perspectiva contrária à homossexualidade exercida pelo catolicismo. O longa metragem nos faz perceber impasses diante de questões culturais, mas recai como um peso maior sobre Miguel a infidelidade aos conceitos religiosos, que apontam para o pecado de suas ações. A maior parte dos comentários, juízos e intrigas que envolvem a sexualidade

de Miguel e sua relação com Santiago acontecem em reuniões que tem em primeiro plano a comunidade reunida em torno da “mesa” da refeição, uma extensão do altar das celebrações católicas.

Desde o século XVIII, o sexo foi colocado em discurso em nossa sociedade, produzindo-se uma verdade sobre ele que é também tida como uma verdade sobre os sujeitos. Segundo o filósofo francês Michel Foucault (2014), desde essa época o sexo foi reduzido a uma função exclusivamente reprodutora e a vivência da sexualidade entre um “casal” formado por um homem e uma mulher passou a ser um “modelo”. Toda sexualidade vivida fora desse padrão tornou-se “amor mal” e por isso deve ser reduzido ao silêncio e se configura como o proibido e pecaminoso. A distinção do sociocultural do essencialismo e do naturalismo ampliou o abismo entre o sagrado e o profano. O que não é “natural”, próprio da “essência humana” é impuro, aponta para desobediência logo para o pecado. Nesse cenário, as instituições religiosas, assim como as sociais, assumiram para si o discurso da ciência a fim de obterem para suas teses de verdade uma chancela científica. Os padrões foram normatizados pelas *Scientia Sexualis* (FOUCAULT, 2014).

O discurso pautado no poder da “ciência” passou a ser utilizado também para corroborar teses da “fé”. Processos de normatização disciplinadores, baseados na masculinidade e conseqüentemente na heterossexualidade, passaram a produzir corpos dóceis e destinados a uma conformidade padronizada e binária.

Os arranjos discursivos elaborados na modernidade passaram a reforçar as crenças sobre a sexualidade dos fiéis católicos alimentando total repulsa às violações da “lei natural”. No entanto em função de alguns valores evangélicos se instalou a ideia de que as pessoas que de

alguma forma transgridam a heteronormatividade, não devem ser totalmente excluídas das comunidades. No entanto a aceitação/pertença é condicionada à suspeição das práticas tidas como de “amor-mal”, consideradas “antinaturais” imorais, perversas, transgressoras, pecaminosas e etc. Exemplo disso são máximas como as que afirma ser necessário amar o/a homossexual sem, no entanto, admitir a prática homossexual.

Em suma é preciso amar o/a pecador/a e não seu pecado. Esse controle aplica àqueles/as que desejam integrar as comunidades católicas um celibato compulsório já que relações eróticas/sexuais são permitidas apenas depois do casamento. No entanto o casamento homossexual não é permitido. Logo sem poder se casar a pessoa homossexual deve se manter em abstinência. Embora tente sustentar a afirmação de se tratar de uma religião pautada no amor incondicional e na acolhida fraterna através do mandamento maior do cristianismo, a segregação e as interdições punem o que é considerado dissidência. Não dizer, não sentir, não praticar são as vias de uma resolução através da invisibilidade. Quem quiser estar na comunidade religiosa sendo homossexual só o consegue sendo invisível. Para viver segundo o espírito da religião cristã católica romana é preciso mortificar a carne.

Em *Contracorriente* (2009) essa possibilidade é explorada. Em boa parte do longa metragem Santiago está morto. Com a morte do corpo de Santiago em um acidente no mar, ele passa a não mais ser visto pela comunidade. Somente Miguel o vê, sente, toca, acarícia e ele pode se relacionar afetiva e sexualmente sem o olhar de controle dos amigos e parentes. Os momentos em que os amantes clandestinos não podem ser mais vistos juntos são marcados no filme por uma alegria e felicidade singular. Gozam uma paixão mais viva enquanto “estão invisíveis” e

a condição dessa possibilidade foi a morte. Mão não se trata de qualquer óbito, tratasse do finamento de uma parte, a que levanta suspeita do ser gay, a morte do artista, do fotógrafo, do pintor, do estrangeiro. Permanece vivo o pescador de traços mais rudimentares, o líder, o pai de família.

A comunidade alarmada com a descoberta da relação transgressora se acalma um tempo depois do desaparecimento do forasteiro. Muito mais do que suas práticas sua presença era ameaçadora. Esses ecos circulam entre nós quando ouvimos que “não há problema em ser gay”, só não precisa dar pinta, mostrar para todo mundo, “já que isso” é de esfera vida privada. “Pode ser gay”, desde que seja macho. Não precisa ser afeminado, falar ou gesticular dessa ou daquela forma... enfim “tudo é possível” desde que passe pela inviabilidade porque não são “práticas em si” que mais atormentam as pessoas, mas as performances que colocam em risco o frágil estereótipo da masculinidade. Por isso muitas vezes o viver se dá longe dos olhos da sociedade, invisível num espaço outro, “escondido”...

Na beira do mar: a caverna e o armário

Singramos no filme para a cena que nos transporta para a costa da beira mar, vemos Santiago descendo os rochedos que compõe a enseada e num paralelo visualizamos Miguel navegando ao ponto de encontro: a praia e a caverna, distante dos olhares do público.

Dentro da caverna Santiago observa a chegada de Miguel ao fundo, navegando com seu barco. A fotografia da película fornece um cenário que constitui o imbricar entre água, ondas, turbulência do mar, o navegar com a

rocha da caverna, a areia da praia, a calmaria da terra e o desejo dos corpos.

Dentro da caverna e nos arredores da praia esses corpos se entrelaçam, aproximam, os beijos acontecem, as afetividades tornam-se possíveis, as carícias, o sexo e a possibilidade de estarem completamente juntos se efetiva. Nesse sentido, a caverna possui uma simbologia dentro do contexto fílmico no qual nos deteremos nos próximos parágrafos.

Tomamos como fonte Chevalier e Gheerbrant (2019), para compreendermos, por intermédio do dicionário de símbolos, a potencialidade de entendimentos sobre a simbologia da caverna. Passando pelo mito da caverna de Platão ao antro categorizado por Empédocles a mesma representa o mundo, onde a caminhada para uma inteligibilidade constitui em uma libertação da alma para fora da caverna.

Outros simbolismos são elencados pelos autores: a caverna como um aspecto trágico. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 213), “o antro, a cavidade sombria, região subterrânea de limites invisíveis, temível abismo que habitam e de onde surgem os monstros, é um símbolo do inconsciente e de seus perigos inesperados”.

Ademais a essas simbologias, a caverna simboliza a exploração do eu interior, realocado nas profundezas do inconsciente ou até mesmo como um grande receptáculo de energia. Para os chineses “t’ong significa caverna e, também, penetrar, compreender (as coisas ocultas)” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 216). Por fim, ela simboliza a identificação, o processo de interiorização, no qual o sujeito se torna ele mesmo, chegando à maturidade.

Ao adentrarmos no universo das simbologias percorremos historicamente e misticamente seus significados. Observando o recorte trazido para

problematização inundamos as possibilidades desses sentidos frente a imagem de Miguel e Santiago dentro da caverna e nos seus arredores.

Os sentidos como uma libertação da alma para fora da caverna, a exploração do eu interior, a compreensão das coisas ocultas ou o processo de interiorização no qual o sujeito se torne ele mesmo, compõem aspectos significativos quando mergulhamos no entendimento das vivências dos dois personagens.

A libertação da alma para fora da caverna poderia ser entendida como a libertação do espaço privado da caverna para o espaço público da vida? Onde as sexualidades e os desejos possam ser vistos com olhares menos rechaçados, menos violentos e fóbicos? A saída afetiva da caverna para o vilarejo poderia simbolizar essa libertação da alma e também do corpo?

Ao mesmo tempo em que se anseia essa possibilidade, a caverna sinaliza o acontecimento da exploração do eu interior, a compreensão das coisas ocultadas e o processo de interiorização no qual Miguel e Santiago reconheçam suas vivências e os limites de suas afetividades. São múltiplas as experiências nesse espaço, do amor ao ódio, do público ao privado, dos monstros interiores ao espírito que vaga após a morte.

Navegando sobre esse panorama, propomos ainda pensar na caverna, nesse espaço que recorta o público do privado, como uma heterotopia do tempo, construída pelo tempo e pela geografia. Esse espaço pode ser repensando como um local onde as sexualidades ditas divergentes e periféricas se encontram longe dos olhares do público, longe dos olhares da esposa Mariela e de todo o aspecto religioso e de liderança que inunda a vida de Miguel.

Nesse aspecto, a caverna funciona na película como o armário. Segundo Sedgwick (2007, p. 18) o armário é

entendido como “como um dispositivo de regulação¹ da vida de gays e lésbicas”. Sedgwick ainda argumenta sobre esse “regime com suas regras contraditórias e limitantes sobre privacidade e revelações, público e privado, conhecimento e ignorância”.

A caverna opera instaurando essas regras contraditórias e limitantes sobre privacidade e revelações, sobre o público e o privado. Fora das instâncias e da geografia da caverna, as relações afetivas entre Miguel e Santiago são dissolvidas por relações normativas e normalizadas no contexto social do vilarejo. Os olhares para com Santiago são sempre desconfiados, por onde caminha é estigmatizado, por isso Miguel deve manter uma postura heteronormativa perante aos outros homens que ali vivem.

Esse fato é corroborado pelos estudos de Miskolci (2007, p. 58) ao entender o armário enquanto dispositivo de regulação social:

O armário é uma forma de regulação da vida social de pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo, mas temem as consequências nas esferas familiar e pública. Ele se baseia no segredo, na "mentira" e na vida dupla. Esta tríade constitui mecanismos de proteção que também aprisionam e legam consequências psíquicas e sociais àqueles que nele se escondem. Dividir-se em dois, manter uma fachada ilusória entre si mesmo e aqueles com quem

¹ Buscamos uma compreensão de dispositivo a partir da teoria Foucaultiana, a partir de sua obra *Microfísica do Poder*. Para Foucault (2015, p. 364), por esse termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos.

convive, exige muito esforço e capacidade para suportar o medo de ser descoberto. O temor cria a necessidade de estar sempre alerta para sinais que denunciem sua intimidade e desejos, evitar lugares e pessoas que o associem a uma identidade temida, força para agir contra seus próprios sentimentos e manter o compromisso com a ordem social que o rejeita, controla e poda das mais variadas formas.

A caverna, entendida como o armário, esse espaço geográfico do segredo compactua com os ideais problematizados por Miskolci frente ao temor e as consequências da exposição das relações afetivas entre Miguel e Santiago. A vida dupla e a manutenção de uma fachada ilusória exigem de Miguel fugas e temores com relação a descoberta de sua sexualidade. Nesse sentido, a caverna atua como esse divisor entre a possibilidade afetiva versus rechaçamento social.

Segundo Miskolci (2007, p. 59) viver no armário é uma experiência marcante na constituição das subjetividades, “estes homens e estas mulheres, evitando a rejeição familiar e social, contribuem para manter suas instituições e valores”. Esse processo de inalteração de suas instituições e valores colabora para fixar um discurso fora da homossexualidade, como vemos em algumas cenas a partir do discurso entre os dois personagens, a saber: “além do mais você sabe que eu não sou assim” (referindo a sua sexualidade), “não sou eu, eu nunca andei com esse viado”, “não posso te amar Santiago, não é certo”.

Ao final do filme talvez possamos encontrar uma centelha no fim da caverna. Com a morte do companheiro Santiago, Miguel atende ao pedido do mesmo para ser velado e sepultado no mar, como parte do ritual religioso do vilarejo. Seria esse momento um gesto de abandono do armário e um processo de resistência frente ao dispositivo

de regulação? Por fim, Miskolci (2007) colabora para a tentativa de resposta a esse questionamento: o armário não é uma armadilha sem saída. A caverna não é uma armadilha sem saída e, nesse sentido, possibilidades de masculinidades contracorrentes.

Enfim... não tem fim!

As complexidades não findam! Nosso desejo seria singrar por outros movimentos das ondas de *Contracorrentes* que rebentam nas pedras ou na areia da praia quando o mar está muito agitado. Poderíamos problematizar outras cenas deste artefato. Fica o convite para que, leitora e leitor, instigada/o por nossas provocações mergulhem nas visualidades das múltiplas águas.

Ressaltamos o encontro do cinema com o campo da educação, ou de como o cinema inventa uma pedagogia (MIGLIORIN; BARROSO, 2016) e de como essa concepção torna-se justificativa para esta escrita ao passo que não considera o cinema como transmissor dominante. Nesse sentido, Paulino; Pimenta e Dinis (2019, p. 388) apoiados nos estudos de Migliorin e Barroso, mencionam que ao contrário disso, “se aposta na possibilidade de aliar o seu enredo e sua história no entrecruzamento com a visualização das obras pelas/os telespectadores/as fazendo enunciar nesse processo ideias, conceitos, percepções de mundo e de conhecimento”.

Diante desse aspecto, enquanto telespectadores/as enunciamos ideais, conceitos, percepções de mundo e de conhecimento a partir de algumas cenas do filme *Contracorrente* (2009). Esmiuçamos o que nos tocou, enquanto sujeitos de experiência. E você? Que

possibilidades do filme abre para pensar saberes, poderes e verdades?

Enfim... Não tem fim!

Referências

ÁLVAREZ, J. S. O. Masculinidades contracorriente. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 9, n. 12, 26 out. 2015.

AUGRAS, M. **Imaginário da magia: magia do imaginário**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

BIONDILLO, R. **Walter Benjamin e os caminhos do flâneur**. 2014. 142 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2014.

BUTLER, J. **Cuerpos que importan**. Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Tradução de Alcira Bixio. Buenos Aires: Editorial Paidós Defensa, v. 599, 2002.

BUTLER, J. **El género em disputa**. El feminismo y la subversión de la identidad. Tradução de Maria Antonio Muñoz. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 2007.

CHEVALIER, P. Que quer dizer fazer uma história das problematizações? **Mnemosine**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 298-312, 2015.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 1, 1998.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 1, 33ª ed; 2019.

CONNEL, R. Políticas de Masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v.20, n. 2, p. 185-206, 1995.

- DURAND, G. **A fé do sapateiro**. Brasília, DF: Editora da UnB, 1995.
- FERENCZI, S. T, **Psicanálise das Origens da Vida Sexual**. Tradução: Wagner Martins Lopes. Rio de Janeiro: Biblioteca Universal Popular S.A., 1967.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Roberto Machado (Org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2014.
- LOUREIRO, J. de J. P. **A arte como encantaria da linguagem**. São Paulo: Escrituras Editora, 2008.
- MASSAGLI, S. R. Homem na multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. In: Terra Roxa e outras terras – **Revista de Estudos Literários**. v. 12, jun 2008, p. 55-65.
- MISKOLCI, R. Comentário. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 28, p. 55-63, June 2007. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100004&lng=en&nrm=iso>. access on 24 July 2020.
- MITCHELL, W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of visual culture**, Londres, Thousand Oaks, CA e Nova Delhi, v.1, n.2, p. 165-181, agosto 2002.
- MITCHELL, W. J. T. **Teoría de la Imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual**. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2009.
- PAULINO, A. G.; PIMENTA, A. V.; DINIS, N. F. Educação, Cinema e Estudos Culturais (Education, Cinema and Cultural Studies). **Revista Eletrônica de Educação**, v. 13, n. 2, p. 388-400, 2019.
- REVEL, J. **Dicionário Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- SILVA, T. T. da. **Teoria cultural e educação – um vocabulário crítico**. Belo horizonte: Autêntica, 2000.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cad. Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19-54, June 2007. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100003&lng=en&nrm=iso>. access on 28 July 2020.

TEIXEIRA, M. C. S.; ARAÚJO, A. F. **Gilbert Durand: imaginário e educação**. Niterói: Intertexto, 2011.

Capítulo 3

GAROTOS NÃO SÃO SÓ GAROTOS: POSSIBILIDADES DO AMOR ENTRE HOMENS E AS MASCULINIDADES NO FILME BOYS

Raphael Albuquerque de Boer

Prólogo

Sempre que escrevo um texto que tenha no centro da narrativa o romance entre dois garotos é inevitável não reviver o meu passado enquanto um menino gay. Geralmente, eu costumo escrever sobre a minha experiência com o bullying, por ter sido um garoto que não se conformava/comportava com/de acordo os padrões heteronormativos de masculinidade. Essa experiência, ao mesmo tempo em que traumática me tornou mais resiliente e, hoje, me fez um ativista da comunidade LGBTQIA+ e pesquisador dos estudos de gênero e sexualidade.

Deixe-me agora voltar para a questão do amor entre dois garotos. Mesmo já tendo sido anunciado pelos/as meus/minhas colegas da escola, durante quase toda a minha vivência enquanto estudante, de que eu era gay por ser “diferente”, não foi até a minha pré-adolescência que eu descobri que tinha desejo por homens. Curiosamente, foi através de um filme que percebi a minha sexualidade como, então, não conformada com o meu sexo e nem como o meu gênero, assim dito e sistematizado pela superestrutura heteronormativa que nos vigia e controla. O

filme, em questão, era do gênero comédia adolescente, sobre a descoberta sexual de jovens homens vivendo suas aventuras amorosas. Esse gênero foi muito popular nos anos 80 e era, principalmente, direcionado para o público heterossexual.

Porém, mesmo tendo o meu objeto de desejo, os homens, em filmes sobre jovens rapazes, são as comédias românticas, também da década de 80, a quem quero me reportar com mais afinco. As comédias românticas foram muito populares entre jovens heterossexuais, na descoberta e experiência do seu primeiro amor e todas as belezas que dele decorrem. Filmes como *Gatinhas e Gatões* (1984), *A Garota de Rosa-Shocking* (1986), *Alguém Muito Especial* (1987), *Namorada de Aluguel* (1987), entre inúmero outros filmes do gênero, conquistaram o público.

Como visitante assíduo do cinema, era muito comum ver os/as meus/minhas colegas indo ao cinema assistir a esses filmes de mãos dadas e celebrando o seu amor sendo “representando” dentro do aparato cinematográfico. Contudo, tais filmes não eram endereçados para rapazes como eu. Eu era “desviante”, “fora da norma” e, apesar de ser um menino apaixonado pelo o cinema e vibrar com aqueles filmes, eles não me representavam. Isso, porque tais produções cinematográficas “visam e imaginam determinados públicos”. Entretanto, os diretores de cinema, os roteiristas, os produtores e os proprietários de salas de cinema estão, com frequência, distanciados dos espectadores “reais” ou “concretos”. As distâncias podem ser econômicas, temporais, sociais, geográficas, ideológicas, de gênero, de raça” (ELLSWORTH *apud* SILVA, 2001, p. 13).

A citação de Ellsworth sobre os modos de endereçamentos e de que forma o aparato cinematográfico é estruturado a fim de “falar” / “mostrar”

imagens que representam um determinado público parece-me pertinente. Ela ilustra como as comédias românticas, preferencialmente dos anos 80¹, ao retratar um amor que “dialogava”, basicamente, com o/a espectador/a que experienciava um amor heterossexual, automaticamente, excluía aqueles/as que estão “fora”, “à margem” desse circuito. Esse fato explica-se uma vez que [...] “a maioria das decisões sobre a narrativa estrutural de um filme, seu acabamento e sua aparência final são feitos à luz de pressupostos conscientes e inconscientes sobre “quem” são seus públicos, o que eles querem como eles veem filmes, que filmes eles pagam para ver no próximo ano, o que os faz chorar ou rir [...]” (ELLSWORTH *apud* SILVA, 2001, p. 14).

Eu estava, certamente, fora desse circuito. E, além de mim, provavelmente, muitos/as outros/as espectadores/as que ainda não eram participantes de uma comunidade cultural e linguística que “mostrasse”- através do artefato cultural cinema e “falasse”, por meio de um *discurso* inclusivo sobre indivíduos LBTQIA+. Hall em seu estudo sobre as representações e a cultura abre o caminho para a discussão de como através de um sistema de significações, construímos sentidos, em uma constante negociação com o produto cultural à que estamos expostos/as. No caso do cinema, um artefato cultural que representa, inventa e reinventa “realidades” conectado ao/à espectador/a que assiste e, por vezes, “vê” e “entende” conforme a narrativa, que, geralmente, permeada de intencionalidades o/a conduz. Assim, “é o sistema de linguagem ou qualquer outro sistema que nós usamos para representar nossos conceitos. São os atores sociais que usam os sistemas conceituais de sua cultura e o linguístico e outros sistemas representacionais para

¹ Para o propósito deste trabalho.

construir sentido, para fazer com que o mundo seja significativo e para comunicar sobre esse mundo, significativamente, para outros” (HALL, 2016, p. 48).

Sendo assim, percebe-se que esse artefato cultural é permeado, ou não, de intenções e sistematizado por uma linguagem que se articula através de elementos coeso a fim de representar uma “realidade”. No caso do cinema, destacamos elementos como a luz, a edição, a mise-en-scène, a caracterização, os movimentos de câmera, ângulos, objetos de cena, que juntos configuram essa linguagem e produzem significados culturais. Nós, enquanto indivíduos genderificados, somos os/as atores/atrizes sociais desse campo cultural e, ao estabelecermos uma conexão com a narrativa desprendemos os mais fluidos sentidos de acordo com o que lemos/vemos.

Nesse contexto, retorno a minha experiência enquanto espectador de comédias românticas. Elas eram reguladas pela norma heterossexual predominante no contexto social, político e cultural daquela época em que os sentidos atribuídos àqueles filmes e perpetuados pelos/as membros/as daquela comunidade ditavam qual era a forma correta de amar e desejar. Não nos era “permitido” ver/entender de outra forma. Éramos constantemente vigiados pela norma regulatória da *heterossexualidade compulsória*².

Porém, a partir dos anos 90, em diante, percebe-se que, na sua grande maioria, filmes fora do circuito *mainstream hollywoodiano*, ganham mais espaço, nas prateleiras das videolocadoras; de algumas salas de cinema e, recentemente das plataformas de *streaming*, para contar histórias diferentes daquelas vistas no passado. O gênero

² Termo usado por Adrienne Rich em seu artigo “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1983).

comédia romântica que envolvia o jovem casal heterossexual e marginalizava “as diferenças”, passa a dar espaço para romances e dramas da descoberta do primeiro amor juvenil entre sujeitos do mesmo sexo. Dentro desse universo, destaco filmes como os britânicos *Delicada Atração* (1996) e *Get Real* (1998); o sueco *Amigas de Colégio* (1998), o alemão *Summer Storm* (2004), o holandês *North Sea Texas* (2011) e no Brasil o curta-metragem *Eu Não Quero Voltar Sozinho* (2010), seguido de seu longa-metragem *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* (2014).

Além disso, é importante ressaltar que todos esses filmes citados possuem uma característica em comum: eles retratam o amor entre indivíduos do mesmo sexo, em uma perspectiva de ruptura àqueles filmes do passado, bem como algumas produções contemporâneas, que preconizam por representações tendenciosas de filmes com temáticas LGBTQIA+. Alguns exemplos dessas representações é atribuir um tom trágico à narrativa, ou seja, a morte de um/uma dos/as parceiros/as³, a falta de esperança, isto é, a narrativa que geralmente se encerra com a ruptura do casal⁴ ou, até mesmo o amor entre o mesmo sexo visto como “solução” para relações heterossexuais malsucedidas ou como uma fase de indecisão a respeito da (homo) sexualidade.

O objetivo deste artigo é investigar de que forma o amor entre jovens sujeitos do mesmo sexo e suas masculinidades são representadas no filme *Boys* (2014), dirigido pela diretora Mischa Kamp. É importante destacar que o filme *Boys* apresenta uma ruptura no quesito representação tendenciosa do amor do mesmo sexo, e

³ Por exemplo, a obra cinematográfica estadunidense *Brokeback Mountain* (2005), dirigida por Ang Lee.

⁴ Outro exemplo é o filme *Call me By your Name* (2017), dirigido por Luca Guadagnino.

assim, apresenta o que chamo de *beleza utópica*. Pensar nesse filme sobre esse prisma o coloca como um artefato cultural que educa, nos faz refletir e ver com lentes críticas as questões que envolvem gênero, sexualidade e masculinidades.

Saliento, então, o filme *Boys* como contribuição para a formação de uma pedagogia cultural. Essa pedagogia abarca a linguagem cinematográfica que, configurada em elementos do cinema, constrói representações que possibilitam debates a fim de desestabilizar paradigmas fossilizados a respeito do amor do mesmo sexo. Como metodologia de pesquisa para este estudo, utilizo a análise crítica de cenas selecionadas do filme *Boys*, através do uso da linguagem cinematográfica para compor os meus argumentos. Dessa forma, intenciono mostrar “o próprio cinema como um meio específico de produzir e reproduzir significação cultural” (TURNER, 1997, p. 49).

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Filme feito para a televisão
Título Original	<i>Jongens</i>
Nome Traduzido	<i>Boys</i>
Gênero	Drama, Romance
Ano	2014
Local de lançamento e Idioma original	Holanda, Holandês
Duração	1h18min
Direção	Mischa Kamp

A narrativa do filme *Boys* é centrada na história de dois adolescentes Sieger e Marc que, acredita-se estarem por volta dos quinze anos. Ambos estudam na mesma escola e treinam corrida de revezamento. Sieger é observador, inibido, vive com seu pai e irmão, uma vez que sua mãe

morreu em um acidente de moto. O seu melhor amigo é Stef e juntos se divertem, de maneira bastante juvenil e despreocupada, seja tomando sorvete, indo para rio ou caminhando pelas ruas da cidade. Porém, é importante ressaltar que, inicialmente, quando Sieger é interpelado pelo o seu amigo Stef ou por seu irmão Eddy para seduzir garotas, ele recusa. Já Marc é espirituoso, desinibido e sedutor. Ele vive com a sua irmã e mãe. Logo em uma das sequências iniciais do filme aprendemos que Marc fará parte do time de Sieger, na corrida de revezamento.

Além disso, tão logo que a narrativa avança percebemos que Marc está interessado amorosamente por Sieger, que não demonstra, a princípio, sinais de retribuição a esse afeto, mas somente observa Marc, em silêncio. Sieger percebe a tensão sexual, mas pelo seu caráter introvertido não toma a iniciativa. Porém, em um dia que ambos se banham no rio, depois de um dia treino de corrida, somos convidados a presenciar a descoberta do amor de Sieger e Marc, uma vez que Marc o beija e ele retribui. É o início de uma jornada de conhecimento de suas sexualidades, afetos, bem como as masculinidades operam nessa relação.

Análise Crítica

O filme inicia com Sieger na pista de corrida, em câmera lenta, correndo (Figura 1). O seu rosto está levemente desfocado como estratégia de caracterizar, o que entendemos, ao longo da narrativa, ser o seu embate com a sua sexualidade. “A música melódica e não-diegética ‘I Apologize (Dear Simon)’, do cantor Moss, acompanha o menino enquanto ele corre a fim de intensificar o efeito dramático da sequência.

Figura 1. Sieger corre junto com o/a espectador/a



Fonte: Captura de Tela do Filme Boys.

Conforme a narrativa avança conhecemos Marc, que virá a ser parte do time de Sieger. Com um sorriso no rosto, Marc olha para Sieger e o cumprimenta. Logo após, presenciamos Sieger correndo de volta na pista, mas dessa vez Marc junta-se a ele na cena, correndo no sentido contrário de Sieger, novamente com um sorriso no rosto, o que nos faz perceber, novamente, que ele está provavelmente interessado em Sieger. Percebemos, então que Marc personifica uma quebra de paradigma de masculinidade hegemônica, pois sendo um atleta jovem e do “sexo” masculino espera-se dele que “na juventude, as habilidades corporais se tornam um indicador primeiro de masculinidade, conforme vemos no esporte. Essa é uma forma-chave de ligação entre a masculinidade e a heterossexualidade na cultura ocidental, com prestígio dado aos meninos com parcerias heterossexuais e o aprendizado sexual imaginado como exploração e conquista”⁵

⁵ CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT; J. W. Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito. 2013. p.243. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104026X2013000100014/24650>. Acesso em: 10/10/2019.

Logo após, conhecemos o irmão de Sieger, Teddy. Ele é um menino rebelde, principalmente pelo fato de que sua mãe morreu em um acidente ainda jovem. Sieger vai ao encontro de seu irmão, no seu trabalho, para pedir dinheiro para que eles comprem juntos um presente para o seu pai no dia dos pais, algo que Sieger reforça ser algo que seu pai aprecia muito. Destaco, porém, a cena seguinte, em que Sieger está em uma garagem pegando dinheiro, no armário do trabalho do seu irmão.

Na sequência, assim que Sieger está para deixar a garagem ele se depara com um calendário “masculino” (Figura 2) contendo uma foto erotizada de uma mulher muito bela, jovem e usando pouca roupa, com destaque aos seus voluptuosos seios e pernas torneadas. Se seguirmos a lógica normativa do gênero, sexo e sexualidade, parte da superestrutura heteronormativa, provavelmente contaríamos com o fato de que Sieger, automaticamente, iria parar e admirar a foto do calendário, com desejo.

Porém, o cenário é diferente e quebra com a expectativa padrão. A narrativa nos mostra, ao contrário, Sieger com um olhar, sim *voyeurístico*, curioso, porém não carregado de desejo e, assim, alheio à imagem. Seus movimentos e a angulação da câmera, que coloca o calendário em uma posição inferior ao olhar de Sieger, nos indica que ele não objetifica esse corpo feminino, não faz parte do seu objeto de prazer. A figura da mulher não está em destaque para Sieger, não faz parte da sua comunidade cultural, mas sim de seu irmão.

Figura 2. Sieger olha o corpo erotizado em discordância com a norma



Fonte: Captura de tela do Filme Boys

Laura Mulvey (1983) em seu ensaio “Prazer Visual e Cinema Narrativo” analisa o cinema narrativo tradicional. O seu foco de pesquisa é na caracterização de figuras femininas, em combinação com os estudos da psicanálise. A autora nos mostra que o/a espectador/a, em conjuntura com o aparato cinematográfico, está em uma *posição masculina*, “olha” o filme com vistas a objetificar a mulher da narrativa. Vale, então, a pena ressaltar a importante questão do *olhar masculino*⁶, enquanto posição e a objetificação das figuras femininas enquanto objetos do olhar/desejo que a autora nos apresenta.

Ao pensarmos nas ideias de Mulvey, podemos associá-las à posição de Sieger em relação à figura erótica que ele se depara na garagem do trabalho do irmão. Isto é, a mulher não está em uma posição de objeto/ passivo do desejo. O que acontece é que Sieger faz parte de uma estrutura composta pela heterossexualidade compulsória que provavelmente o “faz” olhar, pelo fato de ser

⁶ O termo original em inglês, usado pela a autora é *male gaze*.

“homem”, mesmo que ele não tenha desejo por esse “corpo”. Tal representação de Sieger, ao atingir diversas comunidades culturais, fora do mundo diegético, constrói significados e desestabiliza a norma, uma vez que rejeita a representação de mulher enquanto corpo objetificado.

Sabemos que ainda vivemos em um “mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. [Já Sieger desestabiliza o] olhar masculino determinante [e não] projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de "para-ser-olhada". (MULVEY *apud* XAVIER, 1983, p. 444). Porém, para Sieger a mulher do calendário não está “para-ser-olhada” e tal representação pode des (legitimar) o processo de objetificação uma vez que Sieger o rejeita.

Na cena seguinte, encontramos Sieger e seu amigo Stef comprando um presente para o seu pai. Os dois garotos buscam por um perfume, presente que não “esperamos” ver um rapaz comprando para o seu pai, visto que, geralmente, um perfume é um presente associado ao “gênero” feminino. Sieger compra o perfume. Curiosamente, o mesmo objeto, o perfume, serve, na cena seguinte, para atrair um par de meninas que estão do lado de fora da loja. Stef quer seduzir uma das meninas e interpela o amigo Sieger para que ele faça o mesmo, porém ele hesita e somente observa o amigo no seu ato de sedução. Stef fala do perfume da menina, mostrando-se um grande interessado no aroma e se mostra um conhecedor de perfumes a fim de agradá-la. Já Sieger é novamente interpelado pelo amigo para que ele seduza a outra menina.

Sieger, um tanto “sem jeito” cheira a menina com distância do seu pescoço e sorri como se fosse para agradar ao amigo.

Na cena do dia dos pais, Sieger e seu irmão Teddy, fazem um café da manhã e levam para o seu pai na cama. O pai muito se agrada com o perfume e, logo os três em harmonia, tomam café juntos. É importante destacar nessa cena, que mesmo Teddy, o irmão de Sieger, sendo a personificação da masculinidade hegemônica- ele é rebelde, por vezes agressivo, gosta de esportes radicais, como corridas de moto, está sempre conquistando garotas e possui o calendário de figuras femininas eróticas no seu armário- brinca com o pai, o faz carinho, conotando afeto, ações/atributos nem sempre relacionados a homens com a caracterização de Teddy. Ratificamos, então que as relações de masculinidades em *Boys* são questionadas e vistas através de lentes críticas.

Na sequência posterior, todos os atletas saem da escola, depois de uma corrida e vão para o lago se refrescar, inclusive Sieger e Marc. Esta cena torna-se proeminente no sentido de que materializa o afeto entre os dois garotos. Como dito anteriormente, todos os meninos se divertem no rio, brincam e, por fim retornam para as suas casas, de bicicleta. Porém, Marc continua na água e pede para Sieger ficar mais um pouco se banhando com ele. Sieger nega o pedido de Marc e vai embora com seu amigo Stef. Percebemos que até esse determinado ponto, Sieger está sob a “vigia”⁷ da sociedade que regula a sexualidade dos indivíduos que fazem parte /ou não de uma determinada comunidade cultural ou linguística.

Todavia, Sieger espera que todos os seus amigos se distanciem para voltar para o rio e, assim, reencontrar Marc. Sieger com seu olhar indeciso, nos mostra que está

⁷ Uso este termo Inspirado pela obra *Vigiar e Punir* (1975), de Michel Foucault.

em dúvida em relação à qual caminho ele deve tomar: voltar para a vigia ou subverter a norma vivenciando o desejo que Marc nutre por ele? Sieger decide ir em frente para encontrar Marc. Depois de brincarem como dois adolescentes fazem, como correr atrás de algumas vacas, que ali se encontram, mergulhar e “afundarem” um ao outro, terminam por se encontrar frente a frente com a mãos apoiadas em um tronco, dentro da água. Em um *aerial shot*, (Figura 3) presenciamos Sieger e Marc trocarem o seu primeiro beijo. Primeiro Marc beija Sieger que, em seguida, retribui ao beijo.

Figura 3. O primeiro beijo



Fonte: Captura de Tela do filme *Boys*

Porém, ao Sieger ir embora a sua atitude conota o seu medo em romper com a norma. Ele diz para Marc “*Eu não sou gay*”. Marc em concordância, mas, de fato, em discordância, responde “*Claro que você não é*”. A partir dessa cena, o que presenciamos é a jornada de Sieger contra o seu desejo homoafetivo, contra o beijo. Ele acaba cedendo e entra para o grupo de seu irmão, que conforma com um

determinado padrão heteronormativo: meninas namorando meninos, que gostam de passar os dias bebendo cerveja e vendo corridas de moto. Sabemos pela caracterização de Sieger, desde o início da narrativa, que ele não faz parte dessa comunidade, porém é interpelado e cede.

Mesmo assim, em uma viagem para treinar corrida em um acampamento Sieger e Marc vão juntos. Lá, os dois vivem mais um momento fora do controle da sociedade, uma vez que se beijam e trocam afetos deitados na areia da praia (Figura 4). A cena nos é apresentada em luz baixa, mas mesmo assim nos permite experienciar outro momento íntimo entre os dois rapazes. “*Vamos ficar aqui para sempre*”, diz Sieger, que em seguida, beija Marc novamente.

Figura 4. A possibilidade do amor entre dois homens



Fonte: Captura de Tela do filme *Boys*.

Porém, ao retornarem para casa, Marc e Sieger sentam juntos no ônibus. Marc está com a sua cabeça deitada no ombro de Sieger, que apresenta um olhar que conota preocupação e incerteza. Dessa forma, assim que a

narrativa prossegue, Sieger começa a namorar uma menina. Um dia, Marc vê o casal juntos em um parque de diversões. Logo, fica claro que Marc está magoado e que percebe o quanto Sieger está fugindo do que realmente deseja. Mesmo tendo sido visto com a namorada, Sieger, um dia, no vestiário da escola, tenta aproximar-se de Marc, que o interpela e o questiona sobre o que ele realmente deseja: ficar com a menina ou com ele. Assim, Sieger sugere que os dois tomem banho no rio naquela noite. Marc aceita o convite. Sieger fica empolgado e o presenciamos na noite do encontro procurando pela a roupa perfeita, o perfume mais cheiroso. Porém, no caminho para o rio, o irmão de Sieger passa dirigindo e avista Sieger caminhando e, assim, o manda entrar no carro. Sieger hesita, mas acaba obedecendo-o. A tensão cresce uma vez que o/a espectador/a sabe que os dois meninos irão se encontrar, mas Sieger, provavelmente, irá faltar ao encontro.

Na próxima sequência, visualizamos Marc a caminho do rio em direção ao carro de Teddy, irmão de Sieger. Teddy o interpela e, em um tom agressivo diz “Saia da frente!”. Sieger assiste ansioso à cena, dentro do carro. A menina, sua suposta namorada, pergunta se Sieger conhece o rapaz e ele nega. Em um pior cenário, Sieger é obrigado a descer do carro e confrontar Marc, que não entende o que está acontecendo. Sieger então diz que seu irmão precisa passar e agride Marc, empurrando-o. Fica claro que Sieger arrepende-se e desce do carro, enfurecido em direção para a casa. Sieger está no [...] “processo de “assumir” um sexo com a questão da identificação e com os meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras identificações.” (BUTLER *apud* LOURO, 2000, p. 153). Sieger em sua reafirmação pelo gênero e sexo “masculino” o engessa em perceber outras possibilidades e de entender a

fluidez dessas categorias e de como elas não estão intrinsecamente associadas.

No dia da competição final da corrida de revezamento, Sieger e Marc se encontram novamente. Sieger tenta argumentar com Marc, que o rejeita e despreza as suas atitudes conformatórias. Após ganharem o jogo, o pai de Sieger faz uma comemoração e, logo percebemos pelo olhar de Sieger, caracterização marcante do personagem, que ele está descontente e enclausurado no “armário”⁸. Em uma cena que conota a crise da masculinidade hegemônica vemos Stef, o melhor amigo de Sieger dizer “*Você e Marc formam uma bela dupla*”. Claro que entendemos que Stef reconhece a relação amorosa entre os dois e, ali, a legitima como possível e “real”, assim desestabilizando a ordem heteronormativa de que um dia ele próprio fez parte.

Na cena final do filme, assistimos Sieger, se afastando da celebração em sua casa e pegando a motocicleta de seu irmão. A música não-diegética que a acompanha é a mesma do início da narrativa, para dessa vez revelar Sieger andando de motocicleta em uma estrada, com o cabelo ao vento, um sorriso no rosto e Marc na sua companhia no banco de trás (Figura 5). Marc coloca a cabeça no ombro de Sieger e seguem pela estrada em *off-screen*, o que conota a ausência de fronteiras da *beleza utópica*. (Figura 6).

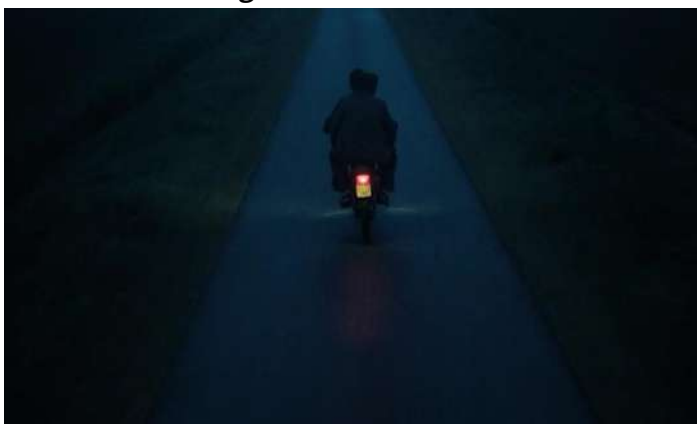
⁸ Para mais sobre o assunto sugiro a leitura de *A Epistemologia do Armário* (1990), da autora Eve Sedgwick.

Figura 5. A Beleza Utópica



Fonte: Captura de Tela do filme *Boys*.

Figura 6. Sem Fronteiras



Fonte: Captura de Tela do filme *Boys*.

Considerações Finais

O filme *Boys* nos permitiu visualizar questões muito pertinentes em relação às questões de gênero, sexualidade e masculinidades no cinema. Em relação às questões de

gênero, esse artefato cultural revela pontos importantes vividos pelos personagens masculinos e femininos do filme, mesmo que os últimos tenham um destaque menor. Os personagens masculinos, na sua grande maioria se conformam com o gênero e sexualidade(s) atribuídos a eles, com a exceção de Marc, fato esse que já percebemos desde o início da narrativa. Já os outros personagens como Sieger e Stef evoluem ao longo da narrativa e quebram com a expectativa de um/a espectador/a que espera desprender sentidos regulados pela hetero (norma) vistos em alguns outros filmes do gênero. Já as personagens femininas, apesar de pouca atuação, mesmo assim não personificam nenhuma resistência na quebra de paradigmas, não há tensão entre personagens femininos e masculinos decorrente dessa ruptura.

A sexualidade, ponto marcante da narrativa é fortemente retratada através da linguagem cinematográfica e seus elementos que a compõem. A caracterização dos personagens protagonistas- através do olhar, dos gestos e do movimento, bem como a luz funciona como reguladora de temos a permissão de “ver” o que se “quer” ser mostrado ou não. Por fim, os movimentos de câmera e a angulação, funcionam como “guias” do nosso olhar, representando, assim, a intencionalidade ou não de um sistema cultural que nos faz “ver” de uma determinada forma ou outra.

Por fim, pensar sobre as masculinidades em *Boys*, é refletir sobre novas possibilidades de ser/estar um “homem”. Quais locais e ações eles devem ocupar/perfomatar/performatizar? Pensamos também em momentos de rupturas das masculinidades hegemônicas que se caracterizam por práticas regulatórias de viver/estar no mundo em uma posição superior a outra.

Conclui-se que *Boys* é um artefato cultural que possibilita refletir sobre o amor entre dois homens. Esse amor é retratado/representado como matéria possível e, assim com ela negociar sentidos e significados que podem ser propagados, por meio do discurso na cultura. Formam-se então pedagogias culturais capazes de denunciar, fazer refletir, criticar e resistir a normas enraizadas em nossa sociedade.

Referências

- CONNELL; R. W.; MESSERSCHMIDT; J. W. **Masculinidade Hegemônica: repensando o conceito.** 2013. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/So104026X2013000100014/24650>. Acesso em: 10/10/2019
- ELLSWORTH, E. Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema. In: SILVA, Tom T. (org.) **Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001. (Coleção Estudos Culturais, 7). P. 7-76.
- HALL, S. **Cultura e Representação.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2016. 260p.
- KAMP, M. **Jongens.** 2014. Tradução no Brasil: **Boys.** Distribuição: Wolfe Film. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=13n9JoQpN8I>. Acesso em 05/08/2019.
- LOURO, G. L. (org.). **O corpo educado. Pedagogias da sexualidade.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. 176p.
- MULVEY, L. Prazer Visual E Cinema Narrativo. In: XAVIER, I. (org.). **Experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. (Coleção Arte e cultura; v. n°5). p. 437-453.
- TURNER, G. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus Editorial, 1997.

Capítulo 4

O SILÊNCIO DOS HOMENS: INVESTIMENTOS CONTEMPORÂNEOS EM MASCULINIDADES PLURAIS

Alison dos Santos

Carin Klein

Juliana Ribeiro de Vargas

Introdução

O Brasil é um dos países que mais perpetua violências relacionadas às dimensões de gênero, ou seja, cometidas principalmente contra mulheres e pessoas LGBTQs. Segundo dados divulgados pelo Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, somente no início da pandemia do coronavírus, o número de denúncias de violências cometidas contra a mulher, no Brasil, cresceu cerca de 40% em abril, em comparação ao mesmo período do ano de 2019 (VIOLÊNCIA, 2020). Já o Relatório da Comissão Especial para Análise da Violência Contra a População LGBTQ, denuncia que o país, apenas em 2018, registrou 420 mortes de pessoas LGBTQs - entre 320 homicídios e 100 suicídios. O estudo indica que se mata muito mais homossexuais, transexuais e bissexuais no Brasil, do que nos 13 países da África e da Ásia, onde existe pena de morte contra esta população (RIO GRANDE DO SUL, 2019).

Partimos desse contexto, a fim de argumentarmos acerca de proposições e investimentos contemporâneos que demonstram ir à contramão das violências de gênero, indicando que há investimentos em masculinidades plurais, associadas à publicidade de grandes marcas.

Nesse sentido, inscrevemos este trabalho na perspectiva dos Estudos Culturais e de Gênero, em aproximação com a crítica pós-estruturalista, permitindo-nos elencar algumas compreensões importantes. A primeira refere-se ao conceito de cultura, tomada enquanto um campo de disputas, na qual se investem constantemente na produção, negociação, contestação e ressignificação de sentidos em torno das relações e práticas sociais (HALL, 1997). Devido ao caráter constitutivo da cultura, investigar as masculinidades em diferentes espaços da vida social ganha relevância e centralidade, uma vez que é nela que circulam os processos discursivos e simbólicos que atuam no que se entende por masculino e/ou feminino.

No âmbito da cultura, a mídia detém um lugar central, norteador e regulador dentro das sociedades contemporâneas, assumindo uma função preponderante na circulação e produção de representações de masculinidades. Argumentamos que as posições de sujeito que ocupamos na atualidade são predominantemente delimitadas pela cultura, fundamentalmente, por meio das instituições sociais, entre elas, as mídias. Compreendemos que os processos de constituição dos sujeitos estão, irremediavelmente, atravessados pelos processos educativos que não são mais exclusividades das instituições tradicionais de ensino, e que outras instâncias pedagógicas emergem na contemporaneidade, veiculando, valorando e instituindo representações de masculinidades, na qual se torna possível os sujeitos se identificarem (ou não) (BALISCEI; CALSA; JORDÃO, 2016).

Conforme Hall (2002), o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, estável ou essencial, antes, e, a partir dessa premissa, podemos dizer que as identidades são constantemente negociadas e cambiadas por meio de processos culturais marcados pela fluidez e dinamicidade.

A partir dessa abordagem, as masculinidades tornam-se intensamente disputadas, reiteradas e modificadas, tornando-se produtivo o exame dessas representações na mídia, principalmente, no período histórico em que vivemos, ou seja, da emergência de tantos movimentos conservadores e reacionários¹.

Os argumentos entorno da violência de gênero, em sua grande parte, aliam-se a uma masculinidade hegemônica, reconhecida usualmente por características como o uso da força, virilidade, valentia, violência, assim como, de uma suposta hierarquia sobre as feminilidades e as masculinidades, tomadas como inferiores/desviantes (KLEIN; SANTOS, 2020). Investem, e re/constroem uma posição de sujeito masculina, considerada por eles como um *ideal* e/ou *norma* capaz de corrigir e desviar aqueles/aquelas que não se encontram na mesma condição. Diante disso, iniciamos a investigação do documentário denominado “O silêncio dos Homens” levando em conta a seguinte questão: Que investimentos atuam na construção de pedagogias de masculinidades nesse artefato?

Para o desenvolvimento dessa pesquisa cabe indicarmos que, tanto o gênero quanto a sexualidade são tomados enquanto construtos da cultura. Compreendemos que os processos que distinguem homens de mulheres não podem ser explicados e/ou justificados unicamente pela

¹ No cenário brasileiro atual, podemos argumentar que existe em curso uma disputa travada, principalmente, por conservadores, reacionários, fundamentalistas e religiosos, que visam coibir qualquer discussão relacionada aos temas que envolvem gênero e/ou sexualidade, tanto nas políticas públicas educacionais, como no ambiente escolar, por exemplo. Os efeitos dessas disputas podem ser percebidos pela ascensão de movimentos como o “Escola Sem Partido” e diversos projetos de lei que emergem das alas políticas neoconservadoras brasileiras com este propósito, se tornando até mesmo um assunto de mobilização política na conjuntura brasileira. Para saber mais ver: Junqueira (2018) e Saraiva e Vargas (2017).

biologia. Sendo assim, entendemos que a cultura, suas normas, regras sociais e os processos linguísticos a qual nos encontramos inseridos, desde a infância, nos ensinam modos e formas de viver ou experienciar o que se entende por feminino ou masculino (MEYER, 2004, p. 15). Para Butler (2003, p. 18) não são apenas estas situações que legitimam o caráter constitutivo das masculinidades e feminilidades, mas também as instituições sociais, as leis, os símbolos, os códigos, assim como as políticas públicas atuam, fortemente, na construção, produção, manutenção ou resignificação das representações do masculino e feminino em uma determinada sociedade.

Nessa perspectiva, compreendemos que as masculinidades e as feminilidades não são um *a priori*, tampouco fruto de uma suposta natureza intrínseca aos corpos biológicos de homens e mulheres. Assumimos a premissa de que masculinidades e feminilidades são fenômenos discursivos, implicados em processos de produção e significação, sujeitos à negociação e a disputa de sentidos.

Parece-nos senso comum afirmar que os homens e o universo de produção das masculinidades vêm se alterando significativamente nas últimas décadas. Podemos inferir que esta alteração ocorreu de modo mais acelerado, a partir das décadas de 1960 e 1970, em decorrência dos tensionamentos produzidos pela ascensão dos movimentos homossexuais e feministas, respectivamente (RIBEIRO; RUSSO; ROHDEN, 2013).

Desde então, o próprio conceito de masculinidade hegemônica, elaborado por Connell (1995) na década de 1990, muito utilizado como ferramenta de análise teórico-metodológica neste campo de investigação, necessitou ser repensado, uma vez que já não dava conta das análises acerca da pluridade das masculinidades, atravessadas também por marcadores sociais como sexualidade, raça,

geração, por exemplo. Diante de outros estudos elaborados desde este período, o conceito de masculinidade hegemônica, antes compreendida enquanto um conjunto de normas e práticas estáveis de gênero que legitimavam uma posição dominante de um grupo restrito de homens na sociedade, mas que acabavam atuando como regulador das demais masculinidades foi sendo reformulado em quatro grandes áreas: a natureza das hierarquias de gênero, o peso do social no processo de incorporação da masculinidade, a geografia das configurações de masculinidade e a dinâmica das masculinidades. Sendo assim, a respeito da nova dinâmica do conceito, Connel e Messerschmidt (2013), acrescentam:

Tais práticas não podem ser lidas simplesmente como expressando uma masculinidade unitária. Elas podem, por exemplo, representar formações comprometidas por desejos contraditórios ou emoções, ou por resultados de cálculos incertos sobre os custos e os benefícios de diferentes estratégias de gênero. Masculinidades são configurações da prática que são construídas, reveladas e transformadas ao longo do tempo. [...] As transformações ao longo do tempo, na medida em que são certamente moldadas por contradições no seio das masculinidades, também podem ser intencionais. (CONNEL e MESSERSCHMIDT, 2013, p. 271).

Contextualizando o artefato de pesquisa e os caminhos da investigação

Iniciamos nossa investigação através das mensagens do *Instagram*, postadas pela empresa Reserva. A Reserva é um grife de roupas, que obtém sucesso entre homens de classe média alta, fundada em 2004, por Rony Meisler e Fernando Sigal, empresários cariocas. Desde sua fundação,

a empresa se desdobrou em uma plataforma tecnológica e cinco marcas, que emprega, entre 1,5 mil funcionários e, segundo estimativas, somente no ano de 2019, devem ter faturado algo em torno de R\$ 400 milhões (MOURA, 2019).

O motivo de esta empresa nos chamar a atenção se deve as polêmicas que a mesma se envolveu desde a sua fundação. Durante o lançamento de sua campanha do dia dos namorados, no ano de 2018, a grife foi acusada de machista, pelo próprio público consumidor masculino. Em vídeos e stories postados em seu perfil oficial² no *Instagram*, que conta com mais de 931 mil seguidores, a marca fez uma “brincadeira” usando o áudio popular que estava circulando no período, conhecido como “Gemidão do Zap”.

Figura 1. Pedida pública de desculpa no *instagram* oficial da marca Reserva



Fonte: Imagens capturadas pelo(a) autor/a, diretamente do *Instagram* da marca Reserva, 2020.

² Disponível em: https://www.instagram.com/reserva/?utm_source=ig_embed. Acesso: 30 jul. 2020.

Em 2017, repercurtiu um vídeo que foi encaminhado via WhatsApp, onde o áudio exibia um alto gemido feminino, com conotação sexual, que fazia o seu receptor passar por constrangimento em público. Após as publicações utilizando este “áudio”, seguidores da marca escreveram comentários, afirmando que a ação desrespeitava as mulheres e exaltava a pornografia. Diante deste contexto, a empresa pediu desculpas, publicamente, nesta mesma rede social (Figura 1), e apagou os posts relacionados. Em anos anteriores, a marca já havia sido acusada de racismo (CATRACA LIVRE, 2018).

Em virtude desta polêmica, Roney Mesleyr resolveu como forma de correção da postura da marca, considerada machista, investir na produção de um documentário produzido pelo grupo *Papo de Homem* (PdH). Em suas palavras, por meio de um vídeo publicado no canal do Youtube PdH³, alega assumir a responsabilidade pelo erro cometido pela marca e assim, trata agora de disponibilizar sua infraestrutura digital e *off-line* para fazer circular a discussão sobre a problemática do machismo, entendendo que esta medida teria potencial na transformação da compreensão coletiva acerca das masculinidades. Ele próprio argumenta no início do vídeo, que a paternidade já havia despertado nele muito interesse em compreender melhor o assunto que envolve as masculinidades (HOMEM, 2019). O PdH é uma rede exploratória do espaço masculino, que conta com site próprio, bastante presente em todas as mídias sociais e também no YouTube:

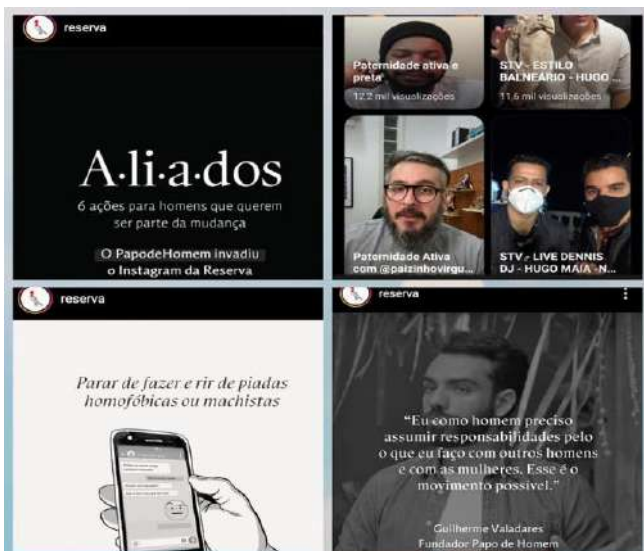
Formado por um grupo de homens de todo o Brasil, o site Papo de Homem, de acordo com dados disponibilizados pelo próprio site para apresentar dados de audiência e perfil

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/papodehomem> Acesso: 30. jul. 2020.

de usuários para anunciantes, conta com 1.540.000 visitas únicas por mês, 71% do público leitor constituído por homens e 66% dos leitores, na faixa de 21 a 34 anos, cuja maior parte tem um alto poder aquisitivo, composto pelas classes média-alta e alta. O Papo de Homem ou PdH como é comumente chamado pelos editores e usuários, foi criado em 2006, pelo publicitário Guilherme Nascimento Valadares e se ampliou para além de um site, realizando workshops para empresas e palestras sobre comportamento masculino. De modo geral, trata-se de um espaço exploratório do masculino, oferecendo ‘conteúdo que cataliza transformações positivas, ou seja, melhora a qualidade de vida, a sensação de propósito e sentido’ e principalmente, que procura através de sua abordagem ‘sem frescuras’ não apenas captar o novo homem que surgiu com a sociedade contemporânea, como também ajudar a formá-lo. (PRADO, 2013, p. 3-4).

Nesta mesma direção, a marca Reserva, após a reprovação virtual que recebeu de seus seguidores e consumidores, mudou seu posicionamento na rede social, abrindo espaço para divulgações que tomassem as masculinidades enquanto construtos culturais, aliando-se ao grupo PdH, nas redes sociais. Como exemplo disso, conforme (Figura 2) as publicações de imagens e textos que objetivam atualmente produzir o respeito em relação às masculinidades homossexuais, infográficos ensinando ações para modificar a postura machista, a publicação de vídeos no canal IGTV do *Instagram*, trazendo fortemente, divulgações e discussões acerca das paternidades ativas, negras, gays, etc.

Figura 2. Publicações que evidenciam a alteração do discurso da empresa em relação às masculinidades



Fonte: Imagens capturadas pelo(a) autor(a) diretamente do Instagram da Reserva, 2020.

Tendo apresentado o tema e a relevância do estudo, seguimos para a discussão de algumas cenas extraídas do material empírico, evidenciando o que ali se busca ensinar em relação às possibilidades de viver as masculinidades. Como anunciamos, o material empírico examinado neste trabalho é o documentário produzido pelo PdH, com investimento e patrocínio da marca Reserva, intitulado “O silêncio dos homens”. Primeiro, assistimos ao filme, para em um segundo momento, transcrevermos as falas e as principais impressões sobre os investimentos realizados acerca das masculinidades, para finalmente realizarmos algumas análises, levando em conta a indagação já

anunciada: quais são as pedagogias de masculinidades veiculadas e produzidas por meio deste artefato cultural?

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	O Silêncio dos Homens
Nome Traduzido	-----
Gênero	Documentário
Ano	2019
Local de lançamento e Idioma original	Brasil / Português
Duração	1 hora
Direção	Ian Leite e Luiza de Castro

O filme conta com mais de um milhão de visualizações no canal do Youtube e possui uma hora de duração. Foi um projeto, patrocinado não somente pela Reserva, mas também pela marca Natura Homem. Segundo a descrição do filme, o projeto que culminou na produção do documentário “ouviu mais de 40 mil pessoas em questões a respeito das masculinidades e desembocou num [...] livro-ferramenta baseado nesse estudo com dados públicos por meio de um convênio com o Consórcio de Informações Sociais (CIS) da USP” (HOMEM², 2019). Nas palavras do criador do Papo de Homem:

Um total de 32 pessoas envolvidas diretamente por quase um ano. Considerando as pessoas que passaram pelo projeto brevemente, são mais de 50. Esse é um projeto feito para furar bolhas e dialogar com todos e todas. Não à toa, também surge do ventre de uma imensa rede de coletivos, com pessoas negras, brancas, hetero, não hetero, trans, progressistas, conservadoras, jovens, adultas, velhas, de norte a sul do país. Queremos contribuir para que o tema masculinidade seja pautado de modo construtivo. Não

podemos falar apenas do que falta e falha nos homens, é essencial sonharmos outras masculinidades possíveis, saudáveis. (VALADARES, 2019).

Análise Crítica

O filme (HOMEM², 2019) inicia apresentando histórias de vidas, de sujeitos não identificados, falando a respeito dos efeitos nocivos que a incorporação de determinados ensinamentos de masculinidade causou em suas vidas. Após, algumas narrativas, os homens começam a assumir lembranças, posicionamentos e identidades. Chamou nossa atenção a fala de Ismael dos Anjos, jornalista e pesquisador de masculinidades:

Eu acho que ser capaz de identificar poucos sentimentos, não ser capaz de nomear o que se sente, é um dos motivos que levam vários homens a usar a violência como linguagem. Essa linguagem vai perpassar a relação com ele, mas com outros homens, com mulheres, com filhos. Talvez não seja a coisa mais urgente, mas talvez seja a coisa que mais atinja várias das coisas urgentes que a gente precisa endereçar.

No vídeo, apresentam-se vários dados estatísticos, evidenciados de forma bastante atraente e dinâmica, em formato de infográfico (Figura 3):

83% das mortes por homicídios e acidentes no Brasil têm homens como vítimas. Eles vivem 7 anos a menos que as mulheres e se suicidam quase 4 vezes mais. 17% deles lida com algum nível de dependência alcoólica. Quando sofrem um abuso sexual, demoram em média 20 anos até contarem isso pra alguém. Cerca de 30% enfrentam hoje ejaculação precoce ou disfunção erétil. Homens são 95% da população prisional no Brasil, sendo que a maior parte dos encarcerados são jovens, periféricos e com ausência de

figura paterna. Negros e LGBTQs sentem muito mais boa parte disso. Mesmo diante desse cenário, apenas 3 em cada 10 homens possuem o hábito de conversar sobre os seus maiores medos e dúvidas com os seus amigos. Os homens sofrem, mas sofrem calados e sozinhos.

Figura 3. Imagens do documentário “O silêncio dos homens”



Fonte: Imagens capturadas pelo(a) autor(a) diretamente do Youtube da PdH, 2020.

Em seguida, acompanhamos no filme, a fala de um psicólogo, Fred Mattos e também Guilherme Valadares, criador do PdH, dando suas explicações (e significações) acerca do silêncio masculino, ao mesmo tempo em que instigam os ouvintes homens a falarem sobre seus problemas, pois isto não os fará de modo algum parecer

menos homens. Observamos um jogo discursivo que trata de ampliar no âmbito da cultura os sentidos sobre as masculinidades, no que tange a tornarem-se mais ou menos homem.

Chama-nos a atenção a narrativa de Raquel Franzin, Coordenadora de Educação, ao falar sobre como educamos meninos e meninas, desde a infância, ou seja, relembra ensinamentos que reforçam e naturalizam atitudes e comportamentos, como se esses fossem próprios da natureza feminina ou masculina:

Um exemplo que eu gosto de dar, até por ter sido professora de creche, é que a gente aceita os meninos sujos, com o nariz escorrendo, com uma troca de fralda demorada. O que com as meninas a gente tem uma tolerância menor. Mas com os meninos a gente vai deixando. E com os bebês e meninos negros, a gente deixa eles ainda pro final da fila. Eles são os últimos a serem cuidados. E quando essas expressões partem dos meninos, quando os meninos, por exemplo, têm essa iniciativa de abraçar, a gente ensina rapidamente eles a dar a mão, bater no ombro, não à toa dos meninos é esperado que eles sejam ativos, dominadores, controladores, em detrimento de uma vida interior cada vez mais sob controle e diminuída.

A partir dos corpos, instituímos pedagogias que dão lugar a um binarismo de gênero e sexualidade, atravessados por outros marcadores sociais, em que todos/as devem seguir caminhos esperados e supostamente naturais. Esse parece ser um percurso que o documentário pretende desconstruir, indicando possibilidades para o caráter plural, disputado e negociado das masculinidades.

O documentário dá visibilidade a projetos educacionais e *workshops* relacionados à uma educação a favor da produção de masculinidades, no plural, além de

articular a discussão com os prejuízos provocados pelo machismo, sexismo e excessivo consumo de pornografia. Apresenta uma roda de conversa com homens, realizada após o evento "Homens Possíveis", na qual se discute a partir da seguinte questão: existe ou não um movimento de transformação dos homens acontecendo hoje? Para dar conta dessa pergunta, apresenta-se à pesquisa realizada, com mais de 40 mil homens e mulheres, de diversas iniciativas no Brasil, a fim de dar algum direcionamento ao tema. Os vários projetos apresentados então no documentário e servem de provocação para que os homens possam expor seus sentimentos, perceber comportamentos inadequados para corrigi-los. Durante o documentário, abre-se ainda a discussão sobre o silêncio vivido pelo homem negro e das formas de viver as masculinidades negras. O filme também dá voz às masculinidades homossexuais e transexuais, visibilizando a pluralidade que marca a construção das masculinidades, nos tempos atuais.

Fechando as cenas: à guisa de conclusão

Ao iniciarmos a investigação, expusemos dados alarmantes a respeito da violência relacionada com as dimensões de gênero. Neste sentido, o projeto Tempo de Despertar, divulgado no documentário, nos chamou bastante a atenção, pois é composto por grupos reflexivos de homens, ex/atores de violência que atualmente discutem as construções sociais, as relações entre homens, homens e mulheres, a fim de que possam refletir sobre o que aprenderam enquanto homens, como aprenderam, assim como os efeitos que essas aprendizagens trouxeram para suas vidas, suas famílias, suas relações como pais, esposos, filhos/as, ou seja, o que eles podem fazer ao

ressignificar um modelo hegemônico de masculinidade, que traz como um de seus efeitos, a violência.

Alguns dados da pesquisa já citada e que serve como mote para embasar a construção das ações educativas e o investimento em masculinidades enquanto um projeto viável, saudável e oportuno são os seguintes:

50% das mulheres concordam, em algum nível, que os homens estão agindo de modo menos machista nos últimos anos. E 65% delas afirmam que os homens que são pais estão participando cada vez mais. Entretanto, 54% acreditam que eles ainda não entenderam completamente que elas merecem as mesmas oportunidades e direitos. E somente 28% das mulheres acham que os homens estão assediando menos. E 65% delas afirmam que os homens que são pais estão participando cada vez mais. Entretanto, 54% acreditam que eles ainda não entenderam completamente que elas merecem as mesmas oportunidades e direitos. E somente 28% das mulheres acham que os homens estão assediando menos.

Considerações Finais

A reflexão acerca do nosso objeto de pesquisa, através da perspectiva teórica por nós adotada, permite-nos trazer alguns argumentos que consideramos relevantes. Em primeiro lugar, embora sejamos um dos países que mais perpetua violências relacionadas às dimensões de gênero, podemos inferir que existem em curso investimentos importantes a respeito da produção de novas pedagogias de masculinidades, porém levando em conta que ainda é restrito e atravessado por marcadores de classe social, como pode ser evidenciado através dos seguidores e consumidores da própria marca Reserva, que obtém maiores consumidores entre as classe média e alta, bem

como diversos produtos culturais⁴ que são disponibilizados pelo PdH neste sentido, como palestras e *workshops*, que possuem participação mediante pagamento.

Em segundo lugar, este estudo explicita, denuncia e evidencia o caráter disputado da cultura, demonstrando que as representações de masculinidades no âmbito brasileiro estão em processo de debate e resignificação, ou seja, as características da representação da masculinidade hegemônica, aliadas a sexualização e objetificação da mulher, foram desprezadas pelo público da Reserva, seguidores e consumidores. Isso demonstra que ao menos no âmbito das mídias sociais, a publicidade masculina voltada para a classe média e alta pode ser rejeitada e repudiada publicamente, caso haja uma mensagem considerada explicitamente “machista”.

Se antes o discurso acerca da transformação das masculinidades era estritamente acadêmico, agora podemos afirmar que as fronteiras das universidades e dos estudos acadêmicos se ampliam e se disseminam na cultura. Através deste estudo podemos visibilizar que existem empresas que reconhecem a nocividade que a masculinidade hegemônica causa aos homens, assim como para toda a sociedade. Elas começam a associar suas marcas, a determinados conteúdos relacionados aos grandes temas e lutas de grupos ainda considerados minoritários⁵, provocando nas redes sociais uma proliferação de adesões, afinidades, simpatias e por que

⁴ Como exemplo, citamos o evento virtual produzido pelo PdH, que ocorre em agosto de 2020, intitulado: **EVENTO PAI 2020 (online): Os desafios das paternidades atuais**, cujo valor para participar é de R\$ 50,00. Para saber mais: https://www.sympla.com.br/evento-pai-2020-online-os-desafios-das-paternidades-atuais__934680. Acesso 20 ago. 2020.

⁵ Minoritários em relação a acessos e distribuição do poder, não numericamente.

não consumo, ao mesmo tempo em que sofre rejeições, por meio dos discursos de ódio⁶.

Ao finalizarmos o estudo, chamamos a atenção para o caráter constitutivo das coisas, pessoas, sentimentos, comportamentos e ações, assim como da função educativa que a mídia promove e veicula. Iniciamos o texto destacando situações concretas relacionadas às violências de gênero e intencionamos agora, indicar iniciativas, ligadas ao mercado, ao consumo, mas também as práticas e debates cotidianos. Indicamos o caráter constituidor e contestador que a educação pode trazer sobre as masculinidades, cujos efeitos podem se concretizar na diminuição das violências, cometidas contra mulheres e/ou LGBT's e em experiências mais positivas dos homens consigo mesmo e com seu próprio núcleo familiar.

Sendo assim, apresentamos movimentos de ruptura da representação hegemônica de masculinidade, contudo, acreditamos que este investimento tem alcançado com maior vigor as classes média e alta de nossa sociedade. Homens que talvez já possuam formação acadêmica e acesso ao pensar de forma mais crítica. Portanto, este trabalho traz vigor para continuar pesquisando acerca das formas e meios de fazer circular as discussões a respeito das masculinidades, visibilizando o poder de mudança que

⁶ Nesse sentido, citamos como um caso emblemático, a campanha de dia dos pais da marca Natura de 2020, divulgada através das redes sociais. O ator transexual Thammy Miranda, pai de um filho de apenas seis meses chamado Bento Ferreira de Miranda, foi convidado para participar da ação da marca, postando em suas redes sociais um vídeo, demonstrando sua paternidade e utilizando a *hashtag* criada pela Natura, #meupaipresente. A ação provocou grande repercussão nas redes sociais, obtendo forte adesão e defesa da paternidade trans, como também muita rejeição e reprovação, por grupos conservadores e lideranças religiosas que subiram no Twitter a *hashtag* de boicote à marca #NaturaNão. Para saber mais ver: MOURA², 2020.

isto representa. Encerramos este trabalho com uma indagação: de que maneira podemos fazer circular o potencial educativo e contestador desta discussão em todos os níveis de nossa sociedade?

Referências

BALISCEI, J. P., CALSA, G. C.; JORDÃO, V. H. O Homem Malbec e a construção visual da masculinidade. **Textura (Canoas)**, v. 18, p. 69-89, 2016.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CATRACA LIVRE. **Marca erra feio mais uma vez e campanha é acusada de machismo**. São Paulo, 2018. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/grife-campanha-acusada-machismo/>. Acesso: 30 jul. 2020.

CONNELL, R.; MESSERSCHMIDT, J. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Rev. Estud. Fem.**, vol. 21, n.1, p. 241-282, 2013.

CONNELL, R. Políticas da Masculinidade. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 185-206, 1995.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & Realidade**, v. 22, n. 2, jul./dez. 1997. Disponível em: http://www.gpef.fe.usp.br/teses/agenda_2011_02.pdf.

Acesso em: 14 mar. 2020.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HOMEM, Papo de. **Envolvimento da Reserva no Projeto | O Silêncio dos Homens**. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8esNjzfiywM>. Acesso: 30 jul. 2020.

HOMEM², Papo de. **O silêncio dos homens | Documentário completo**. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NRom49UVXCE&t=194s>. Acesso: 30 jul. 2020.

JUNQUEIRA, R. D. A invenção da 'ideologia de gênero': a emergência de um cenário político-discursivo e a elaboração de uma retórica reacionária antigênero. **Revista de Psicologia Política**, v. 18, p. 449-502, 2018.

KLEIN, C.; SANTOS, A. dos. Orgulho de ser Hetero? Disputas em torno das masculinidades em uma página do Facebook. Aceito na Revista Teias. No Prelo.

MEYER, D. E. Teorias e políticas de gênero: fragmentos históricos e desafios atuais. **Rev. Bras. Enferm.**, [online], v. 57, n. 1, p. 13-18, 2004.

MOURA, M. Como Rony Meisler transformou a Reserva em um laboratório de inovação. **Revista PENG**. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://revistapegn.globo.com/Banco-de-ideias/Moda/noticia/2019/08/como-rony-meisler-transformou-reserva-em-um-laboratorio-de-inovacao.html>. Acesso: 30, jul. 2020.

MOURA², J. Ações da Natura disparam enquanto comercial com Thammy causa polêmica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/08/acoes-da-natura-disparam-enquanto-comercial-com-tammy-causa-polemica.shtml>. Acesso: 30 jul. 2020.

PRADO, J. Fortalecimento do masculino e redes de sociabilidade nos usos terapêuticos das mídias digitais. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. Disponível: http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373315763_ARQUIVO_trabalhocompletoFazendoGenero2013JulianoPrado.pdf. Acesso: 30 jul. 2020.

RIBEIRO, C. R.; RUSSO, J. A.; ROHDEN, F. Uma nova pedagogia da sexualidade para homens: discursos midiáticos e suas reverberações. **Revista Physis**, v. 23, p. 461-488, 2013.

RIO GRANDE DO SUL. **Comissão Especial para Análise da Violência Contra a População LGBT, 2019**. Disponível em: http://www.al.rs.gov.br/FileRepository/repdcp_m505/ComEspLGBT/Relat%C3%B3rio%20final%20Comiss%C3%A3o%20Especial%20LGBT.pdf. Acesso em 30 jul. 2020.

SARAIVA, K.; VARGAS, J. R. Os perigos da escola sem partido. **Teias** (Rio de Janeiro), v. 18, p. 68-84, 2017.

VALADARES, G. N. Assistam nosso documentário "O silêncio dos homens", na íntegra. **Papo de Homem**, 2019. Disponível em: papodehomem.com.br/o-silencio-dos-homens-documentario-completo/. Acesso: 30 de jul. 2020.

VIOLÊNCIA contra a mulher aumenta em meio à pandemia; denúncias ao 180 sobem 40%. **Isto é dinheiro**. Edição nº 1179 10.07 Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/violencia-contra-a-mulher-aumenta-em-meio-a-pandemia-denuncias-ao-180-sobem-40/> Acesso em: 14/07/2020.

Capítulo 5

JEAN GREY, VANYA, OKOYE, NAKIA E CAPITÃ MARVEL: MULHERES HEROÍNAS NO CONTROLE DE SEUS CORPOS E DE SEUS PODERES

Ana de Medeiros Arnt

Introdução

O universo de pessoas com superpoderes é parte de um rico arsenal de significados imaginários, sobre o combate do mal e proteção da humanidade. Recheado de valores sociais que se inserem em questões morais cotidianas e parecem não deixarem dúvidas dos limites entre o certo e o errado em nossa cultura. Nestes universos – que são advindos das histórias em quadrinhos, em sua grande maioria – homens e mulheres com poderes incríveis duelam atacando ou defendendo a humanidade, a Terra, o universo...

Não é recente, também, a imersão deste universo de super-heróis e heroínas no mundo do cinema e séries televisivas. Costa (2013) aponta adaptações de histórias em quadrinhos de super-heróis, para o cinema e televisão, em meados da década de 1940, com o *Capitão Marvel* e o *Batman*.

Com histórias mais ou menos fiéis às narrativas e às personagens originais, o cinema reconstrói estes heróis e heroínas, suas lutas e seus dilemas. No entanto, é importante compreender que, ao contrário da adaptação de livros e romances, a adaptação de histórias em quadrinhos é uma releitura de fragmentos de obras de décadas, não sendo uma adaptação de *uma história*, mas de

um texto aberto, com histórias complexas e personagens que são constituídos, também, ao longo do tempo e de maneiras diferentes (COSTA, 2013).

É importante ressaltar o quanto, em nossa cultura, o cinema tem grande relevância na construção de significados sociais (assim como histórias em quadrinhos). Isto é, participa da constituição, através de suas narrativas, modos de ser e pensar o mundo em que vivemos. Neste sentido, as adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema não são apenas um “recontar” histórias já escritas em décadas passadas. Mais do que isso, o cinema ao nos apresentar estas personagens, nos *ensina* sobre valores sociais, gênero, sexualidade, corpo, raça, diferença...

Compreender filmes (no cinema e na televisão, mas hoje também nas plataformas de *streaming*) dentro desta perspectiva é, assim, tomá-los como imersos em significados sociais, mas também os construindo em uma imbricada rede.

Não é surpreendente falar que existem diferenças acerca de como heróis e heroínas são constituídos, em relação aos seus corpos e controle de seus poderes. Pertencentes a um mundo *masculino*, as histórias em quadrinhos de super-heróis são predominantemente escritas por *homens* e para *homens*. Neste sentido, as personagens femininas, quando fogem do estereótipo de pares românticos e/ou mães, tias, irmãs dos heróis e assumem papéis de heroínas, são desenhadas de modo hipersensualizadas, com vestimentas que ressaltam mais seus atributos físicos (com grandes decotes, roupas justas) e poses sensuais, com pouca proteção (armaduras, por exemplo). Já as vilãs são aquelas que tentam os heróis com sua falta de moral (CHICO, 2017). Um corpo capaz de combate – com força, destreza, armaduras e armas

eficientes – parece nunca ser suficiente às mulheres heroínas ou vilãs.

Chico (2017) analisa histórias em quadrinhos que inserem as relações de gênero e o posicionamento da mulher como heroína – e não um corpo em exposição – ressaltando o debate necessário sobre os estereótipos femininos neste universo. Gail Simone também se insere neste cenário de renovação dos estereótipos femininos nas histórias em quadrinhos, a partir do projeto *Women in refrigerators*, que monitora e lista violências sofridas por mulheres neste artefato cultural (SIMONE, 2018).

O cinema também apresenta as histórias das mulheres heroínas ou personagens de histórias de super-heróis a partir de estereótipos, poucas vezes rompendo com uma cultura de *corpos em exposição* das mulheres, ou de mulheres que ocupam os lugares de pares românticos ou familiares ao herói. Desta forma, o cinema legitima modos de ser e pensar a mulher e seus corpos a partir de discursos historicamente construídos. Discursos, esses, que não apenas dizem *como é* uma mulher, mas agem de modo minucioso e cotidiano inscrevendo em nossos corpos *como devemos ser*.

O corpo como construção

Como deve ser *nosso corpo*? Nós temos e somos um corpo. O corpo, mais do que algo dado, definido e comandado organicamente por DNA, genes, células é configurado socialmente. Isto é, nossa constituição como sujeitos passa pelas marcas, narrativas, comportamentos, discursos *inscritos* em nosso corpo (FOUCAULT, 2002). Isto, de modo algum, é negar nossa materialidade biológica. Mas afirmar que somos seres biossociais, que nosso DNA não nos define, nem delimita. Para sermos sujeito em nossa

sociedade, nos definirmos como *seres humanos* é preciso mais do que nossa *biologia*. O que somos e como somos mulher, na sociedade, é uma constituição cultural.

Desde que nascemos, ao sermos identificados por uma determinada genitália, somos categorizados a partir de uma classificação binária que, a partir de então, nos insere dentro de uma discursividade de gênero e sexualidade. Em outras palavras uma discursividade sobre ser *homem* ou *mulher*. Gênero e sexualidade são construções culturais, *inscrições* em nossos corpos, desde que nascemos (ou mesmo antes disso). Aprendemos o que é ser homem e mulher, dentro de uma racionalidade heteronormativa e cisgênero, que nos constitui.

Foucault (2002) vai discorrer sobre o corpo como construção, inserido em relações de poder. Mais do que negar a biologia, parte-se dos significados sociais estabelecidos, aprendidos, forjados na cultura, sobre nossos corpos desde que nascemos. Além disso, sendo o poder algo que nos perpassa e atravessa, em uma relação *produtiva* – uma vez que *produz* modos de ser e estar no mundo – é passível de resistência. Neste sentido, só existe relação de poder, nos diz Foucault (2002) quando há possibilidade de resistência.

Ao falarmos do corpo, do gênero e da sexualidade como *construções sociais*, não estamos apontando-os como identidades constituídas a partir de *escolhas*, como em um menu à la carte, que podem ser cambiadas a qualquer momento de nossa vida. As construções sociais, permeadas por relações de poder, se dão minuciosamente nas práticas culturais, espaços institucionais disciplinares, em relações familiares, escolares, religiosas e, também, instâncias como a mídia (impressa, televisiva, histórias em quadrinhos, cinema, nas redes sociais da internet, etc.). Aprendemos, portanto, desde muito cedo, conceitos, noções,

comportamentos, características, brincadeiras de *homens e mulheres*, que vão marcando, definindo, *constituindo* nossa compreensão acerca de nós, nosso corpo e os modos de vivenciá-lo, resistindo ou submetendo-se a estas inúmeras práticas e discursos ao longo de nossa vida (MATOS, 2003; GOELLNER, 2010; SOUZA; ARNT; RABUSKE, 2007).

Desta forma, por exemplo, aprendemos sobre as características do ser mulher: a fragilidade e a docilidade feminina; o amor incondicional, instintivo e verdadeiro proporcionado pela maternidade; a aptidão para afazeres relacionados ao cuidado (alimentação, educação e zelo da prole, idosos e doentes); recato e discrição dos atos; idealização da plenitude na conquista e manutenção de um par romântico, etc. Naturalizamos o lugar da mulher na sociedade, como este sujeito empático, romântico e maternal, mas também objetificado e sensualizado para deleite do homem.

No nosso corpo: tom, cor, tato, olfato e ação. O tom de nossa voz e ideias expressas em público, cor do esmalte e do batom, tamanho do decote, horário em que estamos circulando em vias públicas, decisão ou não de termos filhos ou companheiros/companheiras, dentre outras (e muitas) características. Mesmo com tantas conquistas, ainda hoje batalhamos para ocupar o espaço público, saindo do (dito) protegido espaço privado, para sermos protagonistas de nossa própria vida, corpo, existência!

Enquanto isso, nas histórias fantásticas...

Voltando ao mundo do fantástico e do heroico no cinema, apesar de ter mencionado estudos que indicam como mulheres ocupam lugares mais periféricos nas narrativas, há heroínas poderosas que têm sido construídas ao longo das últimas décadas. A questão que vou abordar

aqui é sobre como este poder, algumas vezes, associa-se a um risco e ao medo de quem acompanha estas mulheres. Mais do que isso, a uma busca pelo controle do corpo destas mulheres...

No universo Marvel, falarei da Capitã Marvel e de Jean Grey (na trilogia dos X-men) e de Okoye e Nakia (Pantera Negra). Talvez menos conhecida, na série Umbrella Academy (Netflix), abordarei sobre a violinista Vanya, a “número 7”.

Vídeo Analisado I

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>X-Men: the last stand</i>
Nome Traduzido	X-Men 3: O Confronto Final
Gênero	Ação
Ano	2006
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos, Inglês
Duração	1h44min
Direção	Brett Ratner

Jean Grey é uma mutante com poderes telepatas e telecinéticos da equipe X-men. Ao longo da trilogia inicial, ela desponta como uma heroína que vive dilemas morais – incluindo vincular-se a um complicado e competitivo triângulo amoroso – e apresenta-se como uma mulher empática e complacente. Dedicada à equipe, compreensiva com a dor alheia, compreende a si mesma como inapta em vários momentos nos filmes.

Ela “retorna” à vida no filme *X-men: o confronto final*, confusa e com perturbações que fazem emergir poderes que estavam escondidos em seu subconsciente. A narrativa apresenta, desde então, a mais poderosa dos mutantes e sua história de controle, pelo zeloso professor Xavier. Este, ao

passo que a ensina sobre os poderes, também executa o cerceamento da sua mente para contê-la, escondendo-os de Jean, a partir da premissa do perigo – dela consigo e com os outros -, em decorrência do desequilíbrio e da instabilidade emocional que emergem conjuntamente com sua força¹.

Vídeo Analisado II

Tipo de Material	Série
Título Original	<i>Umbrella Academy</i>
Nome Traduzido	<i>Umbrella Academy</i>
Gênero	Ação; drama
Ano	2019
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos, Inglês
Duração	10 episódios (1ª temporada)
Direção	Steve Blackman

Vanya é violinista e “filha” número sete, do seriado *Umbrella Academy*, (a segunda temporada foi lançada recentemente na plataforma Netflix). Na história, 43 crianças nascem em um evento único no mundo, ao mesmo tempo. As mulheres que deram à luz a estas crianças não tinham qualquer indício de estarem grávidas “no início do dia”. Hargreeves, um excêntrico milionário, busca adotar (comprar seria a palavra correta) as crianças com a expectativa de que elas sejam extraordinárias, têm “êxito” com 7 mães. Vanya, conhecida como *número 7*, é a única entre os irmãos que cresce com a marca de não possuir poderes. A filha “extremamente ordinária” é medicada

¹ Nas Histórias em quadrinhos, Jean Grey, ou a Fênix Negra é uma entidade cósmica com poderes ilimitados, que toma o corpo de Jean. No filme dedicado à personagem, esse viés foi apresentado, no entanto, na trilogia do X-Men não é essa a ênfase abordada (e foi a partir da trilogia que fiz as análises deste texto).

desde tenra idade, apresenta traços de fragilidade, depressão e sente-se constantemente inferiorizada na família. *Ela não é especial e acaba sendo foco de preocupação* conforme os enfrentamentos ocorrem, exatamente por não ter defesas.

Ao longo dos episódios, torna-se claro que Vanya teve uma educação restritiva que bloqueou seus poderes. É exatamente a ideia de que uma menina não terá condições de aprender a lidar com tamanho poder que faz com que seu tutor legal – seu pai adotivo – decida por apagar os registros de excepcionalidade e reprimir Vanya, utilizando-se de diagnósticos psiquiátricos e aparatos prisionais dentro de casa, até que todos os seus irmãos e ela mesma esqueçam das manifestações de seu poder.

Uma personagem com mais poderes que todos da trama, coagida a se desacreditar, construindo sua identidade como “uma menina normal” no meio de uma família extraordinária. Visivelmente infeliz, submissa aos caprichos do pai, superprotegida pelos irmãos (que acabam por criar uma imagem de fardo familiar), Vanya irrompe através do desequilíbrio emocional e canaliza, pela música, todo o seu apocalíptico potencial (Vanya é conhecida, também, como *Violino Branco*).

Vídeo Analisado III

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Black Panther</i>
Nome Traduzido	Pantera Negra
Gênero	Ação
Ano	2018
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos Inglês
Duração	2h14min
Direção	Ryan Coogler

Pantera Negra conta a história do Rei T'Challa, no país africano ficcional Wakanda, que assume o trono após a morte de seu pai, o Rei T'Chaka, em um atentado a uma conferência da ONU.

Logo após assumir o trono, T'Challa sofre uma tentativa de golpe de seu primo e vê seu reinado ameaçado. O Rei é cercado por mulheres: a princesa Shuri, sua irmã que é cientista e desenvolve tecnologias avançadas e baseadas em Vibranium²; a Rainha Ramonda, mãe de T'Challa; Okoye, a general de Dora Milaje, as forças especiais femininas de Wakanda; e Nakia, espiã de Wakanda, e informante dos acontecimentos do mundo e membro das forças Dora Milaje.

As mulheres de Wakanda que acompanham T'Challa não têm poderes especiais, embora desempenhem papéis fundamentais no filme. Destacarei Okoye (que faz par amoroso com W'Kabi, amigo e chefe de segurança do rei) e Nakia (declara afeto, embora não configurado como relacionamento, com T'Challa). Ambas são guerreiras, envolvidas emocionalmente com guerreiros, apresentam-se firmes em seus propósitos e ideais, negando-se a seguir os passos dos amantes, visto que isso seria abandonar o que acreditavam como correto para elas, para Wakanda e para o mundo. É a partir dos ideais de Nakia que o Rei T'Challa decide abrir o conhecimento científico e tecnológico de Wakanda ao mundo para salvar populações em situação de vulnerabilidade.

² Vibranium é um metal fictício que existe apenas no território de Wakanda, considerado o metal mais raro do mundo, ele tem a capacidade de absorver a energia vibratória e cinética. É também conhecido por ser o metal que compõe o escudo do Capitão América, também da Marvel Comics.

Vídeo Analisado IV

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Captain Marvel</i>
Nome Traduzido	Capitã Marvel
Gênero	Ação
Ano	2019
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos Inglês
Duração	2h04min
Direção	Anna Boden, Ryan Fleck

O filme se passa em 1995, a protagonista Capitã Marvel é apresentada no filme como pertencente à espécie alienígena Kree, que luta contra Skrulls, outra espécie alienígena. Ao chegar na Terra, aos poucos relembra sua história e se “descobre” a terráquea Carol Danvers, uma piloto da força aérea americana que sofreu um acidente e absorveu a energia de um motor, cuja tecnologia baseava-se em Tesseract³ e perdeu a memória, sendo resgatada pelo Kree Yon-Rogg.

Yon-Rogg vira amigo e tutor de Carol Danvers, mas omite parte de sua história e, em um primeiro momento, parece a ajudar a compreender e controlar seus poderes. Constantemente, ao longo do treinamento de Danvers, ele a cerceia, tendo um comportamento controlador, com uma hierarquia que pende ao abuso psicológico. Repetindo frases que a desmerecem, como “você é melhor do que isso” ou apontam seu descontrole e instabilidade, como “você deve controlar suas emoções” leva a protagonista a uma idealização de que é preciso aprender a lutar sem usar seus poderes, bem como à noção de conter as emoções,

³ Tesseract é um cubo cósmico fictício criado pela Marvel Comics, cujo poder é transformar qualquer desejo em realidade.

pelo risco apresentado (a si e aos outros). No decorrer da trama tais ações mostram-se claramente como uma busca, por Yon-Rogg de cercar e controlar o que é, de fato, um poder que ele teme.

Além de Carol/Capitã Marvel, o filme traz como personagens Maria Rambeau e sua filha Monica Rambeau. Maria é mãe e solteira, melhor amiga de Carol Danvers e também é da força aérea americana. Achava que a amiga havia falecido no acidente anos antes, pois seu corpo não fora encontrado. Outra mulher presente no filme é a Dr^a. Wendy Lawson (Mar-Vell), uma cientista que é da espécie Kree e se infiltra na Terra para lutar contra sua espécie e ajudar Skrulls. Lawson desenvolve e pilota o avião cujo motor utiliza a energia do Tesseract, que alcançaria velocidade acima da luz. Vale a pena ressaltar, ainda que possa parecer um comentário pequeno na análise toda, que Capitã Marvel tem uma “gata” fêmea, Goose, que também é alienígena, temida pelos inimigos.

Análise Crítica

Dos corpos das mulheres poderosas: modos de salvarem-se a si mesmas

Todas estas mulheres passam por situações de embate em que são confrontadas quanto aos seus lugares sociais, seus poderes e seus ideais em relações de opressão.

Okoye e Nakia são confrontadas pelos homens que amam a abrir mão de seus ideais para permanecerem ao seu lado. Okoye afirma a W'Kabi que o mataria sem questionamentos, para defender Wakanda, em meio à batalha, apontando a ele sua lança. Nakia nega-se a ficar ao lado do rei, como sua esposa, pois afirma, diversas vezes ao longo da trama, que seu lugar no mundo é libertando

pessoas em vulnerabilidade social e nada a faria sair desta missão, nem mesmo seu amor e dedicação ao Rei.

Já com as personagens Capitã Marvel, Jean Grey e Wanda Maximoff, as narrativas incluem o apagamento de suas memórias e identidades, por seus tutores. Estes as ensinam a controlar seus poderes ou mesmo as criam de modo a não saberem que tais poderes existem. Seus poderes emergem como grandiosos – maiores e mais potentes do que já fora visto pelas demais personagens –, via de regra, como desestabilidade emocional e/ou são usados em momentos de desequilíbrio (como raiva e tristeza). É pelo medo destes poderes que todos os homens que acompanham estas personagens, que se dá o controle insidioso e constante sobre seus corpos. Tais ações deixam marcas psicológicas, de comportamento e moralizantes que se expressam também no potencial de seus superpoderes.

Talvez seja a narrativa mais recente que trouxe uma mulher como forte protagonista no cinema de heróis seja a Capitã Marvel. Forte não apenas pelos seus poderes serem extraordinariamente maiores do que aqueles usualmente vistos em homens. Todo o elenco é composto por mulheres fortes e independentes. Mulheres que tem como foco não estabelecer pares românticos, mas criar uma filha como mulher solteira, serem as melhores pilotas, as melhores cientistas. Mulheres fortes e destemidas, por suas intelectualidades e destreza para lidar com vilões de todas as partes do universo.

Lopes (2006), ao discutir a presença de protagonistas em papéis significativos à trama, aponta que esta representatividade da força feminina pode funcionar como uma política identitária de confronto, buscando quebrar estereótipos e enfatizando relações construídas em nossa cultura.

Ao ocupar lugares não periféricos nas narrativas, tendo destaque quanto às suas personalidades, enfrentando tais cerceamentos e mostrando-se poderosas – ora apocalípticas, ora salvadoras – constroem novos estereótipos, novas maneiras de ver os corpos femininos, com narrativas que podem constituir mulheres múltiplas, mais complexas e com histórias próprias.

Um parâmetro simples disso foi estabelecido por Allison Bechdel, cartunista americana, em 1985. O conhecido “Teste Bechdel”, faz três perguntas para o filme que a autora dizia serem premissas para assistir a qualquer filme (MAGALDI; MACHADO, 2016):

(a) há mais do que duas personagens femininas no filme?;

(b) as mulheres dialogam entre si?

(c) o diálogo entre elas é sobre qualquer tema que não seja ‘homens’?

Muito embora estes questionamentos possam parecer tolos ou falem pouco da trama do filme em si, é relevante pensar se faria sentido direcionar estas perguntas a personagens homens. Assim, mais do que um teste técnico-científico de precisão, e/ou de qualidade do filme analisado, estas perguntas apresentam possibilidades de se pensar sobre como as mulheres são narradas nas telas e sua relação com a nossa cultura... Partindo desses pressupostos, é possível afirmar que, sim, esses questionamentos falam muito da trama do filme, uma vez que abordam posicionamentos sociais arraigados em nossa cultura – ou se contrapõe a eles!

Olhando os filmes e séries mencionados neste texto, a partir destes parâmetros de Bechdel, conseguimos responder afirmativamente às três questões, sem dificuldades, apenas a trama de Capitã Marvel. Mesmo em narrativas em que as mulheres são os sujeitos de grande

poder, elas são constituídas como envoltas neste padrão de pares românticos e subserviência – mesmo quando resistem a ele, com sucesso. O grande poder das mulheres, em tramas heróicas, ainda parece se constituir como um ato de salvação de si mesmas, pela autonomia de si, pelo controle de seu próprio corpo. A resistência é, antes de tudo, um ato contra o controle de homens sobre seus corpos, ou reafirmação de seus ideais como prioritários em qualquer relação, mesmo àquelas de pares românticos, com reciprocidade.

Deste modo, para um novo olhar sobre as mulheres no cinema é preciso não apenas que mulheres se façam presentes. É preciso que as mulheres sejam apresentadas a partir da diversidade, com vozes ecléticas, com diferentes desejos, seguindo seus próprios ideais. Com narrativa e vida próprias – independentes da vida conjugal e das idealizações desta vida heteronormativa de formar um par romântico, por exemplo. Mais do que isso, ainda, Kamita (2017) ao falar do cinema em uma perspectiva feminista, afirma que é preciso observar-se, também, “a interseccionalidade referente à raça, sexualidade, classe social, dentre outros marcadores de identidade da mulher, os quais fazem com que, cada vez que apareça a palavra mulher, ainda que esteja no singular, seja representativa de um amplo sentido plural”.

Considerações Finais

Com este texto, busquei analisar a construção das narrativas de personagens heróicas e/ou superpoderosas, suas relações na trama do filme e constituição a partir de discursos e práticas culturais que estamos imersos. Sem qualquer pretensão de esgotar o tema, ou abordar todas as representatividades femininas das super-heroínas.

Ainda que eu ressalte que às mulheres cabe salvarem-se a si mesmas – e seus países, populações vulneráveis, o planeta Terra e o Universo *também* (em mais um conjunto de multitarefas para mulheres), esta já vem sendo uma construção nova, com elementos mais complexos. Histórias que, para mulheres como eu, que gostam e acompanham tanto quadrinhos, quanto filmes de ação e ficção científica, trazem sim novas marcas identitárias importantes. Quem gosta de filmes destes gêneros não passa incólume pelo protagonismo de mulheres que ao se salvarem, salvam também o país, o planeta, o universo a partir de ideais éticos.

E se for (e é) preciso novas histórias, que venham mais filmes, com protagonistas construindo-se como donas de si e de seus corpos, ocupando os espaços públicos que nos foram (e são) negados por tanto tempo. E que seja com a força tão belamente descrita por outra mulher, nossa poeta (que encerra este texto), Cora Coralina:

ANINHA E SUAS PEDRAS

Não te deixes destruir...
Ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas
Recria tua vida, sempre, sempre
Remove pedras e planta roseiras e faz doces. Recomeça.
Faz de tua vida mesquinha
um poema.
E viverás no coração dos jovens
e na memória das gerações que hão de vir.
Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Toma a tua parte.
Vem a estas páginas
e não entres seu uso
aos que têm sede.

Referências

CARVALHO, D. Capitã Marvel é sobre a força de uma mulher, não exatamente seu empoderamento. **Garotas Geeks**. 2019a. Disponível em: <<http://www.garotasgeeks.com/capita-marvel-e-sobre-a-forca-de-uma-mulher-nao-exatamente-sobre-seu-empoderamento/>> Acesso em 30/08/2020.

CARVALHO, D. Como Capitã Marvel quebra o molde dos filmes de super-heróis. **Garotas Geeks**. 2019b. Disponível em: <<http://www.garotasgeeks.com/como-capita-marvel-quebra-o-molde-dos-filmes-de-super-herois/>>. Acesso em 30/08/2020.

CHICO, M. T. A representação do feminino nas histórias em quadrinhos de MS Marvel. In: LOPES, A. E. M.; SILVA, Daniele G. G.; FARIA, M. L. (orgs.) **Comunicação e cultura midiática: diálogos interdisciplinares [recurso eletrônico]**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p.123-144, 2017

CORALINA, C. **Vintém de cobre: meias confissões de Aninha**. São Paulo: Editora Global, 1997.

COSTA, R. S. Memória de gênero e discurso nas adaptações cinematográficas de histórias em quadrinhos. **Anais da 2ª Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos**, Escola de Comunicação e Arte, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais2as-jornadas/anais/4%20-%20ARTIGO%20-%20ROBSON%20SANTOS%20COSTA%20-%20HQ%20E%20CINEMA.pdf>>. Acesso em 30/08/2020.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

GOELLNER, S. A educação dos corpos, dos gêneros e das sexualidades e o reconhecimento da diversidade. **Cadernos de Formação RBCE**, 2010, p. 71-83. Disponível em: <<http://>

www.rbce.cbce.org.br/index.php/cadernos/article/view/984/556>. Acesso em: 09/01/2018.

KAMITA, R. C. Relações de gênero no cinema: contestações e resistência. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro, p. 1393-1404, 2017. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ref/v25n3/1806-9584-ref-25-03-01393.pdf>>. Acesso em: 30/08/2020.

LOPES, D. Cinema e Gênero. In: MASCARELLO, F. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas: Editora Papirus. 2006, p. 379-394.

MAGALDI, Ca. A.; MACHADO, C. S. Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas. **TEXTURA – Revista de Educação e Letras**, vol.18, n.36. 2016. Disponível em: <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/1588/1463>>. Acesso em: 30/08/2020.

MATOS, M. I. S. de.; SOIHET, R. (org.) **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

POLISTCHUCK, L. Capitã Marvel não é para homens, entenda. **Garotas Geeks**. 2019. Disponível em: <<http://www.garotasgeeks.com/capita-marvel-nao-e-para-homens-entenda/>>. Acesso em 30/08/2020.

SIMONE, G. Entrevista com Gail Simone. **CCXP**, 2017. Disponível em: <<https://www.ccxp.com.br/noticias/entrevista-com-gail-simone>>. Acesso em: 30/08/2020.

SIQUEIRA, V. Sexualidade, gênero e educação: a subjetivação de mulheres pelo cinema. **Educação e Realidade**, 2006, vol.31, n.1, 127-144. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/23001/13279>>. Acesso em: 30/08/2020.

SOUZA, N. G. S.; ARNT, A. de M., RABUSKE, A. A fabricação do corpo: efeitos da disciplinarização dos saberes e do corpo nas práticas escolares. **Revista Gênero**, 2007, v.7, n.2.

Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/147/90>. Acesso em: 09/01/2018.

WESCHENFELDER, G. V.; COLLING, A. Histórias em quadrinhos de super-heroínas: do movimento feminista às questões de gênero. **Interthesis**, 2011, vol.8, n.1. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2011v8n1p200/18432>>. Acesso em 30/08/2020.

Capítulo 6

AS TELEFONISTAS: GÊNERO E SEXUALIDADE EM INTERFACE COM A LUTA DAS MULHERES POR SEUS DIREITOS

Luis Felipe Hatje

Lara Torrada Pereira

Juliana Lapa Rizza

Introdução

Em 1928, as mulheres eram vistas como acessórios para se exibir, objetos incapazes de expressar opiniões ou tomar decisões. A vida não era fácil para ninguém, mas ainda menos para as mulheres. Se você fosse mulher em 1928, a liberdade lhe pareceria uma meta inatingível. Para a sociedade, éramos apenas esposas e mães. Não tínhamos o direito de ter sonhos e ambições. Em busca de um futuro, muitas mulheres tiveram de viajar para longe, e outras tiveram de enfrentar as regras de uma sociedade retrógrada e machista. No final, todas nós, ricas ou pobres, queríamos o mesmo: ser livres. E se, para sermos livres, tivéssemos de infringir a lei, estávamos dispostas a isso, apesar das consequências. Só quem luta por seus sonhos pode alcançá-los.

(Narração da personagem Lúdia Aguilar. Temporada 1 - Episódio 1)

Com um relato sobre a forma como as mulheres eram vistas, no final da década de 20, é a maneira como inicia a série “*As Telefonistas*” (2017, Ramón Campos e Teresa

Fernández Valdés), produzida pela Netflix¹. Acessórios para serem exibidos e incapazes de expressar opiniões ou de tomar decisões, restava às mulheres apenas o “papel” de esposas e mães, privadas do exercício da liberdade, de ter seus sonhos e suas ambições. Em busca de brechas para garantir uma existência, enquanto mulheres, em uma sociedade patriarcal e machista, elas precisaram promover inúmeros rompimentos diários. Assim, são esses movimentos que a série analisada, nessa escrita, traz à tona, as vivências/experiências de mulheres na Espanha, mais especificamente em Madri, em meio a disputas políticas, econômicas e de trabalho.

Em 1928, quatro mulheres passam a trabalhar como telefonistas na Companhia Telefônica da Família Cifuentes, que faz alusão à primeira Companhia Nacional Telefônica da Espanha criada em 1924. Buscando aproximações com vivências da época, a série aborda diferentes aspectos, os quais envolvem uma organização social, o próprio funcionamento da empresa telefônica, e, principalmente, as questões relacionadas à invisibilização das mulheres na sociedade daquele momento, bem como as dificuldades que elas enfrentavam.

Reivindicando um maior poder de decisão sobre suas próprias vidas, as protagonistas nos possibilitam acompanhar uma série de situações enfrentadas por elas, que desejam (ou necessitam) se inserirem, no mercado de trabalho, em uma sociedade que subestima as capacidades femininas e as condiciona às determinações masculinas. A série retrata o envolvimento das personagens em ações

¹ Netflix é uma plataforma de televisão via streaming, a qual possui, atualmente, mais de 160 milhões de assinantes. Está acessível em 190 países e produz programações em diferentes países do mundo. Disponível em: https://media.netflix.com/pt_br/about-Netflix. Acesso em 18 ago 2020.

que reivindicavam diferentes direitos às mulheres, sendo uma das pautas a questão laboral, uma vez que viam, na companhia telefônica, uma oportunidade de se inserirem no mercado de trabalho, lugar fora do ambiente doméstico.

A questão de inserção no mercado de trabalho e outros movimentos empreendidos pelas personagens são reivindicações que estiveram presentes na “primeira onda do feminismo”, a qual aconteceu, no contexto europeu e norte-americano, no final do século XIX e início do século XX, com o movimento de mulheres burguesas que reivindicavam direitos iguais de cidadania, de democracia e de ampliação de direitos (COSTA, 2018), como a extensão do direito de voto para as mulheres – que, na Espanha, foi um direito reconhecido em 1931 – bem como o direito ao divórcio e a melhores condições de estudo e de trabalho (MARIANO, 2017).

Discussões sobre as lutas feministas, a exemplo das que são acionadas na referida série, têm adentrado o cenário de produções televisivas, publicações de livros, novelas, músicas, entre outros artefatos culturais, entendidos enquanto espaços que nos educam. Cabe destacar que os artefatos culturais são várias produções, entre elas: peças publicitárias, músicas, comunidades da internet, vídeos, charges, revistas, jornais, programas televisivos e radiofônicos, - entre outros - que são resultados de processos de construção cultural. Além disso, eles são produtores e veiculadores de representações e de significados sociais a respeito de diversas temáticas e, dentre elas, as questões de gêneros e sexualidades, foco dessa escrita, as quais “têm funcionado como pedagogias culturais que ensinam modos de ser e de estar na sociedade” (MAGALHÃES, 2014, p. 171).

Nesse sentido, os artefatos não são apenas meios de entretenimento, diversão e informação, mas também

veículos que abordam pautas presentes na contemporaneidade, como as expressões de gênero e sexualidade retratadas na série “As Telefonistas”. Desse modo, eles produzem sentidos e significados, os quais interpelam os sujeitos. Então, a mídia e, nesse ensaio, em especial, a televisão, é importante no processo de “veiculação e de produção de significações, de sentidos, os quais por sua vez estão relacionados a modos de ser, a modos de pensar, a modos de conhecer o mundo, de se relacionar com a vida” (FICHER, 2002, p. 154).

Além disso, os artefatos possuem pedagogias, são processos sociais que vão ensinando determinadas formas de ser e de estar no mundo, a partir do intercâmbio de significados e do atravessamento das diferentes instâncias sociais. Com isso, há uma ampliação da ideia de espaço educativo, ou seja, tanto espaços formais, quanto àqueles entendidos como não formais, também possuem uma pedagogia que interpela os sujeitos, produzindo/reproduzindo representações, sentidos e significados acerca das questões de gênero e de sexualidade.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Série de Televisão
Título Original	<i>Las Chicas del Cable</i>
Nome Traduzido	As Telefonistas
Gênero	Drama
Ano	2017
Local de lançamento e Idioma original	Espanha Espanhol
Duração	5 temporadas, 42 episódios
Direção	Ramón Campos Teresa Fernández Valdés

A série “*As Telefonistas*” (2017, Ramón Campos e Teresa Fernández Valdés) é inspirada em acontecimentos históricos que ocorreram, nas décadas de 20 e 30, na Espanha. Após quatro mulheres começarem a trabalhar como telefonistas em uma Companhia Telefônica, surgem diversos embates quando as protagonistas passam a reivindicar por maior poder sobre suas vidas. Neste ensaio, apresentamos, em especial, a vivência de duas dessas personagens: Carlota Rodríguez de Senillosa (Ana Fernández) e Sara Millán (Ana Polvorosa), que participam de uma trama que envolve amor, cuidado, respeito e coragem.

Carlota cresceu sendo controlada por um pai autoritário, o qual não permitia que ela e sua mãe tivessem voz ativa, mesmo no espaço privado de casa. Entretanto, Carlota luta firmemente pela liberdade das mulheres, inclusive pela liberdade sexual. Ainda que com a desaprovação do pai, ela busca um trabalho na Companhia Telefônica para garantir sua independência. No início da trama, Carlota tem um relacionamento com Miguel Pascual (Borja Luna), mas, ao começar a trabalhar na empresa de telefonia, ela conhece Sara, por quem se apaixona e com a qual vive um romance.

A personagem Sara, que também trabalha na Companhia Telefônica, de início, envolve-se amorosamente com Carlota, porém essa relação logo se amplia, e Miguel também passa a fazer parte desse relacionamento. Além disso, em um dos episódios, a personagem Sara, para ajudar as amigas, veste-se com roupas “ditas masculinas” e, após essa experiência, começa a reviver algumas lembranças de infância, em que questionava sua vivência no corpo feminino. Esse movimento a impulsiona a se reconhecer enquanto homem, e ela busca atendimento em uma clínica para obter auxílio e informação sobre seus

pensamentos e sentimentos. Entretanto, nessa clínica, são realizados procedimentos que buscam um “tratamento de reversão” por meio de práticas de tortura.

As duas personagens vivem muitos desafios ao longo da série, os quais passamos a apresentar e a analisar a seguir, a partir das tramas em que Carlota e Sara se envolvem no decorrer de alguns episódios.

Análise Crítica

A série “*As Telefonistas*” retrata a Europa pós-primeira guerra mundial e busca abordar temas e situações vivenciados nessa época. Tanto a série quanto as telefonistas (mulheres), representam importantes lutas e vivências. Nos episódios, emergem diversos temas, dentre os quais se incluem o aborto, as desigualdades entre os gêneros, as classes sociais, o assédio moral no ambiente de trabalho, a violência doméstica e, em especial, a experimentação do que hoje entendemos como bissexualidade, poliamor e transexualidade, que são temas que analisaremos nesse ensaio.

Na primeira temporada, a personagem Carlota Rodríguez de Senillosa (Ana Fernández), que abdicou de privilégios econômicos e sociais de sua família para trabalhar na Companhia Telefônica, vê-se sendo cerceada e controlada pelo pai, mesmo tendo saído de casa. Em um dado momento, ela é chamada pelo proprietário da empresa, Sr. Ricardo Cifuentes (Simón Andreu), para ser dispensada de suas funções em razão de ser oriunda de uma família bastante influente no país. Conforme o Senhor Ricardo: “Não podemos permitir que uma jovem de berço trabalhe como uma mísera telefonista” (Narrativa da Temporada 1 - Episódio 3).

Ao longo da série, a luta das mulheres por seus direitos é constante. São vários os episódios, em diferentes temporadas, em que é possível notar ressonâncias do movimento feminista sendo retratadas. O momento histórico – décadas de 20 e 30 – explicita os movimentos empreendidos pelas mulheres em busca do direito ao voto e de melhores condições de trabalho, entre outras reivindicações, as quais expressam “uma multiplicidade de vertentes políticas que fazem do feminismo um movimento heterogêneo e plural” (MEYER, 2003, p. 12).

Visando, então, garantir seu emprego, Carlota se aproxima de sua supervisora Sara (Ana María Polvorosa,) que lhe faz uma proposta para que ela possa continuar na empresa a fim de espionar ligações para a família Cifuentes. Ao encontrar Sara em uma festa, Carlota agradece a ela pela ajuda com o emprego e lhe apresenta Miguel Pascual (Borja Luna), seu namorado. Sara troca olhares com ele, mas logo avisa Carlota que não tem com o que o se preocupar, porque se interessa muito mais por ela do que por Miguel, surpreendendo-a com um beijo.

Essa é a primeira cena que aborda a relação entre pessoas do mesmo gênero no seriado. Embora não se possa, nesse primeiro momento, assegurar que essa aproximação se trata de um relacionamento lésbico, tal cena nos possibilita pensar sobre a produção da identidade sexual dessas mulheres. Na perspectiva pós-estruturalista, entende-se que as diferentes identidades que constituem um sujeito estão sempre em construção, logo, não são fixas e podem se transformar ao longo da vida. A identidade sexual, do mesmo modo, corresponde à maneira como construímos nossas vivências de prazer, de desejo e nas relações (FERRARI; CASTRO, 2014). Quando pensamos em identidade sexual, falamos da maneira como nos

produzimos gays, lésbicas, bissexuais, assexuais, heterossexuais, entre outras identidades.

A aproximação de Carlota e Sara nos possibilita perceber essa fluidez acerca da produção identitária, em que a personagem, de algum modo, expressa que se sente atraída ou pelo menos pensativa sobre um possível desejo por Sara. Esses pensamentos e sensações passam a construir a identidade sexual da personagem ao longo da série, do mesmo modo que sua relação com Miguel.

A produção do desejo de Carlota segue em foco na série, tanto que, no episódio seguinte (Temporada 1 – Episódio 4), ela sonha que está mantendo uma relação sexual com Sara. No princípio, parece haver dúvida com relação ao que sente, porque também nutre sentimentos por Miguel, com quem está namorando. No entanto, Carlota experimenta a possibilidade de vivenciar os sentimentos que estava notando emergir com Sara e expressa, em uma conversa na empresa, que não sabe o que está acontecendo, uma vez que ela nunca havia sentido isso por outra mulher. Isso pode ser comprovado na transcrição do diálogo entre elas (Temporada 1 – Episódio 5):

Carlota: Você viu que havia algo entre nós. Mas não sei o que está acontecendo comigo.

Sara: Não sabe?

Carlota: Não. Nunca tinha me sentido atraída por uma mulher. Nunca tinha pensado nisso.

Sara: Somos criadas assim, para nem pensar que temos essa opção. Sabe por quantos anos pensei que estivesse doente, que o que eu sentia fosse um pecado, que fosse contra a natureza? Muitos anos, Carlota. Não vai contra nada, algo tão bonito não pode se ruim, não importa o que digam.

Nesse diálogo entre as personagens, é possível perceber a forma como os corpos, os gêneros e as

sexualidades vêm sendo produzidos em nossa sociedade. A partir de um discurso determinista e regulador, sexo-gênero-sexualidade são expressos como lineares, sendo que o corpo biológico (sexo) atribui marcas e comportamentos, a corpos de mulheres e de homens, em uma lógica binária, pautada na genitália (PEREIRA, 2019). Nessa perspectiva, entendemos a confusão de Carlota sobre seus sentimentos e a narrativa de Sara quando diz “somos criadas assim, para nem pensar que temos essa opção”, pois seus sentimentos e desejos acabam rompendo com essa norma de que a pessoa que possui uma genitália, entendida/produzida socialmente, como feminina (sexo), “naturalmente” é entendida enquanto mulher (gênero) e, em decorrência disso, deve ter atrações por homens (sexualidade).

Entretanto, assim como expresso na vivência de Sara e Carlota, alguns sujeitos rompem com essa visão determinista e borram essas fronteiras lineares e naturalizadas entre o que é ser homem e o que é ser mulher, em nossa sociedade, trazendo à tona a fluidez de possibilidades, como a lesbianidade, a transexualidade, a travestilidade, o gênero não binário, a assexualidade e a bissexualidade, por exemplo (MAGALHÃES; RIBEIRO, 2019).

Cabe destacar que estamos compreendendo o gênero e a sexualidade como construções históricas e culturais, implicadas na constituição dos sujeitos e, ainda que esses conceitos sejam distintos, na prática social, estão imbricados no processo de identificação de cada um e de cada uma. Ao compreendermos que o gênero e a sexualidade são produzidos culturalmente, entendemos que os discursos impressos sobre eles não são uma condição determinada pelo sexo, tampouco fixos (BUTLER, 2017; CASTRO, 2019).

Assim, é possível compreender as experiências/vivências que foram sendo produzidas por Carlota ao longo da série, a qual, inicialmente, entende-se como uma mulher heterossexual, porém que, em seguida, percebe que sente atração por outra mulher, ao mesmo tempo em que não deixa de amar Miguel, aproximando-se, dessa forma, do que hoje se entende como bissexualidade ou, então, como retratado mais tarde, na série, ou seja, uma relação poliamorosa.

Como o sentimento de Carlota por Miguel não é abalado pela aproximação com Sara, o rapaz surpreende as duas se beijando e, nesse momento, questiona sua namorada se ela não o ama mais, e ela responde que não sabe. Após isso, ele vai embora sem querer conversar sobre o assunto. Na cena seguinte, Carlota conversa com suas amigas e relata que começou a sentir atração por outra pessoa, afirmando acreditar ser possível nutrir sentimentos por duas pessoas ao mesmo tempo.

A partir dessa problematização, a série já possibilita, ao expectador, pensar acerca da questão do que hoje nomeamos como poliamor². Essa discussão entre as personagens é retomada durante uma reunião de mulheres a respeito de direitos feministas. Na oportunidade, Carlota afirma para Sara que, embora elas estivessem se envolvendo, ainda era apaixonada por Miguel e não tinha a pretensão de se separar dele, contudo, Sara diz, para Carlota, que não espera exclusividade no relacionamento.

Passados alguns dias, a série retrata que Carlota, Sara e Miguel dão continuidade ao relacionamento, o qual passa a ser constituído, então, pelos três personagens. Nessa relação, em que há consensualidade entre todas as partes

² “O termo poliamor, criado nos anos 1990, nos Estados Unidos, se refere à possibilidade de estabelecer múltiplas relações afetivo-sexuais de forma concomitante, consensual e igualitária”. (PILÃO, 2017, p. 09).

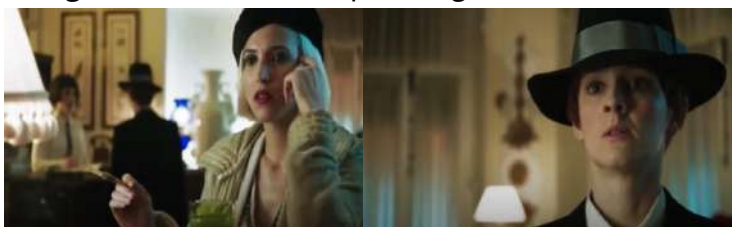
envolvidas, os/as personagens mostram, na série, que a vivência da sexualidade não é constituída de escolhas, mas de sentimentos, sensações, desejos que os levaram a viver esse relacionamento a três, sem rótulos, sem normas e regras. “Poliamoristas são pessoas que perceberam ou sentiram que não se ‘enquadravam’ no padrão monogâmico, porque amavam mais de uma pessoa ao mesmo tempo – nem sempre do sexo oposto, o que contribuiu para o questionamento da heteronormatividade – e não queriam ter que se decidir por apenas um dos seus amores. (SILVA; NERES; SILVA, 2017, p. 89).

Essa discussão nos possibilita problematizarmos os mecanismos e as instituições sociais que fixam determinadas identidades nos sujeitos, produzindo, assim, exclusões sociais, como ocorre, por exemplo, com a vivência do poliamor, que traz à tona a homossexualidade, a lesbianidade, a bissexualidade, entre outras identidades. Então, essa forma de produzir e de viver a sexualidade promove rupturas, desestabiliza e problematiza as redes de poder sobre as quais a identidade e a diferença são produzidas.

As tramas e o enredo da série seguem e, no início da segunda temporada, Sara necessita se vestir com roupas entendidas como masculinas para um disfarce e, após essa experiência, a personagem começa a reviver algumas lembranças de infância, em que questionava sua vivência naquele corpo feminino, época em que foi duramente repreendida e silenciada por seu pai. Desse modo, uma das principais temáticas oportunizadas, na segunda temporada, é protagonizada por Sara, durante o seu processo de identificação com o gênero masculino, vestindo-se com roupas, adotando corte de cabelo, postura corporal e acessórios considerados como sendo do gênero masculino.

No seriado, Carlota passou a desconfiar que Sara estivesse escondendo algo dela, quando vasculhou a bolsa da companheira e encontrou uma chave de um quarto de uma pensão. Neste momento, Carlota liga para o local e descobre que a reserva está em nome de um homem chamado Óscar Ruiz, o que instiga ainda mais a desconfiança dela. Então, naquela mesma noite, Carlota vai até o estabelecimento e, ao mencionar que está procurando alguém chamado Óscar Ruiz, vira-se um homem, e ela percebe que Óscar e Sara são a mesma pessoa, há uma mudança de caracterização apenas. (Figura 1).

Figura 1. Cena com os/as personagens Carlota e Óscar



Fonte: Captura de tela da Temporada 2 – Episódio 4.

Depois de se encontrarem, Carlota pede explicações e deseja saber quem é Óscar Ruiz (Temporada 2 – Episódio 4). Sara relata, então, a sua identificação com o gênero masculino e o quanto se escondeu em razão de seus familiares:

Carlota: Pode explicar o que está acontecendo? Por que está vestida assim? E quem é Óscar Ruiz?

Sara: Eu sou Óscar Ruiz.

Carlota: O que está dizendo?

Sara: Gosto de sentir que sou outra pessoa. No outro dia, quando me vesti como Mário, revivi algo que tentei apagar por anos. Quando eu era pequena, costumava pegar as roupas dos

meus irmãos e sair vestida como um menino. Um dia, meu pai me viu, mas não deu muita importância a isso. O que ele viu como um incidente isolado foi algo que eu fiz repetidamente. Ele me ameaçou para me fazer parar. As pessoas começavam a comentar. Mas não dei ouvidos a ele. Um dia, eu o enfrentei. Eu lhe disse como me sentia. Um homem preso no corpo de uma mulher. Ele me espancou. Disse que eu era doente e me fez jurar nunca mais fazer isso. Consegui controlar meus impulsos por medo do meu pai, mas ele não está mais aqui. Carlota: Sinto muito, é por minha culpa. Se não tivesse pedido a sua ajuda...

Sara: Não, nada disso é sua culpa. Sempre soube que tinha algo diferente em mim, algo que estava errado. E não importa o quanto eu tente, não consigo controlar. Toda vez que me olho no espelho, nua, não gosto do que vejo. Eu me sinto envergonhada. Carlota, por favor, tem que me ajudar. [grifos nossos]

A partir desse reconhecimento de Sara como Óscar na série, no texto, desse ponto em diante, optamos por chamá-la de Óscar e iremos sempre nos referir a ela como homem, por entender que a identidade de gênero se trata de autoidentificação.

A narrativa de Óscar Ruiz para Carlota traz elementos semelhantes para o que nomeamos atualmente de transexualidade. A conversa que tiveram demonstra que ele acredita ter algo errado consigo e que precisa de ajuda para se compreender melhor.

Durante aquele período, entre os anos de 1920 e 1930, o conceito de transexualidade não estava disseminado, havendo poucos relatos em torno dessa discussão. Conforme Jorge Leite Jr. (2011), a emergência da temática trans, enquanto estudo científico, teve como referência a obra intitulada *Travestites – the erotic drive to cross-dress*, do médico Magnus Hirschfeld, publicada no ano de 1910, que possibilitou a formulação dos termos travesti e

travestismo, a partir de uma associação com a utilização de roupas do gênero “oposto” a um sentido sexual.

O termo “travesti” por sua vez, é de origem francesa, e seu primeiro registro é datado do ano 1543, significando algo relacionado a um disfarce. O autor salienta que esse termo, no ano de 1652, era utilizado, na Inglaterra, para designar mulheres que se vestiam como homens. No entanto, apenas em 1831 o vocábulo travesti passou a ser utilizado para designar um homem vestido de mulher e vice-versa (LEITE JR, 2011).

Ao ser problematizado por Magnus Hirschfeld, o conceito de travesti assumiu o sufixo “ismo” e passou a ser enquadrado como uma nova categoria clínica, ganhando um novo sentido. Ao ser associado à sexualidade, passou a ser empregado o para rotular “uma pessoa (tra)vestida com roupas do sexo oposto por movicações eróticas” (LEITE JR, 2011, p. 102).

Segundo Berenice Bento (2006), o termo “transexual-psíquico”, utilizado pelo médico Magnus Hirschfeld, para se referir a travestis, voltou a ser adotado em 1949, quando o sexólogo Cauldwell realizou um estudo sobre um transexual masculino, esboçando algumas características que viriam a ser consideradas como sendo exclusivas das/os transexuais, pois, até então, não havia uma separação entre pessoas transexuais, travestis e homossexuais.

É possível notar, dessa maneira, que, ao longo dos tempos e com a emergência de alguns estudos, o termo e o entendimento acerca do que Sara vivencia, na série, vão sendo produzidos, ou seja, podemos dizer, a partir da perspectiva pós-estruturalista, que a transexualidade foi sendo “inventada”. Cabe destacar que, até os dias de hoje, existe o desconhecimento, por parte da população, em torno dessas discussões trans. A categoria transexual

surge, como referência identitária, em meados dos anos 2000 (CARVALHO; CARRARA, 2013). Portanto, no período em que se passa o seriado, o debate sobre esse assunto era ainda mais incipiente. Atualmente, tem-se o entendimento de que a transexualidade e a travestilidade podem ser vistas como maneiras de atualizar as práticas de gênero e as interpretações existentes a respeito do masculino e do feminino (BENTO, 2006).

Esse processo de autorreconhecimento, enquanto Óscar, em um primeiro momento, parece gerar alguns questionamentos por parte da Carlota. Entretanto, logo em seguida, ela passa a ajudá-lo. Diante disso, Óscar pede à Carlota que o acompanhe em uma consulta com um médico que pode ajudá-lo com relação a esse reconhecimento enquanto homem. Carlota se mostra relutante em procurar um médico, mencionando que Óscar não tem uma doença e que, em função disso, não precisa de tratamento.

Diante das insistências de Óscar, Carlota acaba por acompanhá-lo na consulta. Ao chegarem ao local, um médico explica que lá são atendidas outras pessoas que passam pela mesma situação (Temporada 2 – Episódio 5).

Médico (Dr. Longoria): É mais comum do que muitos pensam. Muitos homens e mulheres sentem que não estão no corpo certo. Está numa encruzilhada, Sara, mas não tem que passar por isso sozinha.

Carlota: Ela não está sozinha. Tem amigos que a amam e a apoiam.

Médico (Dr. Longoria): Fico contente. É muito importante ter o apoio dos seus entes queridos.

Óscar: Pode me ajudar a entender tudo isto?

Médico (Dr. Longoria): Sim. Confie em nossa experiência. A psiquiatria avançou muito recentemente. Não estigmatizamos ninguém aqui.

Carlota: Quais são seus métodos? Ainda não os explicou.

Médico (Dr. Longoria): *Estou comovido em ver o quanto se preocupa com ela, mas, acredite, ela estará em boas mãos conosco. Sugiro que ela fique aqui esta manhã para preencher alguns formulários. E, se concluirmos que podemos ajudá-la, vamos lhe oferecer a possibilidade de passar um mês aqui.*

Carlota: *Um mês? Mas, Sara...*

Médico (Dr. Longoria): *É o tempo que os outros como a sua amiga precisaram. Vou deixá-las sozinhas para decidirem. Uma enfermeira virá buscá-la em breve e, se decidir confiar em nós, começaremos o mais rápido possível.*

Óscar: *Está bem.*

Depois de conversarem com o médico, Carlota não quer deixar Óscar no local, sobretudo, por ter observado que se tratava de uma clínica de tratamentos psiquiátricos com pacientes aparentemente debilitados. No entanto, Óscar deseja passar pela experiência na clínica, e Carlota, mesmo não gostando do lugar e não confiando no médico, respeita a decisão dele, porém avisa que pode chamá-la a qualquer momento que ela virá para tirá-lo de lá. Assim que Carlota vai embora, e Óscar fica sozinho com o médico, ele percebe que a clínica não era o que estava pensando, uma vez que o deixam preso, e ele passa a ser submetido ao que chama na clínica de “tratamentos de reversão”, os quais incluíam: banhos gelados; eletrochoques; sedação por uso abusivo de medicamentos, entre outros, como demonstramos no diálogo a seguir:

Médico (Dr. Longoria): *Começaremos o tratamento em breve e...*

Óscar: *Tratamento? O que quer dizer com tratamento? Não tinha mencionado isso.*

Médico (Dr. Longoria): *Pacientes vem aqui procurando uma solução. Não veio aqui para ser curada?*

Óscar: *Para ser curada? Não estou doente.*

Médico (Dr. Longoria): *Não gosto de dizer que é uma doença. Prefiro falar em desvio de comportamento.*

Óscar: *Desculpe, acho que houve um mal-entendido.*

Médico (Dr. Longoria): *De forma alguma. Baseado no que sei sobre seu caso, este é o lugar certo para você.*

Óscar: *Estou aqui procurando respostas, nada mais. Não quero ser tratada. Não disse nada sobre isso na consulta.*

Médico (Dr. Longoria): *Não se preocupe. É normal se assustar, mas não deve se preocupar. Está em ótimas mãos. A medicina fez grandes avanços. Vai correr tudo bem. Sente-se, assinou o formulário, então está sob meus cuidados agora. Eu decido quando pode ir.*

Óscar: *Não pode me manter aqui contra a minha vontade.*

Médico (Dr. Longoria): *Acredite, Sara, é melhor para você e para todo o mundo. [grifos nossos]*

Depois de conversar com o médico sobre a sua internação, Óscar nota que está preso na clínica e que será submetido a um tratamento para “curar o seu desvio”. Em algumas cenas, ele é torturado, colocado em uma banheira com gelo até quase se afogar, como um método de tratamento.

Os procedimentos aos quais Óscar é submetido permitem perceber a forte ingerência dos saberes médico, biológico e psi (psicologia e psiquiatria) dentro desse processo identitário, que acabou por qualificar a transexualidade como uma “doença mental”. E, nesse sentido, considerar a medicina e as ciências psi como os “saberes apropriados e exclusivos para desvendar os mistérios que levam uma pessoa de um sexo a reivindicar o reconhecimento social de outro [...] revela que os trânsitos entre os gêneros nas sociedades ocidentais passaram a ser interpretados como uma doença” (BENTO, 2008, p. 18)

Na concepção de Berenice Bento (2008, p. 18), “a transexualidade é uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero”, e

definir uma “pessoa transexual como doente é aprisioná-la, fixá-la em uma posição existencial que encontra no próprio indivíduo a fonte explicativa para seus conflitos, perspectiva divergente daqueles que a interpretam como uma experiência identitária” (BENTO, 2008, p. 18-19). Dessa forma, ao longo da história moderna da patologização das múltiplas variâncias de gênero, mesmo com as constantes reformulações dos termos, ao invés de um avanço ou de um refinamento das teorias, “acaba por se aproximar de uma estratégia de manutenção da autoridade sobre o assunto, pois à medida que os termos são reapropriados por novos atores sociais, a ciência muda seu vocabulário” (CARVALHO, 2009, p. 262).

Embora a série seja ambientada há, aproximadamente, cem anos, a forte ingerência dos saberes médicos sobre os sujeitos trans permanece até a contemporaneidade. Nesse sentido, os catálogos de diagnóstico, quais sejam, o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, da Associação Psiquiátrica Estadunidense, e a Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde, da Organização Mundial de Saúde, em parte, ainda não contemplam os anseios da população trans, considerando que ainda fazem forte referência a transtornos mentais (HATJE, 2018).

Isso se faz perceptível quando tivemos, somente em 2018, um importante avanço com a retirada da transgeneridade da lista de doenças mentais na nova edição do CID 11. Nesse ano, a transexualidade saiu da categoria de transtornos mentais para integrar o de “condições relacionadas à saúde sexual” e é classificada como “incongruência de gênero”. Segundo a Organização Mundial da Saúde, a intenção é demonstrar que a transgeneridade não é mais classificada como uma

desordem mental, considerando que isso pode gerar a criação de estigmas para as pessoas o trans (WHO, 2018).

O anseio dos sujeitos trans de serem compreendidos, sem serem vistos como doentes, o desejo de serem reconhecidos, enquanto sujeitos, aparece ao final da segunda temporada da série. Passado algum tempo, depois de Óscar ter sido resgatado por Carlota, pelas amigas da clínica e de ter se recuperado dos tratamentos e efeitos dos remédios, ele encontra uma enfermeira da clínica, que pede para conversar com ele. Segue o diálogo estabelecido:

Enfermeira (Paloma): Sou como você. Deixa-me explicar. [...] Minha vida inteira senti que vivia no corpo errado e nunca tive medo de dizê-lo, mas meu pai não aceitava isso e tentou com todas as forças me tornar a mulher que queria que eu fosse. Por isso, me visto assim (estereótipo do feminino) e trabalho com eles no sanatório. Meu pai me obriga como parte do meu tratamento. Ele dizia que apenas vendo o sofrimento dos outros evitaria a reincidência.

Óscar: Reincidência? Não somos criminosas.

Enfermeira (Paloma): Eu sei.

Óscar: Paloma, tens que sair de lá, se nós não lutarmos por respeito, ninguém lutará.

A enfermeira convida Óscar para viver em Berlim, em uma comunidade em que se vive livremente. Óscar, então, conversa com Carlota para que possam ir juntas. Dessa forma, a segunda temporada da série “As telefonistas” encerra deixando em aberto o futuro do casal. Por outro lado, possibilita-nos pensar que, em especial, o personagem Óscar dará continuidade ao processo de construção de sua identidade de gênero, podendo, inclusive, fundar um espaço de luta pelos direitos sexuais e de gênero no país. Logo, a partir dessa possibilidade de desdobramento e de continuidade das situações

vivenciadas pelas/os personagens, fica o convite, para os/as leitores/as desse artigo, que assistam à série a fim de que possam pensar outros sentidos e outros significados que podem ser produzidos a partir artefato cultural com relação às questões de gênero e de sexualidade.

Considerações Finais

Ao analisarmos a série “*As Telefonistas*”, buscamos discutir a luta por direitos e pela independência das mulheres, a partir da possibilidade do trabalho laboral fora do âmbito doméstico, aspecto retratado na série. Outro foco de discussão foi a liberdade sexual, também reivindicada pelos sujeitos femininos, o que nos permitiu refletir a respeito da construção da identidade como uma experimentação fluída e cambiante ao longo da vida.

A personagem Carlota expressa essa fluidez das identidades, a vivência de uma sexualidade sem rótulos, que rompe com a heteronormatividade e com a lógica monogâmica, junto à experiência de um poliamor, baseado em sentimentos, desejos e amor. As vivências e experiências de Óscar, por sua vez, suscitaram-nos a problematizar a vivência de um sujeito que não se reconhece em seu corpo. Assim, lançamos alguns olhares para o modo como a transexualidade foi sendo produzida/inventada ao longo da história.

Dessa maneira, foi possível observar que a série apresenta discursos que vão nos interpelando, discursos esses que produzem e até reproduzem formas de definir e de vivenciar os gêneros e a sexualidade em nossa sociedade. Cabe destacar que nem todos os sujeitos são atravessados pelas problematizações suscitadas a partir das vivências das personagens, já que os sentidos produzidos, ao assistir cada uma das cenas, são singulares,

visto que não estamos imersos na mesma rede de significações, o que nos faz ter diferentes olhares a respeito de uma mesma questão.

Por esse viés, ao empreendermos esse movimento de análise da série “*As Telefonistas*”, não tivemos como pretensão encerrar as discussões em uma única teia discursiva a partir do foco de debates tecidos nessa escrita. Nosso movimento de análise, ao contrário, buscou olhar para esse artefato cultural de modo a problematizar as pedagogias presentes na série, a qual, além de retratar alguns momentos vivenciados pelas mulheres, ao longo da história, apresenta/expresa discursos e representações acerca das produções de masculinidades e de feminilidades, constituindo, assim, subjetividades.

Referências

- BENTO, B. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual.** Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BENTO, B. A. de M. **O que é transexualidade.** São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato de Aguiar. 15°. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. 288p.
- CASTRO, R. P. de; SOUZA, M. L. de; SILVA, E. P. de Q. Apresentação. In: MARCO, F. F. de (org.). Dossiê Educação em Ciências, relações de gênero e sexualidades: velhos conflitos e novos diálogos. **Ensino Em Revista.** Uberlândia, MG, v. 26, n. 1, p. 11-15, jan./abr./2019, ISSN: 1983-1730.
- COSTA, A. B.; NARDI, H. C.; KOLLER, S. H. Manutenção de Desigualdades na Avaliação do Gênero na Psicologia Brasileira. **Temas psicol.**, Ribeirão Preto, v. 25, n. 1, p. 97-115,

mar. 2017. Disponível <http://dx.doi.org/10.9788/TP2017.1-06>. Acesso em: 20 ago 2020.

COSTA, A. K. S. da. Direitos e feminismos: a luta das mulheres contra as formas de opressão. In. **Anais** Eletrônicos VII Seminário, Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional, Corpo, Gênero e Sexualidade, e do III Luso-Brasileiro, Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade. Rio Grande, 2018. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/235.pdf>. Acesso em 02 set 2020.

CARVALHO, M.; CARRARA, S. ¿Rumbo a un futuro trans?: contribuciones a una historia del movimiento de travestis y transexuales en Brasil. **Sexualidad, Salud y Sociedad** (Rio de Janeiro), n. 14, p. 319-351, 2013. <https://doi.org/10.1590/S1984-64872013000200015>.

CARVALHO, M. F. de L. Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico. **Sexualidad, Salud y Sociedad**. Rio de Janeiro, n. 12, p. 258-263, dezembro de 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198464872012000600011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 25 de junho de 2017.

FERRARI, A.; CASTRO, R. P. de. Pensando a diversidade sexual nas escolas. **Rev. Diversidade e Educação**, v.2, n.4, p. 20-26, jul./dez. 2014.

FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, v.28, n.1, p. 151-162, jan./jun. 2002.

HATJE, L. F. **Trans (formar) o nome**: a constituição dos sujeitos transgêneros a partir do nome. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências) Universidade Federal do Rio Grande – FURG, 2018.

LEITE JÚNIOR, J. **Nossos corpos também mudam**: sexo, gênero e a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico. 2008. Tese (Doutorado em Ciências

Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3992/1/Jorge%20Leite%20Junior.pdf>. Acesso em: 30 ago 2020.

MAGALHÃES, J. C. Gênero e ciência: analisando alguns artefatos culturais. **Exedra – Revista Científica**. n.esp., 2014. 170-191.

MAGALHÃES, J. C.; RIBEIRO, P. R. C. Saberes e (in)visibilidades dos corpos trans nos espaços educativos. In: MARCO, F. F. de (org.). Dossiê Educação em Ciências, relações de gênero e sexualidades: velhos conflitos e novos diálogos. **Ensino Em Revista**. Uberlândia, MG, v. 26, n. 1, p. 121-146, jan./abr./2019, ISSN: 1983-1730.

MARIANO, F. O despertar do feminismo político na Península Ibérica. **Revista Historiæ**, v. 8, n. 2, p. 201-218, 2017.

MEYER, D. E. Gênero e educação: teoria e política. In: LOURO, G. L.; FELIPE, J.; GOELLNER, S. V. (org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação**. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 09-27.

PEREIRA, L. P. **Escolas promotoras da igualdade de gênero: tessituras de um projeto-experiência**. Dissertação (Mestrado em Educação em Ciências) Universidade Federal do Rio Grande – FURG, 2019.

PILÃO, A. C. P. **“Por que somente um amor?”: Um estudo sobre poliamor e relações não-monogâmicas no Brasil**. Tese. (Doutorado em Sociologia e Antropologia) Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2017.

SILVA, V. S. V. da; NERES, G. M.; SILVA, R. da. M. Foucault e o Poliamor: cuidado de si, parresia e estética da existência. **Tempo da Ciência**, v. 24, n. 48, p. 87-108, jul./dez. 2017

WHO. International Classification of Diseases. Disponível em: <https://www.who.int/health-topics/international-classification-of-diseases>. Acesso em: 01 ago 2020.

Capítulo 7

DOIS IRMÃOS - UMA JORNADA FANTÁSTICA: REFLEXÕES SOBRE MASCULINIDADES

Bárbara Lina Martina T. das Neves Formentin
Karina da Silva Molina
Joanalira Corpes Magalhães

Introdução

O cinema em suas diversas produções busca representar aspectos relacionados à vida cotidiana de cada um/a de nós. Isso aparece em filmes dos mais variados gêneros e, dentro das animações, o filme ganha elementos atrativos, seja pela estética cartunizada, o humor ou as expressões físicas e faciais apresentadas. Hoje, esses artefatos têm buscado outras possibilidades de construir as histórias e personagens. Quando pensamos em filmes com personagens protagonistas do gênero masculino, pensamos em produções com ação, grandes explosões, violência e armas potentes, mas isso em algumas produções vêm mudando. As diferentes formas de construir e vivenciar as masculinidades, com algumas rupturas do modelo hegemônico, vêm sendo mais representadas em alguns artefatos culturais.

Nesse sentido, o filme analisado neste estudo, *Dois irmãos – uma jornada fantástica*, é uma dessas produções que, em certa medida, apresenta essas outras possibilidades de construção das masculinidades. Os personagens são construídos rompendo com aquela representação recorrente de corpos musculosos e com expressões/reações enfurecidas. Assim, na produção,

selecionada para análise, o protagonista Ian apresenta e demonstra suas emoções e sentimentos, como, por exemplo, timidez e ausência de autoconfiança. Por outro lado, também temos personagens que são representados com algumas das características que se espera socialmente com relação à vivência da masculinidade, como Barley, o irmão mais velho de Ian, que é extrovertido e corajoso. Tais aspectos nos possibilitam pensar sobre as produções cinematográficas e como estas vêm (re) produzindo diferentes masculinidades que não apenas as hegemônicas.

Neste texto, fundamentamos nossas discussões a partir dos Estudos Culturais, pós-estruturalistas. A partir desse campo teórico, entendemos que filmes, bem como programas televisivos, sites, revistas, jornais, dentre outras, constituem-se enquanto artefatos culturais. Ao olharmos para essas produções, do ponto de vista pedagógico e cultural, podemos perceber que os filmes, neste caso, não estão apenas relacionados a aspectos como entretenimento e informação, mas também a formas de conhecimentos, as quais ensinam modos de ser e estar, produzindo verdades, representações e subjetividades (SILVA, 2005).

Na análise cultural, ao focarmos nossos olhares sobre os artefatos culturais, buscamos tecer discussões acerca das representações sociais (re)produzidas neles, do quanto tais representações dizem de um determinado tempo, espaço, bem como evidenciam os processos pelos quais se tornaram socialmente “naturalizadas”. Além disso, em tais artefatos circulam pedagogias culturais.

Os processos educativos, na perspectiva cultural, extrapolam o âmbito escolar. Essa ampliação da noção de lugares de aprendizagem se configura como uma importante condição de possibilidade para a invenção do próprio conceito de pedagogias culturais. Assim, enquanto

processos sociais que ensinam, elas estendem-se a todos aqueles espaços sociais implicados na produção e no intercâmbio de significados (RIBEIRO, 2002). Segundo Shirley Steinberg (1997), no texto intitulado “Cultura: a construção da infância pelas grandes corporações”, o termo refere-se à ideia de que a educação ocorre em diversos espaços sociais, incluindo, mas não se limitando ao espaço escolar. Nesse sentido, espaços pedagógicos “são aqueles onde o poder se organiza e se exercita, tais como bibliotecas, tv, filmes, jornais, revistas, brinquedos, anúncios, videogames, livros, esportes, etc” (p. 102).

Assim, as mídias, entendidas enquanto artefatos culturais, produzem modos de ser, de viver e de ver o mundo, bem como, reforçam e veiculam uma gama de ensinamentos às pessoas. Tais aspectos colocam em ação estratégias pedagógicas de interpelação dos sujeitos, atuando diretamente sobre seus corpos, educando-os, moldando-os e governando-os. Dessa forma, uma das características do imperativo pedagógico contemporâneo é a existência de relações de ensino e aprendizagem em diferentes nichos sociais regulados pela cultura, de modo que as pedagogias culturais vêm como uma das muitas alternativas possíveis para considerar as influências educativas informais, neste momento de globalização (ANDRADE; COSTA, 2017).

Conforme Joanalira Magalhães (2014), os meios de comunicação têm papel de destaque na vida cotidiana dos sujeitos. Através de diferentes estratégias de veiculação – sons, imagens, falas, entre outras – eles estabelecem normas, as quais (re)produzem, legitimam e naturalizam determinados posicionamentos sociais. Por esse viés, podemos “pensar o quanto o discurso pedagogizante da mídia não é neutro, desinteressado e que apresenta certa intencionalidade” (MAGALHÃES, 2014, p. 178). Para

Foucault (2006), a produção do discurso, em toda a sociedade, é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída, de modo que o discurso está longe de ser um elemento neutro.

Com efeito, é o discurso e não o sujeito que usa da palavra, que produz o conhecimento, sendo que o sujeito é produzido no discurso, não podendo dele estar fora, pois precisa estar *sujeitado* ao mesmo, precisa submeter-se a suas regras e convenções, às disposições do poder/conhecimento. Assim, os discursos presentes nas produções cinematográficas produzem posições de sujeito para seus/suas espectadores/as, os/as quais, precisam primeiro sujeitar-se ao discurso em questão, tornando-se o/a observador/a “ideal”, o/a produtor/a de seus significados, o seu sujeito. Ou seja, os próprios discursos constroem as posições de sujeito, a partir das quais esses se tornam significativos e efetivos (HALL, 1997, p. 48).

Cabe destacar, ainda, que não estamos entendendo a comunicação como um simples fluxo de informação entre o/a emissor/a e receptor/a, mas sim como algo que ultrapassa a troca de signos ou de informações, no sentido utilitário do termo. Conforme Magalhães (2014), a interação existente entre o/a consumidor/a e a mídia nos possibilita perceber que o/a primeiro/a não pode ser entendido/a como sujeito que tem papel passivo diante dos meios de comunicação e informação. O sujeito tem a possibilidade de ter uma postura de interação com a mídia.

Ao focarmos nossos olhares sobre o filme *Dois Irmãos – uma jornada fantástica*, buscamos discutir questões relacionadas às masculinidades, entendendo-as, assim, como as demais expressões de gênero, como construções sócio, históricas e culturais. Dessa forma, tensionamos as representações de masculinidade hegemônica que circulam nos diferentes espaços sociais que, em geral, a

apresentam de forma essencial, como a única e a “mais adequada” forma de viver a masculinidade.

Os estudos das masculinidades tratam de um campo que visa em suas análises discutir os significados sociais e culturais produzidos sobre os homens, nas relações de poder e de dominação que eles exercem em relação às mulheres e também a outros homens, nos modos com que esse poder se agrega e se dissemina nas estruturas e instituições sociais. A partir das problematizações tecidas nesse campo, podemos perceber que cada sujeito produz sua masculinidade a partir de tensionamentos, rupturas e assujeitamentos que ocorrem entre o modelo de masculinidade considerado hegemônico e as outras diferentes formas de masculinidade, com as quais tem contato. Fernando Seffner (2003) em suas pesquisas e publicações vem investigando os processos de produção, manutenção e modificação das masculinidades. Para este pesquisador,

[...] a trajetória de construção da masculinidade de cada homem se faz com o modelo de masculinidade hegemônica sempre presente e reforçado, seja pela mídia, pela escola, pela igreja, etc., mas ao mesmo tempo com uma pluralidade de outros modos de viver a masculinidade presentes em seu cotidiano, representados pelos tipos particulares e originais que cada homem encontra ao produzir sua própria trajetória masculina na vida do dia a dia. (p. 125)

As mídias são espaços em que percebemos uma grande veiculação e produção de representações e modos de viver as masculinidades. Através de imagens, narrativas e modelos masculinos, os quais apresentam determinados comportamentos, valores, condutas e posturas possíveis, instituem-se determinadas “verdades” sobre os sujeitos, seus corpos e seus processos de produção das masculinidades.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Onward</i>
Nome Traduzido	<i>Dois Irmãos: Uma Jornada Fantástica</i>
Gênero	animação; aventura; drama; fantasia
Ano	2020
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos; Inglês
Duração	1h 43 min
Direção	Dan Scanlon

Ian e Barley Lightfoot são dois irmãos que embarcam em uma aventura cheia de confusão e momentos decisivos, para poderem ver seu pai, que faleceu muitos anos atrás, uma última vez. Os irmãos são moradores da cidadezinha de New Mushroom Town, um lugar transformado pelas inovações da modernidade. Os moradores são criaturas, como elfos, gnomos, fadas, sereias, trolls, centauros, dentre outros, e já não dependem mais da magia para viver. Os irmãos Ian e Barley dois elfos adolescentes, recebem um cajado mágico e um feitiço de seu falecido pai, capaz de trazê-lo de volta à vida por um período de vinte quatro horas. Inexperiente com qualquer tipo de magia, Ian não consegue executar o feitiço até o fim e acaba trazendo seu pai na forma de uma criatura sem a parte superior do corpo. Para passar mais um dia com seu pai, eles embarcam em uma jornada fantástica.

Análise Crítica

A história do filme acontece em um cenário encantado, em que elfos, centauros, ciclopes, fadas, dentre outros seres, coexistem, sendo esse um pano de fundo

para abordar uma temática específica, sobre como dois adolescentes vivenciam e significam a ausência paterna. Nossos olhares neste texto focam nas questões que perpassam as representações das masculinidades neste artefato cultural.

Ian, o irmão mais novo, é tímido, inseguro, metódico e sensível, ele tem problemas de autoconfiança e deseja ser aceito por um determinado grupo de amigos/as de sua escola. Ian também gostaria de ser como seu pai. Em uma das cenas, ele está indo para escola e chega a uma lanchonete *fast food*, onde conhece um antigo amigo do pai, o qual comenta: *“ele era confiante... quando entrava num lugar as pessoas o notavam, ele usava meias roxas horrorosas, mas não ligava”*.

Já Barley, irmão mais velho, é representado como desleixado, bagunceiro, barulhento, extrovertido, não tem medo de falar o que pensa, de ser quem é e quer muito viver uma aventura. Por esse seu jeito, é tido como problemático por muitos/as moradores/as da cidade, conforme podemos perceber em uma das cenas iniciais da narrativa, em que o centauro Sargento Bronco, namorado da mãe dos dois irmãos elfos, diz em sua fala *“Barley, Barley, Barley toda vez que a cidade está um caos e quase desmoronando, o senhor está diretamente envolvido no B.O.”*.

As construções dos personagens irmãos Lightfoot são diferentes em características físicas e pessoais. Barley é grande e forte, o oposto de Ian, o irmão mais novo, sendo esse um elemento relacionado a atributos masculinos hegemônicos, em certos momentos do filme. Esta característica da força física aparece como algo positivo e valorizado, pois, nas cenas iniciais do filme, a aparência física franzina de Ian é apresentada como algo que não possibilita ao elfo segurar o cajado mágico, que teria o poder de trazer o pai dos garotos de volta por 24 horas. Quando Ian não

consegue controlar o cajado pela falta de força, sente-se derrotado e inútil, lamentando-se e mencionando a seguinte indagação: “*por que eu estraguei tudo?*”

Quando pensamos as questões relacionadas aos gêneros, percebemos o quanto as práticas sociais e culturais se dirigem e se inscrevem nos corpos. Assim, as masculinidades são vivenciadas como posturas, habilidades físicas, formas de se movimentar, como podemos evidenciar, analisando as características físicas dos dois irmãos. A partir do entendimento de Robert Connell (1995), as masculinidades consistem em práticas em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero, entendendo-se este como a forma em que capacidades reprodutivas e diferenças sexuais dos corpos humanos são trazidas para a prática social.

Com efeito, a masculinidade hegemônica relaciona-se com formas particulares de representação e uso dos corpos dos homens, de modo que a importância da incorporação masculina para a identidade e para o comportamento emerge em muitos contextos. Na juventude, as habilidades corporais se tornam um indicador primeiro de masculinidade (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Nesse sentido, Connell (1995) aborda que o gênero envolve uma estrutura ampla e complexa, a qual engloba economia e estado, família e sexualidade, indo além do que as dicotomias entre os gêneros ou relacionadas à biologia reprodutiva sugerem. Assim, diferentes masculinidades são produzidas num mesmo contexto social, de modo que uma determinada forma hegemônica de masculinidade tem outras masculinidades agrupadas em torno dela:

[...] as masculinidades hegemônicas são produzidas juntamente – e em relação - com outras masculinidades. Por exemplo, numa escola observada por mim e meus colegas, a masculinidade hegemônica era representada por um

grupo chamado "The Bloods", constituído por garotos que se beneficiavam do culto do futebol existente na escola e buscavam um estilo agressivo, fisicamente dominante, de conduta. Mas a mesma escola também produzia uma masculinidade intelectual, representada por um grupo chamado "The Cyrils", constituído por garotos que não eram fisicamente agressivos, mas eram academicamente competitivos (CONNELL, 1995, p. 190).

Pensando ainda nas práticas corporais e sociais envoltas a masculinidades, salientamos a presença de um comportamento de Ian, no início do filme, em sua tentativa de aprender a dirigir. Sempre muito receoso, o irmão mais novo não consegue ter êxito em suas aulas práticas, enquanto Barley, para além do fato de já dirigir, conseguindo inclusive, entrar na rodovia, ao contrário de seu irmão, costuma conduzir sua van "perigosamente", como se pode observar em várias cenas do filme. Ao encontro dessa análise, Connell e Messerschmidt (2013), destacam que práticas corporais, como assumir riscos na estrada, ligam-se diretamente às masculinas, a ponto de tornarem-se significantes para o estabelecimento da reputação masculina, em determinado contexto grupal de pares.

Nesse sentido, Connell e Messerschmidt (2013) argumentam que os corpos deixam de ser objeto dos processos de construção social, envolvendo-se "mais ativamente, mais intimamente e mais intrinsecamente" nos mesmos. Ou seja, os corpos agem, delineando os cursos da conduta social, tendo-se "o corpo como participante da geração de práticas sociais". Assim, os corpos são tanto objetos como agentes na prática social. Salientam ainda os autores que "é importante que não apenas as masculinidades sejam entendidas como incorporadas, mas também que sejam tratados os entrelaçamentos das incorporações com os contextos sociais" (p. 269).

Nesse viés, considerando-se uma narrativa convencional sobre como as masculinidades são construídas, tem-se que toda cultura define condutas e sentimentos apropriados aos homens. Eles devem agir e sentir de determinado jeito, distanciando-se do comportamento das mulheres. Essa vigilância em torno de como deve ser um comportamento masculino adequado vem das famílias, escolas, colegas, mídias, fazendo com que grande parte dos rapazes internalize essa norma social masculina, adotando certas maneiras e interesses masculinos, ainda que acabem, com frequência, reprimindo seus sentimentos (CONNELL, 1995).

No filme analisado neste texto, percebemos relações de amor e cuidado entre os dois irmãos, outra possibilidade dessa representação de uma masculinidade não hegemônica. Ainda que algumas manifestações apresentadas remetam a um certo “amor mais duro e retraído”, percebemos algumas rupturas. As manifestações de afeto e cuidado representadas no filme em análise vão de encontro ao que geralmente é colocado, ou seja, de que homens não devem expressar como se sentem, nem falar de suas tristezas e conflitos pessoais. Dentro da produção em análise, podemos ver os dois irmãos compartilhando suas inseguranças, mesmo que em situações pontuais.

Isso pode ser percebido em determinada cena, durante uma abordagem policial, em que Ian, mesmo que usando um encanto para se disfarçar de Sargento Bronco, desabafa sobre seus sentimentos e o contexto difícil em que está vivendo, naquele momento. Outra situação dessas é quando Barley conta a Ian, enquanto estão navegando dentro de uma caverna, a última memória que ele tem com o pai, de quando não conseguiu se despedir dele, quando este estava doente: “cheio de fios sobre o corpo e já não era ele mesmo,

eu tinha que me despedir, mas não consegui então desde aquele dia eu decidi que nunca mais temeria nada”.

Dois Irmãos – uma jornada fantástica nos possibilita pensar ainda sobre o amor fraterno entre Barley e Ian, sendo o irmão mais velho o representante substituto dessa identidade paternal socialmente produzida. Isso pode-se apreender durante a cena em que Ian percebe que não há mais tempo para completar a magia e ter seu pai de volta, e que perderia a chance de realizar as atividades que ele planejou fazer com o pai, no único dia em que ele pudesse voltar a vida – “jogar bola, passear, abrir o coração, rir juntos, ter aulas de direção, dividir a vida com ele”. Nessa cena, Ian compreende que já havia feito tudo aquilo com seu irmão, que sempre esteve presente, lhe ajudando, apoiando e incentivando: “*eu tive um irmão que cuidou de mim, que provou que eu podia fazer o que eu quisesse e mais. Eu nunca tive um pai, mas eu sempre tive você”.*

As paternidades socialmente produzidas, como essa oriunda da relação entre os irmãos Lightfoot reproduzem o que ocorre na vida de alguns sujeitos. Nesse sentido, cabe destacar que esta produção cinematográfica foi baseada na vida e nas experiências pessoais do diretor Dan Scanlon. Em entrevista ao jornal Globo, no ano de 2020, o diretor conta que quando ele e seu irmão tinham 1 e 3 anos de idade, respectivamente, o pai deles faleceu num acidente de carro. Scanlon levou seis anos para escrever a história de sua vida e seu relacionamento com seu irmão, com um enredo que mistura fantasia e magia com questões relacionadas ao amor e ao cuidado entre irmãos.

A partir dos olhares e percepções sobre a narrativa e os personagens do filme, podemos perceber outros modos de vivenciar e representar as masculinidades. Elas possibilitam aos homens reivindicarem outras formas de produção das masculinidades, admitindo sua fraqueza, sua

fragilidade, não mais atribuindo-se ao corpo a condição maior de masculinidade: a força física. A sensibilidade, por exemplo, passaria a fazer parte das novas subjetividades masculinas, admitindo-se certos atributos pessoais, vistos socialmente como elementos das feminilidades, tais como, expor seus medos e inseguranças, demonstrar afeto com amigos/as e familiares do mesmo gênero, dentre outros (SILVA, 2000).

Connell e Messerschmidt (2013) salientam que a característica fundamental do conceito de masculinidades hegemônicas centra-se na combinação da pluralidade e da hierarquia entre masculinidades. Assim, existem padrões múltiplos de masculinidade, em diferentes contextos institucionais e culturais. Da mesma forma, “certas masculinidades são socialmente mais centrais ou mais associadas com autoridade e poder social do que outras”, de modo que “o conceito de masculinidade hegemônica presume subordinação de masculinidades não hegemônicas” (p. 262-263).

Contudo, ainda que um padrão de hegemonia, a hierarquia das masculinidades não está baseada na força, não necessitando determinada masculinidade hegemônica ser o padrão comum na vida diária de meninos e homens. Uma transformação das relações de gênero e do padrão dominante de masculinidade torna-se contestável, a partir da resistência das mulheres ao patriarcado e dos homens como portadores de masculinidades alternativas, em determinado período histórico, por exemplo. Com efeito, as masculinidades hegemônicas dão-se a partir de construções e reconstruções históricas (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013).

Assim, as mudanças socioeconômicas e culturais que vêm ocorrendo em muitas instâncias, dentre elas, as mídias, produzem efeitos nessa masculinidade hegemônica. No

caso, o filme analisado representa um protagonista, cuja sensibilidade lhe permitiu compreender a importância das suas vivências naquilo que o constitui, deixando para trás a insegurança que o impedia de entrar na rodovia quando estava dirigindo o carro, por exemplo, um de seus grandes anseios conforme apresentado na produção. Ao longo do filme, ao revisitar suas memórias e sentimentos, lan percebe que sempre teve aquilo que procurava, posicionando-se, agora, de forma diferente diante das adversidades, mais autoconfiante em suas atitudes e em seu modo de se relacionar com os/as demais personagens, por exemplo, enfrentando ele mesmo o dragão, para que seu irmão Barley conseguisse ter o reencontro com o pai. Conforme Connell (1995, p. 186), “para os homens, a obtenção de uma compreensão mais profunda a respeito de si próprios, especialmente no nível das emoções, constitui uma chave para a transformação das relações pessoais, da sexualidade e da vida doméstica”.

Um outro ponto importante sobre o filme, mesmo não sendo nossa principal temática, mas, ainda assim, a ela interligada, é a representação das personagens femininas. Destacamos Laurel, a mãe dos dois irmãos que, embora, aparentemente seja uma típica mãe do subúrbio, suas atitudes, em momentos decisivos da narrativa, representam a maneira como ela se autodenomina: *uma baita guerreira*, indo em busca dos seus filhos. Ela faz isso com a ajuda de Core, a Mantícora, que apesar de ter mudado ou deixado para trás sua característica agressiva e corajosa, de uma “tradicional guerreira”, nesse mundo encantado, a retoma para poder ajudar os meninos.

Nesse sentido, destacamos outro apontamento que a produção traz, que nos possibilita pensar também nos diversos tipos de feminilidades que podem ser produzidas em uma sociedade que vem se modificando, ao longo do tempo.

Força, coragem, agressividade são atributos tidos como masculinos, mas que caracterizam uma personagem feminina, nos permitindo refletir sobre outras possibilidades de construir e viver as feminilidades, desnaturalizando tais características como algo exclusivamente masculino.

Nesse viés, outras personagens secundárias que nos possibilitam (re)pensar as feminilidades são as fadas, que são representadas como membros de uma gangue de motoqueiras, conotando agressividade e violência. Esses atributos também vão de encontro à figura feminina, configurando, ainda, como algo atípico de fadas, na cultura geral, e até mesmo nas outras representações da empresa Disney.

Além disso, dentro dessa perspectiva de apresentar aos/às espectadores/as uma diversidade de representações possíveis, acerca de questões relacionadas aos gêneros e suas práticas corporais socialmente produzidas, o filme também traz aspectos referentes às sexualidades: a policial Specter, uma ciclope lésbica. Trata-se da primeira personagem LGBTQIA+ ativa (com voz em cena), dentro das produções Disney Pixar. Dublada pela atriz Lena Waithe (membro da comunidade LGBTQIA+), Specter, em uma das cenas, menciona aspectos de seu relacionamento com outra personagem, em uma conversa com o Sargento Bronco sobre o filho de Laurel, sua namorada, ela diz *a filha da minha namorada me deixa doidinha também*.

Essa estreia da Disney é exemplo do quanto os artefatos culturais vêm representando as mudanças socioeconômicas e culturais que ocorrem em nossa sociedade. O movimento político e social de inclusão de outras possibilidades de vivências dos gêneros e das sexualidades, representado em alguns/algumas personagens e momentos no filme *Dois Irmãos*, provoca algumas rupturas e vai ao encontro da transformação das

relações de gênero e do padrão dominante de masculinidade, trazida Connell e Messerschmidt (2013).

Considerações Finais

A partir das análises tecidas neste texto, acerca do filme *Dois irmãos – uma jornada fantástica*, percebemos o quão relevante é ter nossos olhares atentos à diversidade de culturas e crenças, bem como à pluralidade de identidades, pessoais, sociais, de gênero e sexuais, encontradas na atualidade. Dessa forma, não há sentido em conceber uma hegemonia dentre as masculinidades porque, com efeito, elas não são fixas, imutáveis. Ao contrário, as identidades estão constantemente sofrendo mudanças, e a cada década, podemos perceber que cada vez mais a cultura, os modos de vida, de se comportar, de ser e de estar, vão se alterando, adequando-se às exigências do próprio tempo (SILVA, 2000).

Ao problematizar a masculinidade hegemônica, investe-se no eixo da diversidade, visibilizando e discutindo-se as relações entre identidade e diferença. Nesse sentido, evidenciar personagens como Ian vai ao encontro da tentativa deste “conjunto de estratégias de mudança nas relações de gênero em direção a um patamar de justiça social” (SEFFNER, 2003, p. 120). A construção de uma outra política do gênero para os homens possibilita que outros modos de pensar, representar, produzir e vivenciar as masculinidades sejam construídos e reconhecidos.

Referências

ANDRADE, P. D. de; COSTA, M. V. Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: invenção, disseminação e usos. **Educação em Revista**. 2017, n.33, p. 1-23. Disponível em:

<<https://doi.org/10.1590/0102-4698157950>>. Acesso em: 18 ago. 2020.

CONNELL, R. W. Políticas da Masculinidade. **Educação & Realidade**. v. 20, n. 2, 1995. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/71725/40671>>.

Acesso em: 04 set. 2020.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 21(1): 241-282, janeiro-abril/2013. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ref/v21n1/14.pdf>>. Acesso em: 04 set. 2020.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2006.

HALL, S. Representation. **Cultural Representations and Signifying Practices**. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.

MAGALHÃES, J. Gênero e ciência: analisando alguns artefatos culturais. EXEDRA: Revista Científica, Coimbra, 2014. Disponível em: <[Dialnet-GeneroECienciaAnalisandoAlgunsArtefatosCulturais-6499911.pdf](https://www.scielo.br/pdf/ref/v21n1/14.pdf)>. Acesso em: 18 ago. 2020.

RIBEIRO, P. R. C. **Inscrevendo a sexualidade**: discursos e práticas de professoras das séries iniciais do ensino fundamental. 2002. 125 f. Tese (Doutorado em Ciências Biológicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SEFFNER, F. **Derivas da Masculinidade**: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual. Tese de Doutorado em Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação - UFRGS, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4340/000399778.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SILVA, S. G. da. Masculinidade na história: a construção cultural da diferença entre os sexos. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 20, n. 3, p. 8-15, set. 2000. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932000000300003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 ago. 2020.

SILVA, T. T. da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

STEINBERG, S. Kinder. Cultura: a construção da infância pelas grandes corporações. In: SILVA, L. H., AZEVEDO, J. C.; SANTOS, E. S. dos. **Identidade Social e a Construção do Conhecimento**. Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria de Educação, 1997, p. 98-145.

Capítulo 8

AS CANÇÕES: NARRATIVAS E EXPERIÊNCIAS AMOROSAS ATRAVESSADAS POR RELAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Anderson Ferrari
Danilo Araujo de Oliveria

Introdução

Numa entrevista¹ em 2012, o documentarista Eduardo Coutinho ao ser perguntado sobre “como surgiu a ideia de fazer “As Canções” revela uma vontade guardada, há muito tempo, de fazer um filme sobre as músicas do Roberto Carlos, algo que foi tomando outra forma até, se decidir em 1997, a produzir um documentário sobre a Música de forma geral. “E a sobre música era a ideia que eu fiz agora, com as pessoas cantando as canções que tiveram efeito em suas vidas e que elas contassem o porquê”, afirma Eduardo Coutinho.

Uma resposta que destaca o interesse pelos “efeitos” das músicas nos sujeitos e uma vontade de fazer falar, de contar suas histórias como marcas dos sujeitos. E são os efeitos e as narrativas que são capazes de construir sobre si mesmos que também nos interessa neste artigo, principalmente porque dizem sobre a constituição dos sujeitos em seus pertencimentos de gênero. Estamos

¹ A entrevista pode ser encontrada na íntegra em <https://jcn10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2012/01/06/eduardo-coutinho-fala-sobre-as-cancoes-seu-novo-filme-27803.php> Acesso em 30/set/2020.

partindo da concepção de gênero como resultado de discursos, de relações de saber-poder e de construção histórica, o que significa dizer que o gênero é uma categoria de análise que nos permite problematizar as experiências masculinas e femininas no passado, assim como suas ligações com as suas práticas atuais. “Como o gênero funciona nas relações sociais humanas?” (SCOTT, 2019, p. 52). Essa questão elaborada pela historiadora Joan Scott nos conduz a voltar ao documentário com olhar para os efeitos do gênero nas escolhas das músicas e nas narrativas que justificam e explicam tal escolha, todas elas ligadas as histórias de amor. O gênero, como argumenta Joan Scott (2019), é um organizador social, são como lentes que nos fazem olhar, entender, significar e participar do mundo.

Ainda na entrevista, Eduardo Coutinho, destaca o seu encantamento com o processo de lembrar e narrar e como isso pode ser acionado pelas emoções: “Aconteceu, isso é fantástico num filme... Como é fantástico que um cara chore por uma coisa que ele não tem que chorar. A mãe dele tá viva e ele lembra da canção que ela cantava quando ele era criança. Isso é absurdo. O que o choro dele esconde é um segredo que está lá no fundo desse poço que é a vida dele. Ninguém sabe o que se passou na vida dele e ele chora. Essa reação involuntária e surpreendente é o que me interessa”. São as reações, os segredos e as emoções que costuram as narrativas dos sujeitos e vão dando forma ao documentário.

Pensando que o cinema tem um aspecto econômico que define sua função, podemos questionar porque produzir um filme que fala de música? Qual a possibilidade de sucesso e, portanto, de lucro econômico dessa produção? No caso de “As Canções” nos parece que o seu sucesso diz daquilo que a música aciona, de maneira que as canções são as portas de entrada para narrarem histórias

personais, que se ligam com as histórias dos espectadores, sobretudo as histórias de amor, que são as que prevalecem ao longo de todo documentário. Neste sentido, podemos pensar que o interesse não está nas músicas, mas nos “segredos” que elas trazem à tona, as histórias de amor que revelam. Para Elizabeth Ellsworth, interessada nas ações educativas do cinema, os filmes participam de um processo educativo e investem em um tipo de mudança social.

Isso faz com que a experiência de ver os filmes e os sentidos que damos a eles sejam não simplesmente voluntários e idiossincráticos, mas relacionais - uma projeção de tipos particulares de relações entre o eu e o eu, bem como entre o eu e os outros, o conhecimento e o poder (ELLSWORTH, 2001, p. 19).

O sujeito é o grande objeto de interesse deste documentário que só foi possível de existir porque os modos de subjetivação, ou seja, como nos tornamos o que somos, segundo Michel Foucault (1988) é algo que desperta e organiza nossa vontade de saber. Desde a modernidade somos tomados por uma proliferação de discursos sobre os sujeitos e o cinema participa disso. Os filmes invadem nosso cotidiano, nossas vidas, nos expõem, “nos ensina modos de ser, pensar, estar e agir, divulga conhecimentos sobre nós mesmos e sobre outras pessoas, demonstram valores, normas e procedimentos a serem adotados no nosso cotidiano” (PARAISO, 2007, p. 24).

Neste sentido, nosso argumento é que os sujeitos se constituem por uma variedade de discursos, práticas e tecnologias culturais e que o cinema faz parte. Neste texto, em particular nosso interesse está nos atravessamentos de gênero nas narrativas sobre o amor, um aspecto que está presente nas narrativas dos sujeitos, tanto aqueles e

aquelas que estão no documentário, quanto aqueles e aquelas que assistem. No último depoimento do filme, Sílvia, uma mulher branca, heterossexual na faixa dos 50 anos, canta parte da música que diz da história que escolheu narrar: “(...) o quê que eu posso contra o encanto deste amor que eu nego tanto, evito tanto e que, no entanto, volta sempre a enfeitiçar...”. É um trecho da música “Retrato em branco e preto”², canção de Chico Buarque que Sílvia escolheu para dar materialidade a sua história pela narrativa. E ela justifica tal escolha: “*Porque tem a ver a com a minha vida? É uma história de um grande amor que eu tive na minha vida*”.

Não se trata de um amor qualquer, mas de um “grande” amor. Porque o adjetivo “grande” para diferenciar das outras experiências amorosas? Um amor de mais de trinta anos em que Sílvia afirma que sabia que não ia dar em nada desde o início, mas ela queria um amor que seria para sempre. Ela ainda afirma que foram trinta anos marcados de idas e vindas até o momento em que o homem deu um ponto final. No meio da narrativa ela define: “*A música faz parte da nossa história. É a nossa música*”. Questionada sobre o fato de contar, ela conclui: “*Lembrar e falar ajuda bastante. Foram anos de terapia. (...) Aqui, foi para botar um fecho de ouro, sabe? De repente contar para todo mundo que eu procurei um outro caminho*”. Construir um conhecimento sobre si mesma é entendido como forma de superação e, que em certa medida, aciona o outro, um outro que assiste a narrativa e que aprende.

Enfim, como o filme produz e divulga experiências generificadas? É com essa questão que tomamos o documentário “As Canções” como um artefato cultural ligado a produção dos sujeitos.

² “Retrato em branco e preto” foi lançada em 1968 no álbum intitulado “Chico Buarque de Hollanda, vol. 3”.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	As Canções
Nome traduzido	As Canções
Gênero	Documentário
Ano	2011
Local de lançamento e Idioma original	Brasil, português
Duração	92 min.
Direção	Eduardo Coutinho

“As Canções” é uma produção fílmica bem característica do gênero documentário. O que nos permite fazer essa afirmação é sua organização e desenvolvimento, em que 17 pessoas se revezam para contar, cantar e revelar as músicas que marcaram suas vidas. Para Cristina de Melo (2002), o filme documentário “ocupa uma posição ambígua e polêmica na história, teoria e crítica do cinema”, já que ao mesmo tempo em que recorre “a procedimentos próprios desse meio - escolha de planos, preocupações estéticas de enquadramento, iluminação, montagem, separação das fases de pré-produção, produção, pós-produção”, também “procura manter uma relação de grande proximidade com a realidade”, através de “registro in loco, não direção de atores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo etc”. (MELO, 2002, p. 25). Portanto, seguindo essas características, o documentário “As Canções” não é uma ficção, mas um filme construído por narrativas de homens e mulheres nos seus pertencimentos de gênero e sexualidade. Que música marcou sua vida? É essa questão que é tomada como provocadora para homens e mulheres ressignificarem suas memórias a partir do presente e, assim, darem vida as narrativas e as experiências que constituem cada um e uma como sujeitos de experiências.

Narrativas que são recheadas de emoções, de maneira que as cenas não se limitam as falas, mas ao que elas são capazes de recuperar nos narradores e narradoras e produzir naqueles e naquelas que estão assistindo. As lembranças fazem chorar, parar a narrativa, fechar os olhos, desviar o olhar da câmera, abaixar a cabeça, sorrir um riso nervoso, respirar fundo, balançar o corpo, silenciar o caso, retomar a narrativa pausadamente para enfatizar os casos, enfim, performances que vão dão dramaticidade ao que estão narrando, nos mostrando que se trata de vidas e do real. Não queremos dizer com isso que o documentário seja uma representação do real. Como produção e como ação humana, ele se aproxima do cinema de ficção uma vez que se trata de uma representação parcial e subjetiva do que chamamos de realidade.

Se trata de 17 histórias selecionadas que, no seu conjunto e ordem de apresentação, vão construindo sentidos na relação entre imagem e espectadores, num olhar direcionado pelos cortes, posicionamento da câmera e intervenção do diretor. O que nos chamou atenção é que todas as narrativas são histórias de algum tipo de amor, seja o amor paterno, materno ou o que é mais recorrente e mais forte, o amor romântico. Assim ao narrar, todos contam histórias que envolvem outras pessoas, de maneira que essas experiências acontecem no encontro entre saberes, sujeitos e amores. Alguns sujeitos iniciam cantando a música, que traz as memórias e a narrativa, como se a canção fosse a introdução e servisse para antecipar o que virá, como se a letra anunciasse os acontecimentos. Em outras situações a música surge no meio, como se a narrativa fosse necessária para entender como e quando surge a canção que marcou suas vidas. O convite para aqueles que assistem é estabelecer relações entre os fatos narrados, a letra da música e nossas próprias vidas, fazendo a pergunta reverberar em nós, convidando-nos

a também responder à questão sobre que música marcou nossas vidas.

O documentário tem uma produção simples. O cenário é um palco de teatro, todo negro em que visualizamos uma cadeira também negra e vazia, com um foco de luz. A lógica do documentário é ocupar a cadeira e contar sua história trazendo a música. A câmera permanece sempre parada, posicionada a esquerda de quem assiste, se limitando em abrir e fechar o foco. Desta forma, as pessoas, ao sentarem, olham para uma câmera e para o diretor que estão posicionados a esquerda. Com essas escolhas, é estabelecido um triângulo entre aquele ou aquela que narra e olha para esquerda, o diretor e a câmera que estão a nossa esquerda e recebem os olhares dos e das narradoras e, nós, que somos posicionados a direita e participantes da cena como ouvintes, como um voyeur. O foco é quase sempre fechado no rosto e um pouco do tronco.

Análise Crítica

Em um pouco mais de uma hora e meia de documentário, conhecemos 17 recortes de lembranças que vão constituindo pessoas diferentes, que ora se aproximam pelos sofrimentos e alegrias, ora se distanciam pelos seus pertencimentos de gênero. O entendimento de gênero que estamos acionando é aquele construído e defendido pelas feministas que insistem no caráter fundamentalmente social das distinções entre homens e mulheres (SCOTT, 2019). Neste sentido, os gêneros são entendidos como resultados de construção social e das relações estabelecidas entre homens e mulheres. O documentário “As Canções” é fruto desse entendimento, ao mesmo tempo, que corrobora para sua manutenção, na medida em que homens e mulheres são posicionados em relação ao

amor de forma distintas. As mulheres sofrem, choram, ficam no sofrimento por longos anos, são mostradas na sua fragilidade, enquanto os homens narram as suas vivências amorosas como aventuras, diversão e quando o sofrimento aparece é logo associado a superação.

É com esse componente social dos gêneros que as histórias vão constituindo o que são vivências amorosas para homens e mulheres. Talvez um documentário como esse só seja possível em função por dois motivos. Primeiro porque o amor se tornou um valor na nossa sociedade e, mais do que isso, um campo de investimento. Comemoramos datas específicas como o dia dos namorados, aniversários de namoro e casamento, somos subjetivados por filmes, novelas, livros, propagandas que tomam o amor como tema central, enfim, um conjunto de ações que vão construindo uma vontade de amar e ser amado. Segundo porque essas experiências dependem da maneira como os gêneros são construídos, ou seja, homens e mulheres são resultados de processos de subjetivação que ensinam os momentos de afetividade, de emoção, de prazer que acabam definindo seus posicionamentos nas relações amorosas, sem esquecer os atravessamentos com as sexualidades. Com isso queremos afirmar o gênero como categoria de análise, como defende Joan Scott (2019, p. 54), como “uma maneira de indicar as “construções sociais” - a criação inteiramente social das ideias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres”.

O gênero define as respostas sobre que música marcou sua vida, assim como as formas que se comportam diante da câmera. Algumas pessoas só cantam as músicas, outras, além de revelarem as músicas também nos contam os contextos em que elas se tornaram memória e construíram experiências amorosas.

Há quase um revezamento entre mulheres e homens. Assim ficamos conhecendo Deia, Sonia, Isabell, Lidia, Fátima, Maria de Fátima, Elaine, Maria Aparecida e Silvia. Mulheres nas suas diversidades, algumas jovens, outras de meia idade, idosas. Diferentes nos seus pertencimentos de raça. Vão se mostrando ao se apresentarem no palco e ao contarem suas experiências amorosas que envolvem algum sofrimento como traição, amor não correspondido, abandono e viuvez. Choram, se emocionam, expressam sofrimento e afirmam não terem superado os fatos. Mas também conhecemos Gilmar, José Barbosa, Nilton, Ózio, José, Queimado, Ramon e José David. Homens também diversos no que diz respeito a faixa etária e raça, mas que ao contarem suas experiências amorosas constroem histórias de conquistas, traições e envolvimento com muitas mulheres e de superação por mais que tenham sofrimento como a morte da esposa ou do pai.

A emoção é controlada de maneira que não perdem o ritmo da narrativa. A única exceção é Gilmar, um homem branco de 33 anos, viúvo e no seu segundo casamento que escolhe a música “Esmeralda”³, para lembrar da mãe que era costureira e que ficava fazendo seu trabalho cantando. Após cantar a música com os olhos fechados ele continua a lembrar da sua mãe no trabalho como costureira. No meio da narrativa Gilmar engasga e chora. Retira os óculos, abaixa a cabeça e chora mais um pouco. Tenta retomar a narrativa e não consegue, volta a chorar, sempre de cabeça baixa, escondendo o rosto, sem olhar para a câmera. Depois de se recuperar e encerrar a narrativa sobre a forma que a música o marcou ele afirma *“Esmeralda é uma música que me traz uma coisa boa... não tinha motivos para chorar...”*

³ “Esmeralda”, de autoria de Carlos José, foi gravada em 1960.

minha mãe está bem, está viva... nem sei porque eu chorei... ficou meio estranho”.

Diante desse aspecto que nos chamou atenção, ou seja, as experiências e narrativas amorosas nos seus atravessamentos de gênero e sexualidade e, para o nosso propósito neste capítulo, que é problematizar os saberes que nos permitem falar de nós mesmo, construir narrativas amorosas que nos constituem como pertencentes a um gênero e sexualidade, vamos focar nossas análises em duas narrativas: Sonia e Queimado.

Um dia a gente estava sentada na frente da casa da minha tia. Eu, ele e minha prima. Tinha outros jovens também. Aí ele escreveu para mim essa música. Ele estava me paquerando e aí ele escreveu essa música. (...) Eu tinha 16 anos, foi em 69. Eu tenho até ela aqui. (...) Ele tinha 20. Até hoje eu tenho ela aqui. Quer ver? (apanha a bolsa que está no chão e procura algo enquanto continua a narrar) Eu guardei. O namoro acabou... durou 5 anos, mas infelizmente acabou. Isso aqui são cartas dele... (retira da bolsa uma série de papel e encontra um em que está a letra da música). (...) O nome dele e a matrícula dele na escola técnica. (...) “e você tem que ser a estrela derradeira, minha amiga e companheira, no infinito de nós dois”. (...) Acabou porque ele encontrou outra pessoa. O amor todo desmoronou. Dele, né! Dele... eu não consegui. Eu via ele eventualmente, uma vez ou outra. Porque a família morava perto. Eu me mudei de Campo Grande, mas eu vou até hoje lá porque eu tenho amigos lá. Então, em algumas ocasiões eu via ele. Mas a mulher proibia ele de falar com todo mundo. Ele se casou. Eu não cheguei a casar, mas eu tive um companheiro durante 6 anos, mas na realidade eu não amei nenhum homem assim...me entregar de corpo e alma a pessoa porque ele sempre estava na mente... assim... aquela companhia permanente na minha mente. Eu não gostei de ninguém como eu gostei dele, porque ele foi muito importante para mim. Ele me incentivava a estudar. A minha família era assim... família sem instrução, muito pobre. Ele também era pobre, mas ele

tinha uma forma de ver a vida, ele estudava na escola técnica nos anos 70, então era uma coisa efervescente. (...) movimento estudantil. Eu não sei se essa minha amiga tem desenvoltura para falar com ele que eu tenho cartas dele. Eu falei “vou rasgar essas cartas”, mas não consigo. Não rasgo. (...) Ele continua vivo, ele está bonito... (...) (Sonia)

Uma vez aconteceu uma situação, eu estava no baile, eu a conheci com 13 anos. Quando a vi pela primeira vez, quem me apresentou foi o irmão dela. Eu estava na Pavuna. Um amigo que trabalhava comigo, André, ele falou “Pô Queimado, o chico tem uma irmã maravilhosa”. Eu, sem conhecer, eu falei com ele: “cara, o André está me falando aqui que você tem uma irmã linda. Jacira, cara”. Eu sem conhecer eu falei “pô, **se ela é bonita, pode ter certeza, você vai ser tio dos meus filhos, eu vou fazer um filho na sua irmã. Sua irmã vai ser minha mulher**”. Eu nem tinha visto. Neste mesmo dia, por coincidência, nós descemos na Pavuna, eu, André e chico, o meu cunhado. Chamaram “chico” no outro lado da rua. Era Jacira. De longe eu olhei e disse “essa mulher vai ser minha, preciso dessa mulher”. Namoramos durante alguns anos e uma vez eu cheguei no baile, chapado. Baile para todos na Pavuna. Cheguei no baile..., rapaziada conversando com todo mundo... tinha uma morena que morava em frente a minha casa, Sandra, ela estava lá, sozinha. Coloquei a mão no rosto dela, ela virou, ficamos ali abraçados, conversando e tal, música rolando, corpo no corpo, acabei ficando com a Sandra, me esquecendo eu tinha ido buscar a Jacira no baile. Eu tinha que ficar com a Jacira no baile, era a minha namorada. Ela tnhosa que é, também arrumou um namorado, na hora. Eu fui pra casa e ela de pirraça saiu também atrás. Eu peguei um ônibus para ir para casa e ela pegou o mesmo ônibus com o namorado do lado. Tnhosa. A negra é tnhosa, tinha que ser minha, não pode ser de mais ninguém. Aí na terça feira de manhã peguei uma porção de disco do Jorge Bem...aquilo me martirizando... não posso perder minha neguinha, a mulher que eu escolhi pra mim. (...) eu coloquei a música pra tocar “que negra essa?” e saí descendo o morro numa tristeza. Me

vigiando para não chorar para amarelo me ver... “ah! Tá sentindo falta da negona? Vai chorar... não chora não”. E aquilo me marcou muito... descendo o morro, com a vontade de voltar pra casa e procurar a Jacira. Eu vacilei, dei mole... por isso que essa música marcou minha vida... “que negra é essa? Dengosa e caprichosa...”(...) Fui lá e falei com ela “vamos parar com essa palhaçada. Você também errou, não tinha nada que ficar com aquele negão, que porra é essa? Está pensando que isso aqui é bagunça? Quer dizer que só porque eu erro, você vai errar também. Não está vendo que você está errada? Vai pagar um erro com outro erro? E não fala nada... cala boca. Eu estou falando, você não vai mais fazer esse negócio. Você é minha e acabou. E vai fazer um favor, hoje você não vai dormir no trabalho não, você vai pra casa e vai terminar com esse caboclo porque eu não quero mais conversa fiada contigo não, embora terminar com esse caboclo. E amanhã nós estamos junto de novo. Vou esperar você amanhã aqui quando você descer. Vai pra casa e termina com ele. (...) não quero conversa mais não”. (Queimado)

O ponto de contato que liga as duas narrativas acima, são as canções. Essas canções mais do que trilhas sonoras que marcaram as vidas de Sônia e Queimado, produzem práticas e discursos gendrados, ou seja, marcados por especificidades de gênero. Elas passam a ganhar contornos e qualidades específicas a partir das narrativas mobilizadas, de maneira que é possível perceber como um homem e uma mulher que narram experiências heterossexuais, se constituem como sujeitos. Para Sônia a música aparece numa relação de paquera em que o homem utiliza a música para a conquista: “*Aí ele escreveu para mim essa música. Ele estava me paquerando e aí ele escreveu essa música*”.

A aparição da música na narrativa estabelece o que cabe a homens e mulheres heterossexuais nos encontros amorosos. Isso não significa cristalizar essas relações, mas entendê-las como contendo uma historicidade, visto que

Sônia está narrando um acontecimento da década de 1970, em que não se esperava de uma mulher a iniciativa da paquera. Na narrativa de Queimado a música também surge na sua constituição de gênero, servindo para marcar o seu lugar como homem e um sentido de posse da mulher amada: *“Aí na terça feira de manhã peguei uma porção de disco do Jorge Bem...aquilo me martirizando... não posso perder minha neguinha, a mulher que eu escolhi pra mim. (...) eu coloquei a música pra tocar “que negra essa?” e saí descendo o morro numa tristeza”*. Ele não quer perder, ele escolheu, enfim, um tipo de narrativa que vai definindo sua posição de sujeito que toma a iniciativa. Nas duas narrativas os homens são entendidos como ativos na relação, no sentido de tomarem a iniciativa, enquanto as mulheres se colocam numa posição passiva, aquela que espera a ação dos homens, numa típica cena tantas vezes reproduzidas em filmes, novelas e romances que têm ao fundo as trilhas sonoras.

A partir dos estudos culturais (COSTA, 2000), podemos problematizar como uma infinidade de artefatos culturais estão em atuação no presente para nos ensinar sobre como devemos ser, como devemos nos conduzir, se constituindo, portanto, como pedagogias que produzem verdades e sujeitos. As músicas compõem essas pedagogias culturais do presente. Talvez, por isso, elas provoquem tanto os indivíduos que contam suas experiências amoras acionando canções específicas. Imbricadas com as narrativas, as canções mobilizam emoções, afetos e os próprios indivíduos nos modos de constituírem-se sujeitos de gêneros específicos. Considerando as duas narrativas que destacamos acima em itálico, percebemos como Sônia e Queimado têm suas experiências com marcas de gênero normativas adensadas pelas canções.

A canção citada por Sônia, interpretada por Vinicius de Moraes, é “Minha Namorada”⁴. Uma música que toma outro significado para Sônia ao afirmar que a canção foi direcionada a ela por um homem que reproduziu a letra em uma carta para estabelecer uma relação de paquera, de conquista, de amor. Não por acaso, já passados mais de 30 anos, Sônia ainda guarda a carta que se transforma num objeto de memória. Ao longo do tempo, essa carta adquire outro sentido, como os objetos de museus, deixando de ser um objeto de paquera para se transformar em objeto de memória, de um tempo vivido, de uma história que marca sua constituição. A memória é essa capacidade que os sujeitos têm de “adquirir, armazenar e evocar informações”, sendo “responsável pela nossa identidade pessoal e por guiar em maior ou menor grau nosso dia a dia” (JÚNIOR; FARIA, 2015, p. 780).

A canção foi utilizada com uma finalidade, como um pedido de namoro, demonstrando as diversas funções possíveis de uma música. No entanto, não é um pedido de namoro simples, o pedinte, ao se apropriar da canção para essa ação, fornece algumas prescrições a candidata a namorada, demandando que ela tenha algumas atitudes. Na música, pede-se que ela faça um juramento de só ter um pensamento de ser só do namorado até morrer, mas que deve também continuar com “esse jeitinho, de falar devagarinho” e “chorar bem de mansinho”. Oferece-se a candidata a namorada um posto que parece ser mais importante, o de “amada”, mas para ocupar esse lugar ela precisa acompanhar o então amado pelo caminho dele, ainda que este caminho seja triste para ela.

⁴ “Minha namorada” é um dos maiores sucessos da dupla Vinicius de Moraes e Carlos Lyra, lançada no álbum “Vinicius e Caymmi no Zum Zum”, de 1965.

Os gendramentos aqui produzidos reiteram as normas vinculadas à mulher da década de 1970, como aquela que tem modos específicos de falar e conduzir-se. Há uma valorização do modo como ela fala – “devagarinho” – como também da sua emoção, assim, é importante que ela chore, mesmo que sem motivo algum. O lugar de amada oferecido à mulher, investe no apagamento de suas escolhas e dos próprios caminhos que, porventura, ela poderia escolher. Essa canção, marca a vida de Sônia, porque o namorado escreveu a carta para ela.

No entanto, marcas generificadas de uma mulher emotiva, como aquela da música, também aparecem na narrativa. O modo como ela escolhe acionar a canção revela como ela parece se aproximar da mulher demandada na canção de Vinicius de Moraes. O namoro não deu certo, o rapaz seguiu seu caminho, construiu outras relações, mas Sônia parece ter ficado presa a memória: *“Eu não gostei de ninguém como eu gostei dele, porque ele foi muito importante para mim”*. Em outro trecho ela afirma: *“Eu não cheguei a casar, mas eu tive um companheiro durante 6 anos, mas na realidade eu não amei nenhum homem assim...me entregar de corpo e alma a pessoa porque ele sempre estava na mente... assim... aquela companhia permanente na minha mente”*.

Queimado mobiliza sua canção de um modo diferente. Ele fala de uma maneira específica da canção, levando em consideração alguns procedimentos importantes para acionar suas memórias. O título da música é um questionamento “que nêga é essa?”, respondida através de uma narrativa que mostra alguém empolgado com uma nêga que é “prendada”, “caprichosa”, “dengosa”, “beijoqueira”. A música confere mais qualidades a essa nêga, sem que seja possível dizermos de modo mais preciso que homem é produzido por meio da canção.

No entanto, o modo como Queimado conta sobre seu envolvimento com a canção informa muito sobre as marcas generificadas construídas e que fizeram escolher a música, como também serve para se definir como pertencente ao gênero masculino. Depois de uma traição a Jacira, sua namorada, Queimado conta o seu sofrimento já que Jacira paga com a mesma moeda, ou seja, também arruma outro namorado na frente de Queimado. *“Ela tnhosa que é, também arrumou um namorado, na hora. Eu fui pra casa e ela de pirraça saiu também atrás. Eu peguei um ônibus para ir para casa e ela pegou o mesmo ônibus com o namorado do lado. Tnhosa. A negra é tnhosa, tinha que ser minha, não pode ser de mais ninguém”*.

A “teimosia de Jacira desperta a motivação da reconquista em Queimado com suas marcas de gênero, servindo para que a narrativa reforce o seu lugar de homem quase como “proprietário” da namorada: *“Fui lá e falei com ela “vamos parar com essa palhaçada. Você também errou, não tinha nada que ficar com aquele negão, que porra é essa? Está pensando que isso aqui é bagunça? Quer dizer que só porque eu erro, você vai errar também. Não está vendo que você está errada? Vai pagar um erro com outro erro? E não fala nada... cala boca. Eu estou falando, você não vai mais fazer esse negócio. Você é minha e acabou”*. Essas marcas de gênero em Queimado são melhor compreendidas em relação a narrativa de Sônia, assim acionamos os modos como Queimado constrói sua narrativa mobilizando também a narrativa de Sônia.

Por um lado, percebemos como a narrativa de Sônia é permeada de emoções. Ela ainda guarda a carta que recebeu do namorado, conta que o namoro acabou, mas o amor permanece, reverberando alguns outros sentimentos que ela não cultivou por outro homem. Ela não consegue se desfazer da carta, pois esta parece materializar esses

sentimentos. Por outro lado, a narrativa de Queimado evidencia como uma masculinidade é acionada. Antes mesmo dele conhecer a mulher, é o desejo pela relação sexual que aparece: *“vou fazer um filho na sua irmã”*. Junto a isso, a desconhecida é alçada como propriedade dele *“sua irmã vai ser minha mulher”*. Algo que parece conferir a ele certa autoridade em outro momento da narrativa, quando ele pede para que a mulher *“cale a boca”* e diz o que ela tem que fazer: *“Eu estou falando, você não vai mais fazer esse negócio. Você é minha e acabou”*. As normas de gênero se reiteram em outros modos de condução da conduta de Queimado, quando ele, por exemplo, diz que se vigia para não chorar ao ouvir as canções que marcaram seu romance.

O amor é demonstrado e vivido de modos diferenciados, opostos e não correlatos no documentário *“As canções”*. Percebemos, a partir das narrativas que ele divulga uma maneira específica de se constituir como sujeito de gênero e de sexualidade, já que não somente as duas narrativas, mas todas que são apresentadas no documentário, são de pessoas heterossexuais. Há uma concepção de amor que é também generificada e tem efeitos nos indivíduos. Na mulher o amor que surge é aquele mais romantizado, dócil, de maneira que essa forma de amar vai adquirindo um sentido generificado, como um amor feminino, afastando os homens. Já para o homem, o amor tem outras características específicas como ligadas a conquista e a traição.

Não estamos considerando aqui o amor como algo universal, atemporal, que atinge a todos, invariavelmente. Queremos partir do entendimento de que aquilo que entendemos como amor é uma construção, assim como gênero e sexualidade. É algo presente na cultura contemporânea, mas que vem se constituindo como algo

importante ao longo da história, como mostra Lázaro (1996, p. 215):

O amor torna-se o tema central da felicidade moderna e, por isso, é presença obrigatória nas produções da indústria da cultura. (...) Quer estejamos na pré-história, quer na Roma Antiga, em qualquer tempo, não há história ou trama que não se desenrole através da procura e do encontro da paixão amorosa (Lázaro, 1996, p. 215).

Conforme indica Jurandir Freire Costa (1998) “o amor é uma crença emocional e, como toda crença, pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida” (COSTA, 1998, p. 12). Nesse sentido, o amor está assim inscrito na esfera da invenção “como tantas outras ideias e objetos que povoam nossa realidade e nos constituem” (FERRARI, OLIVEIRA, FRANÇA, 2018, p. 105). De maneira que o amor continua “sendo um investimento social realizado pelos mais diferentes artefatos culturais, tais como o cinema, as telenovelas, os romances, as poesias, as propagandas de publicidades, dentre outros” (FERRARI, OLIVEIRA, FRANÇA, 2018, p. 105), inclusive documentários, como esse que aqui analisamos que também produz um amor generificado.

O modo como vivemos e falamos dos nossos sentimentos, das emoções e dos amores que vivemos é assim constituído pelo gênero. Alves (2008, p. 274), argumenta como “esse mundo do amor parece ser um dos lugares mais recônditos nos quais o princípio da diferença entre os sexos é ocultado. Uma diferença que extrapola a heterossexualidade”. Nesse sentido, mesmo que as narrativas no documentário estejam circunscritas a experiências amorosas heterossexuais, elas informam modos generificados de viver o amor para muitos homens e mulheres, não apenas heterossexuais.

Sabe-se que nas sociedades ocidentais homens e mulheres são vistos “como possuidores de diferentes perspectivas sobre compromisso em relacionamentos afetivos, sejam eles de ordem sexual ou parental” (ALVES, 2008, p. 274). Talvez, por isso, constituídos por essas perspectivas as experiências de amor de Sônia e Queimado sejam visivelmente demonstrados de modos díspares no documentário. Encontramos, assim, neste artefato cultural características consideradas masculinas constituindo a experiência de Queimado com o amor. Ele vive o amor, mas é o homem que não chora, o conquistador, que vai lá e transa, sendo esse o primeiro objetivo dele ao saber da existência de Jacira e presente já no primeiro encontro. Desse modo, o discurso da masculinidade hegemônica age sobre seus comportamentos, de modo a conduzir suas ações no amor em concordância com os preceitos descritos na cultura, sobre o correto comportamento masculino. Assim, ao divulgar essa narrativa o documentário reitera esse discurso, na sua relação com as narrativas de mulheres que se colocam numa posição diferente, como aquelas que esperam essa investida masculina. Percebemos que Queimado tem um cuidado para não chorar, mesmo quando ele ao colocar uma canção que lembra um amor vivido é tocado por um sentimento que parece mobilizá-lo a ponto de não conter as lágrimas. Conforme mostra Sales (2010, p. 129), o discurso da masculinidade hegemônica “atribui o choro e emocionar-se como próprio às mulheres e inadequado aos homens”. Sônia, ao contrário, se emociona o tempo toda da narrativa, parando diversas vezes para chorar, se emocionar, se entristecer, construindo uma fragilidade diante do amor, mantendo uma espera pelo homem amado, com dificuldades de superação.

Considerações Finais

Tomar o documentário “As Canções” como um artefato cultural foi para nós, uma forma de colocar em discussão os processos de subjetivação como educativos, ampliando o sentido de educação para além do que acontece nas escolas e suas instâncias de poder, nos aproximando dos estudos culturais quando assumimos que o cinema exerce uma pedagogia que nos faz ensinar e aprender coisas, uma pedagogia que pode ser classificada como cultural. Esse foi o investimento que realizamos ao longo deste texto, ou seja, demonstrar como o documentário é resultado dos processos que nos ensinam a sermos homens e mulheres de determinadas maneiras, como os gêneros organizam nossas formas de lidar com os entendimentos de amor, de relações afetivo-sexuais, com os outros e com nossas formas de nos entendermos.

Mas os nossos propósitos nesse texto também podem ser demarcados como investimentos nos sujeitos em função de nossa escolha metodológica de condução da escrita, voltada para a problematização, uma forma de fazer pesquisa e de escrever que visa coloca sob suspeita nossas maneiras de pensar, de agir e de ser no mundo. Nossa intenção, portanto, era tirar os leitores e as leitoras do lugar, instalar a dúvida, convidar a questionar os pensamentos que nos constituem para assim, propor outras formas de pensar, de agir e de ser e estar como sujeitos pertencentes aos gêneros.

Referências

ALVES, A. M. Gênero, amor e sexo. **Revista Gênero**. Niterói, v. 9, n. 1, p. 271-291, 2. sem. 2008.

COSTA, J. F. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, M. V. (org.) **Estudos Culturais em Educação**: mídia, arquitetura, brinquedo e biologia, literatura, cinema... Porto Alegre: Ed. Universitária/UFRGS, 2000.

ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, T. T. da. **Nunca fomos humanos** - nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 07-76.

FERRARI, A.; OLIVEIRA, D. A.; FRANÇA, F. G. R. Num piscar de olhos, o amor: educação dos sentidos e dos sujeitos no filme de animação “In a Hearbeat”. **Revista Debates Insubmissos**, Caruaru, PE, v. 1, n. 1, jan./abr. 2018.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

JÚNIOR, C. A. M.; FARIA, N. C. Memória. **Revista de Psicologia Reflexão e Crítica**. v. 28, n. 4, Porto Alegre, 2015.

LÁZARO, A. **Amor**: do mito ao mercado. Petrópolis: Vozes, 1996.

MELO, C. T. V. de. O documentário como gênero audiovisual. **Revista Comunicação Informação**, v. 5, n. 1 /2, 2002.

PARAÍSO, M. A. **Currículo e mídia educativa brasileira**: poder, saber e subjetivação. Chapecó: Argos, 2007.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, H. B. de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SALES, S. R. **Orkut.com.escol@**: currículos e ciborguização juvenil. 2010. 230f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, 2010.

Capítulo 9

SEX EDUCATION: SUSCITANDO POSSIBILIDADES DE EDUCAÇÃO PARA A SEXUALIDADE

Luciana Kornatzki
Caroline Amaral Amaral
Natalia de Quadros Oliveira

Introdução

A expansão das plataformas de *streaming*¹ tem produzido uma ampliação no alcance de diversos conteúdos digitais possibilitando acesso a filmes, séries, desenhos, entre outros artefatos culturais. Neste texto, apontaremos algumas discussões a partir de um artefato cultural, a série *Sex Education*, criada por Laurie Nunn. Compreendemos esse artefato como ferramenta potente para fomentar discussões a respeito das sexualidades, gêneros e juventudes. Analisaremos pedagogias culturais referentes às masculinidades e feminilidades presentes na série, em sua primeira e segunda temporadas, visibilizando possibilidades em torno de uma educação para a sexualidade.

Nossa análise está ancorada em referenciais produzidos no campo dos Estudos Culturais, em suas vertentes pós-estruturalistas (PETERS, 2000; COSTA, SILVEIRA; SOMMER, 2003; AMARAL, 2017). Entendemos,

¹ Conforme o Dicionário online Cambridge, *Streaming* é um termo que designa a tecnologia utilizada para transmissão de áudio e vídeo por meio da internet de forma imediata, sem a necessidade de baixar o arquivo (<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/streaming>).

nesse sentido, o sujeito como produção social e histórica resultante das relações que estabelece com os demais sujeitos e artefatos culturais. Sendo assim, compreendemos o sujeito enquanto construído na e pela cultura (SILVA, 2009).

Nessa perspectiva teórica, a educação é um processo que não ocorre somente no espaço escolar, mas também em diferentes instâncias sociais como família, espaços religiosos, mídias, entre outras. Dessa forma, partimos do pressuposto de que vamos nos produzindo enquanto sujeitos no mundo por meio de variadas práticas discursivas que possibilitam compartilhar conhecimentos, saberes, valores, sentidos e significados (CAMOZZATO, 2015). Compreendemos, assim, a potência dos artefatos culturais, como a série *Sex Education*, na constituição e produção dos sujeitos, em especial de juventudes e suas sexualidades.

No âmbito dos Estudos Culturais, pautamos os artefatos culturais midiáticos (ANDRADE, 2017), nomeadamente objetos e produções da mídia, bem como revistas, propagandas, programas televisivos, jornais, filmes, séries, entre outros, os quais dão visibilidade a discursos que possibilitam discussões a respeito de governamentos de uma população e a condução de comportamentos, de atitudes e posturas (ANDRADE, 2015, 2017; FOUCAULT, 2015b, 2008). Em outros termos, os artefatos culturais são mais do que fonte de entretenimento, mas, carregam uma vontade de pedagogia (CAMOZZATO, 2014, 2015), educando sujeitos acerca das temáticas sobre as quais falam.

Nesse processo de produção dos sujeitos, os artefatos culturais representam uma parte importante na construção de subjetividades, uma vez que “são artefatos produtivos, são práticas de representação, inventam sentidos que circulam e operam nas arenas culturais onde o significado é

negociado e as hierarquias são estabelecidas” (COSTA; SILVEIRA; SOMMER, 2003, p. 38). Na medida em que entendemos esses artefatos culturais como veiculadores de discursos que ensinam aos sujeitos formas de ser e agir na sociedade e na cultura (AMARAL, 2017), podemos entendê-los na sua potencialidade de promover processos educativos, portanto, de serem embebidos de pedagogias culturais (CAMOZZATO, 2014, 2015).

A partir da compreensão de que os artefatos culturais carregam consigo representações e significados de ser e estar no mundo, podemos mobilizar nosso olhar para as pedagogias culturais que neles são operadas. O termo pedagogias culturais pode ser compreendido como uma ferramenta teórica de análise sobre as formas como as mídias, enquanto artefatos culturais produzem e disseminam saberes e práticas (ANDRADE, 2017).

Assim, a partir desses referenciais, podemos problematizar conceitos, valores, normas, regras e saberes que circulam na série *Sex Education* e que atuam sobre os/as telespectadores/as ensinando e governando suas condutas sobre formas de viver e construir seus corpos, gêneros e sexualidades (FISCHER, 2002; LOURO, 2014). Nesse sentido, as discussões a partir desse artefato cultural e das pedagogias culturais que ele produz, atreladas às discussões de gênero e sexualidade, possibilitam pensarmos em uma educação para a sexualidade.

A educação para a sexualidade é um termo que emerge como um movimento que busca romper com o determinismo biologicista e com as práticas moralistas e normativas voltados ao tratamento da sexualidade nos espaços educativos. Trata-se de um conceito que demarca a necessidade de discutir não apenas as questões em torno dos gêneros, corpos e sexualidades, mas os processos de construção da sexualidade e das normas (BUTLER, 2014;

FOUCAULT, 2010) que giram em torno da vivência das relações de gênero e de construção das identidades. É um movimento que busca problematizar a naturalização da cisheteronormatividade (JUNGES, 2019), as diferentes formas de violência e a constituição das funções parentais de maternidade e paternidade (VARELA, RIBEIRO, 2017; XAVIER FILHA, 2017).

Nessa direção, a educação para a(s) sexualidade(s), segundo Xavier Filha (2017, p. 30) “[...] visa a refletir, problematizar, desconstruir discursos considerados como ‘únicas’ possibilidades, evidenciando que os discursos são construções culturais e que suas formas de enunciação são capazes de produção de subjetividades”. Assim, a perspectiva da educação para a sexualidade, ou para as sexualidades², está ancorada em uma compreensão de que os discursos e as práticas discursivas estão envolvidos em relações de poder-saber e produção de subjetividades (VARELA, RIBEIRO, 2017; FOUCAULT, 2014a, 2015a, 2015b).

Para analisar, portanto, algumas pedagogias culturais na série *Sex Education*, elencamos cenas narrativas (OLIVEIRA, 2018) desencadeadas por personagens-eixo previamente selecionadas, as quais possibilitam discutir a construção de masculinidades e feminilidades em suas formas hegemônicas e dissidentes, e também considerando outras formas de sexualidade, para além de uma heterossexualidade compulsória. A partir dessas cenas narrativas, buscamos perceber que saberes e práticas, sentidos e significados de gêneros e sexualidades são veiculados, na medida em que interpelam os sujeitos espectadores/a, colaborando em seus processos de condução de formas de ser e estar na cultura e sociedade em que vivem.

² Pensando a pluralidade de formas de produção das sexualidades, utilizamos o termo no plural.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Série
Título Original	Sex Education
Nome Traduzido	Educação sexual
Gênero	Comédia dramática, comédia erótica, drama teen
Ano	2019
Local de lançamento e Idioma original	Reino Unido, Inglês
Duração	2 temporadas com 8 episódios ³
Criação	Laurie Nunn

Sex Education é uma série que tem como um dos protagonistas principais Otis, um adolescente que vive com sua mãe, a personagem Jean, que é terapeuta sexual. Ironicamente, Otis, ainda que tenha uma mãe que trabalhe nesse campo de atuação, apresenta dificuldade em se relacionar com seu corpo e com sua sexualidade. É com Eric, seu melhor amigo, que Otis compartilha suas angústias e sofrimentos no âmbito dessas questões.

Eric, diferente de Otis, parece viver sua sexualidade e seu gênero de forma mais “livre”⁴. No entanto, sabe-se que Eric também apresenta alguns dilemas, em um processo de construção identitária baseado em uma relação conflituosa entre corresponder ao binarismo de gênero, pois é um

³ No momento de escrita deste texto, há previsão de lançamento de uma terceira temporada desta série.

⁴ Quando mencionamos o termo livre, entre aspas, tencionamos dizer que Eric se mostra uma personagem que busca vivenciar suas identidades de forma mais fiel “ao que sente”, sem a preocupação de se encaixar nos padrões de gênero e sexualidade socialmente esperados: como o homem que não chora, a masculinidade viril, a agressividade, o desejo por mulheres e outros elementos.

garoto que gosta de se vestir e usar acessórios que socialmente são tidos como femininos.

Otis, ao longo da primeira temporada, se torna amigo de Maeve, uma garota que mora sozinha e passa por dificuldades econômicas, uma vez que não conta com ajuda da família para poder se sustentar. Sabendo da expertise de Otis com relação às questões da sexualidade, relacionamentos e sentimentos afetivo-sexuais e, diante da necessidade de sustento, Maeve convida Otis para oferecerem consultas (clandestinas) de terapia sexual na escola. Assim, a cada episódio, a série traz discussões em torno de diferentes personagens que possibilitam dar visibilidade a diversas temáticas no âmbito de uma educação para a sexualidade (como relacionamentos abusivos, violência sexual e homofóbica, identidades sexuais, feminismo, fantasias sexuais, *sexting*, vazamento de conteúdo íntimo, prazer, relações sexuais, proteção, disfunções sexuais, etc.).

As temáticas abordadas pela série são discutidas a partir de uma perspectiva que busca a desconstrução das normas hegemônicas em relação à construção dos corpos, dos gêneros e das sexualidades. No entanto, entendemos que a série, em algumas cenas, reproduz rótulos que necessitam de problematização, na medida em que (re) produz alguns discursos baseados em certos estereótipos com relação à construção da sexualidade e do gênero pelas personagens.

Análise Crítica

Para um primeiro movimento de análise das personagens-eixo, convidamos o/a leitor/a a pensar sobre a personagem Aimee. A partir dela, pontuamos algumas discussões a respeito da mulher enquanto “*ser para o*

outro” (BEAUVOIR, 2016). Aimee é uma jovem com vida sexual ativa, mas que, contrariamente, pouco conhece sobre autoprazer. Aimee tem sua relação com o sexo ligada a ideia de *dar* prazer ao outro e/ou mesmo a partir de uma ideia performática (BUTLER, 2003) das relações sexuais recorrente em filmes pornográficos.

Na primeira cena da primeira temporada, Aimee aparece de seios à mostra em uma relação sexual com seu então namorado Adam. O corpo de Aimee em um primeiro momento é acionado como forma de interpelar o/a telespectador/a, a partir de seus seios. A partir dessa cena, entendemos que a série se utiliza do corpo feminino nu e do ato sexual para, de certa maneira, mobilizar a atenção dos/as telespectadores/as. Embora Adam também estivesse nu na cena, apenas o corpo de Aimee é mostrado de forma mais explícita, o que aponta para a discussão de que o corpo da mulher, em muitos contextos, é visto e utilizado como objeto hipersexualizado (BARROS, 2018).

No sexto episódio da primeira temporada, durante uma relação sexual com Steve, com quem namora após terminar com Adam, Aimee é questionada por Steve se ela realmente estava sentindo prazer, pois acha que ela está fingindo senti-lo. Depois disso, Aimee inquieta com a provocação de Steve, busca Otis para se aconselhar. Dentre as observações do jovem, está a fala de que homens sentem prazer em saber que suas parceiras estão tendo prazer e em seguida questiona Aimee se ela sabe o que lhe dá prazer. Na sequência, Otis questiona Aimee a respeito de masturbação e ela afirma que nunca havia praticado.

A personagem nos possibilita pensar sobre o autoprazer, que socialmente ainda se constitui como tabu em nossa sociedade, o segredo universal que é compartilhado por todo mundo (FOUCAULT, 2010). Atentando às questões de gênero, sabemos que a

masturbação para as meninas é velada, enquanto que para os meninos é incentivada desde muito cedo. Às mulheres é naturalizado o fato de não conhecerem seus corpos e desfrutarem de prazer consigo mesmas. Aimee é um exemplo de menina que desconhece o autoprazer por não conhecer seu próprio corpo, herança de uma produção histórica sobre a negação do corpo e do prazer da mulher (BEAUVOIR, 2016).

Em 2016, foi publicada uma pesquisa feita pelo Programa de Estudos em Sexualidade (PROSEX), coordenada pela psiquiatra brasileira Carmita Abdo, que apontou que 40% das mulheres entrevistadas não se masturbam, sendo que destas, 19,5% afirmaram que nunca a praticaram (SOARES, 2016). Durante muito tempo, e ainda hoje, vemos resquícios de uma forma de olhar para a masturbação da mulher como algo silenciado e invisibilizado, essa forma de toque era algo que simplesmente não se falava, exceto em lugares e por pessoas determinadas, dado quase como uma prática inexistente.

Conforme Foucault (2015a), no fim do século XVIII, o corpo da mulher tornou-se um objeto de produção de saber. A mulher foi sendo produzida como um ser integralmente saturado de sexualidade, nervoso e histérico que precisava ser analisada, controlada e regulada a todo o momento. No decorrer do século XIX, sintomas como: irritação, insônia, ansiedade, vontade de chorar e falta de apetite eram diagnosticados com “histeria”, uma doença de ordem emocional que atingia mulheres. Naquela época, os médicos acreditavam que a doença era causada por perturbações no útero, decorrentes da insatisfação sexual. Essas perturbações provocavam um “fogo” nas mulheres que estava diretamente ligado a uma doença que não levaria à morte, mas precisava de um tratamento feito pelo

médico no consultório. O tratamento consistia em uma massagem genital, feita diretamente pelo médico usando suas mãos, estimulando a paciente até que ela atingisse o “paroxismo histérico”, um momento em que ela se acalmava depois de episódios de gritos e gemidos. As mulheres precisavam visitar o médico regularmente para o tratamento da histeria e eram levadas pessoalmente pelos maridos que aguardavam do lado de fora do consultório.

O corpo da mulher passa a ser a produzido, enquadrado e definido pelo olhar da ciência (FOUCAULT, 2015a), esse corpo entendido como objeto de uma vontade de saber e objeto de práticas discursivas disciplinares (FOUCAULT, 2014a) que acabam por governá-lo (FOUCAULT, 2008, 2014b). Essa captura pelo crivo da ciência produziu, historicamente, a masturbação da mulher como algo medicalizado, que precisa ser “educado” e governado.

Nesta esteira, podemos colocar em discussão, a cena que aborda o autoprazer por Aimee como uma “forma terapêutica” dessa questão, uma pedagogia cultural que ensina lugares em que se pode falar sobre masturbação da mulher: em uma clínica do sexo (mesmo que clandestino) e diante do masculino. No entanto, no que diz respeito à série, além da questão de Aimee, a série também traz a discussão da masturbação da mulher por meio dos cursos ministrados por Jean, em sua casa e que tratavam sobre autoconhecimento do corpo, saúde sexual e prazer voltados para mulheres.

Otis, no entanto, tem a “permissão” para se masturbar, podemos dizer que ele chega a ser convocado por Eric para tal, porém não consegue, expressando até ânsia de vômito ao tocar seu corpo. Se, por um lado, Otis é motivo de graça aos olhos de seu melhor amigo Eric, por não se masturbar, Aimee, por outro, em momento algum

há um enredo que focalize o fato de ela não se masturbar, por desconhecer seu corpo. É somente a partir do questionamento de Otis que Aimee passa a tocar-se, mas não há qualquer pressão ou insistência como o é em relação a Otis. Assim, podemos perceber as pedagogias culturais que atuam sobre e determinam quais práticas são do âmbito do masculino e quais do feminino. Ou seja, o autoprazer é tomado de formas diferentes para homens e mulheres.

Aimee merece destaque também pela análise do terceiro episódio da segunda temporada, cena que retrata uma situação de abuso sexual dentro do ônibus. Um homem está de pé atrás de Aimee e aproveita o movimento do ônibus para se encostar-se a ela e se masturbar. Aimee pede ajuda em voz alta para as pessoas que estão no ônibus, porém não há qualquer sinal de intervenção em defesa de Aimee. Ao relatar o fato à amiga Maeve, Aimee não se coloca como sendo vítima de uma violência sexual. Somente pela insistência e apoio de Maeve é que ela consegue fazer a denúncia no órgão de polícia. Esta cena nos possibilita pensar a naturalização da violência contra a mulher (ÁVILA, 2017; NATIVIDADE, FERNANDES, 2018; COSTA, 2020). Além disso, observamos também como ocorre uma sensação de superioridade, ou dominação, por parte do agressor em relação à mulher, tomando o corpo feminino como um objeto de prazer, ainda que sem o consentimento por parte da mesma.

Coloca-se em evidência, conforme a postura de Aimee, de que o abuso muitas vezes não é visto como tal pela mulher que o sofre, soa quase como algo normal, pois, conforme o argumento de Aimee poderia ser alguém solitário ou com dificuldades mentais. Aimee tenta justificar seu próprio agressor, inocentando-o. Aqui se reforça, pela representação da personagem, tal como antes destacado,

como sendo papel da mulher de *dar* prazer ao homem, e os homens enquanto seres que buscam responder aos seus instintos sexuais, como se “não conseguissem se controlar”. Portanto, nota-se reiteração da normalização do feminino subordinado ao masculino (FOUCAULT, 2015a; BUTLER, 2014).

Outro aspecto dessa cena a ser discutido é a reação das pessoas dentro do ônibus, grande parte composta por mulheres. Após ouvirem de Aimee que aquele homem estava se masturbando nela, apenas voltaram-se para ela com olhar de desconfiança, de descrédito ou desdém. Tal fato nos leva a problematizar essa reação das pessoas diante de uma situação de violência contra a mulher. Nesse sentido, podemos concordar com Natividade e Fernandes (2018, p. 8) ao afirmarem que

Muitas vezes a violência contra a mulher é banalizada, o que reforça a ideia de que a violência contra mulheres seja tolerada, a aceitação e reprodução de tais atitudes fazem com que situações de violência sejam vistas como normais e/ou próprias da natureza masculina.

Contudo, a cena de abuso sofrida por Aimee, apesar de ser banalizada por algumas personagens, é conduzida para a denúncia. Desse modo, podemos compreender a produção de uma pedagogia cultural que favorece o questionamento e a desconstrução da naturalização da violência contra a mulher e que ensina a necessidade da denúncia por parte da vítima.

A partir de Aimee, vemos um padrão de representação da mulher associado inicialmente à ideia servil em relação ao homem, como corpo que se nega a si, que se desconhece, mas que deve servir à obtenção de prazer por parte do outro. Ao mesmo tempo, a personagem também possibilita problematizar o processo de naturalização da

violência contra a mulher como uma produção reiterada que legitima a desigualdade de gênero.

Já em Maeve, vemos outra produção de feminilidade. A personagem é julgada por viver livremente sua sexualidade e carrega o rótulo de “morde pau” devido a uma invenção proposital difamatória, feita por um menino depois que Maeve se negou a transar com ele. Como ressonância de uma sociedade machista, o discurso mentiroso do menino foi legitimado em relação à verdade de Maeve, que fora desacreditada por todos na escola. Outro aspecto determinante de sua personagem é o fato de se colocar como feminista, aspecto que transversaliza a série. Maeve é uma jovem que faz leituras de diferentes autoras feministas e se evidencia constantemente como alguém que não aceita a forma como as mulheres são tratadas na escola.

Além disso, por meio de Maeve, também é possível fazermos discussões a respeito do aborto. Na primeira temporada, Maeve descobre que está grávida, mas Jackson não toma conhecimento da gravidez de Maeve. Mesmo sendo o pai da criança, Maeve não o consulta para decidir abortar, uma vez que, no país em que foi produzida a série, a interrupção de uma gravidez é um direito da mulher, um direito sobre o próprio corpo. A cena pode causar certa surpresa nos/as telespectadoras/es brasileiras/os, tendo em vista que, no Brasil, o aborto não é legalizado. Além disso, a forma como se compreende a interrupção de uma gravidez em nosso país é um campo de embate entre instâncias políticas, religiosas, de saúde e o campo jurídico.

Todavia, no Reino Unido, essa questão é resolvida desde 1967, tendo em vista a preocupação com a saúde da mulher. Como pode ser observado na série, existem protocolos médicos a fim de preservar a saúde física e emocional das pacientes. No entanto, mesmo sendo

legalizado, a série também traz algumas discussões a partir de dois jovens que protestam na entrada da clínica contra a prática do aborto. Sendo assim, podemos ver pedagogias culturais operando em um processo de visibilização da interrupção da gravidez a partir de uma ótica que ensina sobre a legitimidade do direito da mulher em relação ao seu corpo e novamente coloca em discussão tal pauta.

Maeve, portanto, emerge a partir de uma feminilidade "empoderada" por leituras feministas, como alguém crítica das relações desiguais entre homens e mulheres e como alguém que é solidária às outras mulheres. Maeve é emblemática nesta outra forma de representação do feminino, tanto que, em nosso entendimento, foi escolhida como personagem que promove a discussões sobre aborto. Além de Aimee e Maeve, trazemos também algumas problematizações em torno de Adam, Otis e Eric, as quais passamos a explicitar.

Adam e Otis são personagens que nos permitem pensar a masculinidade tóxica. Adam, enquanto o "supermacho", aposta que para legitimar sua masculinidade deve mostrar ser rude e violento o que é observado nos momentos em que contracena com Eric: o obrigando a lhe entregar seu lanche, dando empurrões, ameaças ou o chamando de "Saxopinto⁵". Adam também se mostra agressivo quando simula penetrações nos seus amigos, como forma de "brincadeiras", dando a ideia de quem penetra o outro é dominador.

Em uma cena peculiar, após não ter conseguido uma ereção com sua namorada Aimee, Adam faz uso de 3 comprimidos de Viagra. Para sua surpresa, Aimee não pode

⁵ Durante uma apresentação musical na escola, Eric, ao tocar trombone, tem uma ereção na frente de todos/as que assistiam. A partir daí, Adam cria o apelido pejorativo "saxopinto" para Eric, associando, equivocadamente, o trombone ao instrumento saxofone.

encontrá-lo naquele momento, ele sofre com a ereção e pede ajuda para Otis, através de conselhos. Nessa conversa, ele explica que lhe é exigido que se comporte assim, que ele precisa demonstrar desejo sexual por sua namorada, e pelo fato de ter a fama de ser “bem dotado” não lhe é permitido poder “fraquejar” nunca. Adam permite dar visibilidade a uma pedagogia cultural que evidencia uma masculinidade tóxica no mesmo momento que permite questioná-la.

Otis, apesar de aconselhar os/as colegas de escola, tem muitas dificuldades em lidar com sua própria sexualidade. Ele é apaixonado por Maeve, porém namora por um tempo outra personagem, Ola. Na noite em que realiza uma festa em sua casa, fica alcoolizado e expõe às/aos convidadas/os tanto Maeve quanto Ola, de forma a ofender a integridade de ambas. Otis evidencia uma masculinidade tóxica pelo modo como se mostra superior às mulheres, mesmo em relação a quem é apaixonado.

Nessa mesma noite, perde a virgindade com a colega de escola Ruby e, por estar altamente alcoolizado, não lembra do que ocorreu. Ao que a cena indica, naquele momento Ruby tinha mais consciência que ele, pois mostra certeza de que os dois tenham transado. Otis pergunta a Ruby se ela consentiu e ela responde que sim, e que o fez por Otis ser um garoto "nerd" e que gosta de transar com garotos "nerds" quando está triste. Portanto, podemos compreender que Ruby pode ter se favorecido da condição de Otis, naquele momento alcoolizado, sem consciência.

A partir desta cena, é possível observarmos uma pedagogia cultural operando no reforço de uma masculinidade tóxica no momento em que não se questiona que Ruby tenha transado com Otis, mesmo ele não estando sóbrio. Não se sabe se Otis consentiu de fato. Não se fala em abuso sexual sofrido pelos homens, pois

eles jamais “negariam” uma transa. Pelo contrário, no dia seguinte, ele é enaltecido por ter feito sexo com uma garota que é considerada muito bonita e desejada.

Podemos ainda considerar a personagem Eric, um dos poucos personagens pretos da série, um jovem homossexual que provoca a pensar sobre a construção de sua identidade (LOURO, 2000). Eric vive entre o espaço de casa e o espaço escolar em que se evidencia uma masculinidade gay e preta e os desafios que enfrenta.

Eric, no dia do seu aniversário, combina com Otis de assistirem ao filme "*Hedwig: rock, amor e traição*", montados da personagem *drag queen* e protagonista Hedwig. Ao sair de casa, o pai de Eric demonstra preocupação pelo filho por ele estar vestido de tal forma. Otis, porém, por conta de um imprevisto da clínica, não vai ao encontro de Eric. Seu celular e documentos são roubados e ele tem que voltar para casa sozinho e à noite. No retorno, dois homens o agridem fisicamente, retratando uma situação de violência homofóbica. A cena evidencia um problema social frequente, que deve ser colocado em discussão, tendo em vista a necessidade de reconhecimento e respeito às diversidades (LIONÇO; DINIZ, 2009).

A partir dessa cena, Eric modifica seu modo de se vestir, que antes trazia tons coloridos. Ele se retrai até o momento em que é interpelado por um homem preto com quem troca algumas palavras. Esse homem, com unhas pintadas, usando um brinco e uma sombra nos olhos, serve de inspiração para Eric, produzindo nele um processo de reconhecimento e identificação. Tal cena se associa a outra, na qual Eric está na igreja e o pastor questiona sobre amor próprio, fazendo-o repensar sobre si. Nessa noite ocorre uma transformação na construção da personagem, ou no modo de produção de sua identidade. Ao se arrumar para o

baile escolar, Eric se produz com um terno bastante colorido, turbante e uma expressiva maquiagem. Com esse processo de construção, ele questiona o binarismo de gênero, pois traz marcas do considerado culturalmente masculino e feminino.

Eric nos possibilita pensar algumas pedagogias culturais pela produção de sua personagem, dentre elas o rompimento do modelo de masculinidade hegemônica construída social e culturalmente. Nesse sentido, conforme aponta Louro (2014, p. 38), “uma das consequências mais significativas da desconstrução dessa oposição binária reside na possibilidade que abre para que se compreendam e incluam as diferentes formas de masculinidade e feminilidade que se constituem socialmente”.

Por outro lado, enquanto Eric passa pelo processo de (des)construção de uma masculinidade hegemônica, Adam é norteado, balizado e, de certa forma, punido, por conta de suas atitudes e posturas. No entendimento do seu pai, o diretor Mr. Groff, Adam necessita de correções, seu corpo precisa ser disciplinado para se comportar como “homem”. A partir da maneira que Groff trata Adam, nota-se que há uma naturalização da compreensão do que seja ser *homem*: assumir responsabilidades, “sucesso” no rendimento escolar, demonstrar poucas emoções e ser viril. Na tentativa de fazer com que Adam seja corrigido, Mr. Groff o transfere para uma escola militar.

A partir das discussões sobre masculinidades e normas de gênero, percebe-se que tanto em Eric, quanto em Adam, existem representações de uma heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2003). Do mesmo modo, nota-se que ambas as personagens “escapam” às expectativas sociais hegemônicas do que é ser um homem, dentro do contexto ocidental de sociedade. E, por “desafiarem” as normas de gênero, Eric e Adam passam a ser vistos como

anormais, aqueles que devem ser corrigidos e trazidos “ao centro”, reconduzidos à norma (FOUCAULT, 2010). Ademais, a partir de Michel Foucault (2015a, 2015b, 2014b), entendemos que Adam representa uma existência que precisa ser controlada pela educação do corpo, dos gestos, ações de um biopoder que vigia e pune.

A esse respeito, seja em nossa sociedade, seja na série aqui debatida, “as representações de gênero estão dispostas em diversos espaços sociais e atribuem sentidos às feminilidades e às masculinidades culturalmente atribuídas no Ocidente contemporâneo, marcando, também, os processos de exclusão” (SOUZA; TAKARA; TERUYA, 2017, p. 719). Assim, *Sex education* é uma ferramenta potente para questionar esses processos de exclusão, dando visibilidade à diversidade de sujeitos e formas de ser e estar no mundo, voltando o olhar para um entendimento de que “não existe um ser uno, mas acreditando nas diferenças entre os sujeitos, de modo que podem e devem se relacionar sem a incorporação de uma hierarquia entre os gêneros” (OLIVEIRA, 2018, p. 20).

Considerações Finais

O conceito de pedagogias culturais, juntamente com discussões dos campos teóricos de gênero e sexualidade nos possibilitaram pensar diversas produções de sujeito representadas na série *Sex Education*. Nesse sentido, entendemos a série como potente artefato cultural a ser analisado pelo fato de colocar em pauta discussões que vão para além de um olhar biologicista e moral da sexualidade. *Sex Education* possibilita discutir o entretenimento como pedagógico, enquanto produtor de uma educação para sexualidade, haja vista que é uma forma de possibilitar processos educativos que mobilizam percepções,

problematizações, compreensões sobre diferentes sexualidades, gêneros e desejos. É um seriado que possibilita o entretenimento, associada a conteúdos fundamentados em conhecimentos científicos no âmbito dos estudos sobre sexualidades e gêneros.

A veiculação de séries como essa nos mobiliza a pensar no movimento de problematização das feminilidades e masculinidades que são postas como modos hegemônicos de ser e estar na sociedade. Se, por vezes, a série reforça os binarismos de gênero, por outro, rompe com alguns conceitos naturalizados e carregados de violências e preconceitos.

Por fim, entendemos que a série se volta à promoção de uma educação para sexualidade, tendo em vista que coloca em xeque alguns discursos socialmente naturalizados, os quais estão pautados em verdades absolutistas sobre a sexualidade. A própria série produz uma crítica a respeito de discussões propostas pelo currículo escolar e que tratam a sexualidade de forma descontextualizada da vivência dos adolescentes da escola. Um currículo moralista e que visa somente discussões sobre métodos contraceptivos por meio das aulas do professor de Biologia, Colin, ou mesmo pela postura do diretor da escola, Mr. Groff. Além disso, a própria atuação de Otis com a clínica e a chegada de Dra. Jean na escola sinalizam que é preciso compreender a sexualidade de forma ampla, pautando discussões a respeito de desejos, prazeres, erotismos e enquanto produtora de identidades, compreendendo a sexualidade como produção social e histórica.

Referências

AMARAL, C, A. **Literatura Juvenil Contemporânea LGBTI:** significados sobre identidades de gênero e sexuais. 2017. 169p. (Dissertação, Programa de Pós-graduação em

Educação). Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2017. Disponível em <http://argo.furg.br/?RG001380588>. Acesso em 27 de julho de 2020.

ANDRADE, P. D. Artefatos culturais midiáticos e pedagogias culturais: uma análise para explorar as qualidades pedagógicas da vida contemporânea. In: 38ª REUNIÃO NACIONAL DA ANPED, outubro, 2017, São Luís. **Anais [...]**. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2017. Disponível em: http://38reuniao.anped.org.br/sites/default/files/resources/programacao/trabalho_38anped_2017_GT16_248.pdf. Acesso em: 27 jul. 2020.

ANDRADE, P. D.; COSTA, M. V. Usos e possibilidades do conceito de pedagogias culturais nas pesquisas em estudos culturais em educação. **Textura**, v. 17, n. 34, p. 48-63, mai./ago. 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/viewFile/1501/1140>. Acesso em: 15 mai. 2016.

ÁVILA, D. A. #Estupro não é culpa da vítima: notas sobre a violência de gênero e a cultura do estupro. In: RIBEIRO, P. R. C.; MAGALHÃES, J. C. **Debates contemporâneos sobre Educação para a sexualidade**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017. p. 103-120.

BARROS, A. P. O. A garota pin-up: objetificação e sexualização da mulher na contemporaneidade. In: VII SÉTIMO SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, setembro, 2018, Rio Grande. **Anais [...]**. Rio Grande: Universidade Federal do Rio Grande, 2018. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/335.pdf>. Acesso em 29 de jul. de 2020.

BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo: a experiência vivida**, vol. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BUTLER, J. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, J. Regulações de Gênero. **Cadernos Pagu**, n. 42, p. 249-274, jan./jun., 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n42/0104-8333-cpa-42-00249.pdf>. Acesso em 25 de julho de 2020.

CAMOZZATO, V. C. Entre a pedagogia legisladora e as pedagogias intérpretes.

Revista Brasileira de Educação, v. 21, n. 61, p. 501-520, 2015.

CAMOZZATO, V. C. Pedagogias do Presente. **Educação & Realidade**, v. 39, n. 2, p. 573-593, abr./jun., 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/edreal/v39n2/v39n2a12.pdf>. Acesso em: 15 mai. 2016.

COSTA, C. **Se é Fronteira da Paz, não é para elas: violência contra mulheres e meninas em Santana do Livramento/BR e Rivera/UY**. São Leopoldo: Oikos, 2020.

COSTA, M. V.; SILVEIRA, R. H.; SOMMER, L. H. Estudos culturais, educação e

pedagogia. **Revista Brasileira de Educação**, n. 23, p. 36-61, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n23/n23a03.pdf>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educação e Pesquisa**, v. 28, n. 1, p. 151-162, jun., 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022002000100011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 27 de julho de 2020.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015a.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 24 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014a.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015b.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014b.

FOUCAULT, M. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974 - 1975). São Paulo, Editora WMF, 2010.

FOUCAULT, M. **Segurança, território, população**: Curso dado no Collège de France (1977-1978). São Paulo, Martins Fontes, 2008. p. 73-116.

JUNGES, M. P. Introdução. In: JUNGES, M. P. **As articulações da cisheteronorma na privação de liberdade de meninas infratoras**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019, p. 13-24.

LIONÇO, T.; DINIZ, D. Homofobia, silêncio e naturalização: por uma narrativa da diversidade sexual. In: LIONÇO, T.; DINIZ, D. (orgs.) **Homofobia e educação**: um desafio ao silêncio. Brasília: Letras Livres/EdUnB, 2009. p. 47-71.

LOURO G. L. Corpo, escola e identidade. **Educação & Realidade**. vol. 25, n. 2, p. 59-76, jul-dez., 2000. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/File/46833/29119>. Acesso em: 22 jul de 2020.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**. 16 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

NATIVIDADE, C. dos S. J.; FERNANDES, N. C. A naturalização da violência contra a mulher. In: V SIMPÓSIO GÊNERO E POLÍTICAS PÚBLICAS, julho, 2018, Londrina. **Anais [...]**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2018. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/VSGPP-%20GT3-%20Nathaly%20Cristina%20Fernandes%20e%20Carolina%20dos%20Santos.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2020.

OLIVEIRA, N. de Q. **Suscitando as questões sobre os gêneros na disciplina de Ciências em uma escola pública do município do Rio Grande/RS**. 2018. 117p. (Dissertação, Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências).

Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2018. Disponível em <https://argo.furg.br/?BDTD11837> . Acesso em 28 de julho de 2020.

PETERS, M. Estruturalismo, pós-estruturalismo e pós-modernismo. In.: PETERS, M. **Pós Estruturalismo e Filosofia da Diferença**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000. p. 09-46.

SILVA, T. T. da. A pedagogia como cultura, a cultura como pedagogia. In: SILVA, T. T. da. **Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 139-144.

SOARES, A.C. 40% das mulheres não se masturbam, aponta nova pesquisa da USP. *VejaSP*, São Paulo, 5 jun. 2016. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/sexo-e-atividade/40-das-mulheres-nao-se-masturbam-aponta-nova-pesquisa-da-usp/>. Acesso em: 20 jul 2020.

SOUZA, M.; TAKARA, S.; TERUYA, T. Pedagogias culturais das feminilidades: os endereçamentos masculinos do personagem Ken. **Educação (UFSM)**, v. 42, n. 3, p. 717-730, set./dez., 2017.

VARELA, C. M. RIBEIRO, P. R. Educação para a sexualidade: a constituição de um campo conceitual. In: RIBEIRO, P. R. C.; MAGALHÃES, J. C. **Debates contemporâneos sobre Educação para a sexualidade**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017. p. 11-24.

XAVIER FILHA, C. Educação para a sexualidade: carregar água na peneira? **Diversidade e educação**, v. 5, n. 2, p. 16-39, jul./dez., 2017. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/7865/5114> Acesso em 20 jun. 2020.

Capítulo 10

PARAÍSO PERDIDO: QUEM VAI NOS IMPOR COMO VIVER E COMO AMAR?

Luiz Davi Mazzei
Nathalye Nallon Machado
Thomaz Spartacus Martins Fonseca

Hoje, alguém pôs a rodar
Um disco de Gardel
No apartamento junto ao meu
Que tristeza me deu
Era todo o passado lindo
A mocidade vindo
Na parede a me dizer
Para eu sofrer
Trago a vida agora calma
Um tango dentro d'alma
A velha história de um amor
Que no tempo ficou
Garçom, põe a cerveja sobre a mesa
Bandoneon, toque de novo que Teresa
Esta noite vai ser minha e vai dançar
Para eu sonhar
A luz do cabaré
Já se apagou em mim
O tango na vitrola
Também chegou ao fim
Parece me dizer
Que a noite envelheceu
Que é hora de lembrar
E de chorar
(Jair Amorim & Evaldo Gouveia, intérprete Ângela Maria)

Introdução ao Paraíso Perdido

Luzes indiretas, mesas com pessoas, bebidas, beijos e cigarros. Um palco em que se revezam artistas com suas apresentações de canções tristes de amor, como esta que escolhemos como epígrafe deste texto. Essa atmosfera de romance, afeto, encontros e desencontros pode traduzir parcialmente as sensações que temos ao entrar no universo de “Paraíso Perdido”, um filme de 2018, dirigido por Monique Gardenberg.

A ideia de amor e de relações afetivas é apresentada nesse filme de maneira a nos deixar diante de entendimentos e possibilidades outras de vivenciar as dores e as delícias do amor e extrapolar as fronteiras de gênero. Somos colocados frente à diversidade de formas de ser e transitar pela vida que nos convida a celebrar a existência humana em muitas perspectivas.

Paraíso Perdido é o nome da boate de José, que é também o patriarca de uma família de artistas, que todas as noites cantam canções de amor e, que no dia a dia, vivem visceralmente essas canções. Somos apresentados aos demais personagens após duas situações de violência: um assassinato e uma agressão por homofobia. Imã, que é neto de José, apresenta-se como um cantor travesti, que acaba agredido na porta do Paraíso após um beijo e é salvo por Odair, um policial civil. A cena, aparentemente homofóbica, nos leva às discussões propostas por Rogério Diniz Junqueira (2012) para o entendimento do termo homofobia e seus desdobramentos em relação às questões das pessoas homossexuais. O autor entende o termo como polifônico, uma vez que várias vozes ou discursos das mais diferentes vertentes o discutem. Nas palavras do autor:

[...] a noção de homofobia pode ser estendida para se referir a situações de preconceito, discriminação e violência contra

pessoas (homossexuais ou não) cujas performances e ou expressões de gênero (gostos, estilos, comportamentos etc.) não se enquadram nos modelos hegemônicos postos por tais normas. (JUNQUEIRA, 2012, p. 9).

Imã subverte as normas de gênero, pisando em salto alto as fronteiras que dizem o que é e o que não é ser homem, mulher e, por que não dizer, o que é ou não é ser travesti. Esta não parece ser uma questão para Imã, que centra sua vida na arte, na convivência do acolhimento e no amor.

Após a agressão, Imã passa a ser protegida por Odair, que é contratado pelo avô do cantor. Assim, o policial torna-se, além de protetor, um membro daquela família de artistas e passa a vivenciar as dores e as delícias do Paraíso Perdido. Odair não só protege Imã, como também se envolve com as pessoas daquele lugar e com suas histórias de vida, compreendendo que não está diante de uma família “padrão”. É a partir dessa diversidade de sujeitos, com sexualidades e gêneros diversos, que a trama do filme se desenrola.

A drag Imã, que no filme se assume como cantor travesti, traz para o centro do palco a discussão de gênero, quando, montada, ao ser questionada por Odair se estava segura da descrição de seu agressor, reage dizendo: *“Segura não: seguro. Pode não parecer, mas adoro ser homem”*. Ainda que esteja vestida como mulher, Imã ainda se identifica como homem. Para a cantora, o visual feminino não corresponde à sua identidade de gênero, é apenas uma performance. Como diz Butler (2019, p. 39), *“dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o ‘aparecimento’ do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente”*. Nessa perspectiva, o filme traz ao debate, dentre outros temas, a ideia de que há várias formas de assumir a identidade de gênero, bem como o

embaralhamento das fronteiras entre o masculino e o feminino que o discurso heterodominante tenta impor como naturais.

Outro ponto que o filme traz ao debate é a relação de Imã com Pedro. O personagem Pedro, que, nas primeiras cenas do filme, aparece beijando a cantora (o que deduzimos ser a causa da agressão inicial), parece relutante em assumir sua atração pela drag/travesti. Essa relação vai sendo desenvolvida ao longo da trama, de maneira tranquila, com cenas que trazem à memória os flertes que ocorriam nas boates e clubes na década de 1970, quando o homem, sentado ao balcão, buscava chamar a atenção da cantora, atraindo-a com o olhar.

Essas sutilezas do jogo da conquista são retratadas pela diretora do filme, quando escolhe um ambiente “à meia-luz”, no qual olhares e gestos discretos servem como armas de sedução e atração. Ainda que o romance entre Pedro e Imã se desenrole de maneira romântica, os conflitos internos de Pedro são trazidos à tona, ficando evidentes quando foge após os primeiros beijos – deixando Imã à mercê dos agressores - e também quando se encontram em outro bar e foge ao ver Imã “desmontada”. Parece que o personagem só se sente autorizado a sentir desejo por um corpo feminino, ainda que seja o corpo de um homem.

Embora a história de Imã e Pedro já tenha enredo para a escrita de um texto, Paraíso Perdido não se limita a um romance entre um homem confuso e uma drag artista. Paraíso Perdido é um convite à festa das existências plurais, complexas, intensas, nas suas dores, alegrias e conflitos. Temos uma boate como a convergência de várias histórias, por isso, dizemos que o filme é um convite. Contudo, para este texto, nos ateremos a duas questões: embaralhamento de gênero e possibilidades das relações

amorosas. Aproveite a música, dance se quiser, beba um drink, olhe ao seu redor, seja quem você é, ame sem medo e se encontre neste Paraíso junto conosco.

Vídeo Analisado

Tipo de material	Filme
Título original	Paraíso Perdido
Nome traduzido	Paraíso Perdido
Gênero	Drama
Ano	2018
Local de lançamento e idioma original	Brasil, português
Duração	1h50min
Direção	Monique Gardenberg

A boate Paraíso Perdido é o cenário de um filme homônimo, um drama de 2018, dirigido por Monique Gardenberg, que traz no elenco Erasmo Carlos, como José, o dono da boate; a travesti cantora Imã, neta de José, interpretada por Jaloo; Odair, um policial civil, interpretado por Lee Taylor; Ângelo, um cantor, filho de José, interpretado por Júlio Andrade. Participam do filme, ainda, Seu Jorge, como um cantor da boate, Humberto Carrão, como Pedro, Malu Galli, Marjorie Estiano, Hermila Guedes e Júlia Konrad.

Após a cena inicial, na qual a boate é apresentada por José, a personagem Imã, após cantar, sai com um cliente para a calçada, onde se beijam. Após o beijo, o homem foge, deixando Imã à mercê de um agressor, que a espanca. Nesse momento, estava chegando à boate Odair, que intervém, impedindo que a agressão continuasse. Já dentro da boate, Odair é contratado por José para fazer a segurança de Imã.

No ambiente escuro da boate, as histórias vão se desenrolando, entrelaçando-se ao ritmo das músicas. Ficamos

conhecendo a história de Odair, que tem uma mãe que ficou surda, por conta de agressão; a história de Eva, mãe de Imã, filha de Odair, que está na prisão por ter cometido um assassinato; a história de Ângelo, que segue apaixonado por uma mulher do passado a quem nunca mais viu.

O filme aborda temas como homofobia, violência doméstica, gênero e sexualidade, sem recorrer a estereótipos, nem a caricaturas. O conceito de família se estende a todos os personagens que transitam pelo espaço da boate, evidenciando uma relação de amor e cuidado uns com os outros. Nas relações entre as personagens, a diretora evidencia o valor do diálogo na solução dos conflitos, numa perspectiva de não-violência como alternativa às situações de violência e agressão às quais os personagens são expostos.

Em que pesem as discussões sobre os temas tão relevantes que o filme aborda, o grande destaque é a trilha sonora assinada por Zeca Baleiro. Repleta de músicas “bregas”- aquelas que todos nós sabemos cantar, mas geralmente só o fazemos no banho – interpretadas pelos personagens de forma visceral, a trilha sonora serve como fio condutor da história, fazendo-nos mergulhar na atmosfera da boate, compartilhar a vida e as histórias que ali se desenrolam e, também, de alguma maneira, nos sentirmos amados como membros da família.

Análise Crítica

***“Pode não parecer, mas adoro ser homem”:* Imã, Pedro, amor e embaralhamento das fronteiras de gênero**

Esqueçam a vida lá fora. Esqueçam quem são ou o que voltarão a ser amanhã e sejam felizes aqui, no Paraíso Perdido: um lugar para aqueles que sabem amar. É com essa

frase, dita por José, o patriarca da família, que o filme *Paraíso Perdido* tem seu início. Para nós, que ativamente discutimos questões de gênero, assistir a um filme desperta nosso olhar, já atento, às possibilidades desse espaço de constituição dos sujeitos, entendendo as mídias como lugares pedagógicos privilegiados importantes na nossa cultura. Assim, para nós, os filmes ensinam, pois compreendemos o cinema em sua dimensão pedagógica, ou seja, “o cinema como pedagogia, isto é, como forma de educar os corpos para adequar suas práticas, sexualidades e desejos dentro de uma determinada matriz reguladora” (STUM; WEINMANN, 2019, p. 237).

Dessa forma, assistir *Paraíso Pedido* atravessa nossa maneira de compreender as relações de poder em que estão em ação modelos sociais dissidentes, discursos e enunciados que nos mostram múltiplas formas de ser. O filme nos atravessa e também nos educa, ao mostrar uma família, com suas múltiplas configurações, sobrevivendo aos dramas e inquietações cotidianas.

Nos últimos anos, indivíduos e grupos até então relegados ao ostracismo vêm ganhando espaço e visibilidade, o que se apresenta também nas mídias. As lutas por direitos e tratamento igualitário desses grupos, que até então não eram ouvidos e respeitados em seus modos de existência, vão forçando a sociedade a se repensar e a se reconfigurar. Para Louro (2008),

Transformações são inerentes à história e à cultura, mas, nos últimos tempos, elas parecem ter se tornado mais visíveis ou ter se acelerado. Proliferaram vozes e verdades. Novos saberes, novas técnicas, novos comportamentos, novas formas de relacionamento e novos estilos de vida foram postos em ação e tornaram evidente uma diversidade cultural que não parecia existir. Cada vez mais perturbadoras, essas transformações passaram a intervir em setores que haviam

sido, por muito tempo, considerados imutáveis, trans-históricos e universais. (LOURO, 2008, p. 19)

É nessa perspectiva fluida que vemos as identidades de gênero se constituindo e se (re)configurando. O cinema (ainda que por muito tempo tenha relutado) termina por trazer às telas essas novas identidades de gênero.

Em *Paraíso Perdido*, Imã transita entre os gêneros, canta como mulher, ainda que se identifique como homem. Esse embaralhamento na fronteira entre gêneros trazido pelo filme remete à prática drag, em que os indivíduos são homens, durante os dias, assumindo personalidade feminina nas noites, quando se apresentam em casa e clubes noturnos. Para Imã, o embaralhamento não parece ser uma questão de relevância. Imã existe em sua forma de ser e viver, cantando e performando como mulher, afirmando gostar de ser homem, o que nos leva a pensar que essa prática da personagem termina por subverter a dicotomia masculino/feminino, uma oposição excludente e complementar, que a heteronormatividade tenta impor como natural.

Em seu primeiro encontro com Pedro fora da boate, Imã vai “desmontada”, com barba por fazer, a um bar. Ao chegar, encontra Pedro que olha para ele como se não o conhecesse. Imã senta e, notando a evidente confusão de Pedro, pergunta: “*Você achou que eu ia tá vestido...*”, ao mesmo tempo em que Pedro se levanta e sai do bar, deixando Imã sozinha na mesa. Essa confusão de Pedro, ao ver Imã como homem, parece indicar que, ainda que ele saiba que Imã é homem, para ele, há a necessidade de uma imagem feminina que garanta sua “masculinidade”.

Será que o comportamento de Pedro teria a ver com a possibilidade de quebra de sua masculinidade ao se relacionar com Imã desmontado e não com sua personagem cantora drag/travesti? Na atitude de Pedro, percebemos o acionamento de uma visão única de possibilidade de

existência masculina. Ao abandonar Imã no bar, Pedro recusa-se a perceber que existem variadas formas de viver como homem, de vivenciar as masculinidades.

Connell (1995, p. 188) nos ensina que

a masculinidade é uma configuração de prática em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero. Existe, normalmente, mais de uma configuração desse tipo em qualquer ordem de gênero de uma sociedade. Em reconhecimento desse fato, tem-se tornado comum falar de "masculinidades". Existe o perigo, nesse uso, de que possamos pensar no gênero simplesmente como um *pout-pourri* de identidades e estilos de vida relacionados ao consumo. Por isso, é importante sempre lembrar as relações de poder que estão aí envolvidas.

O conflito do personagem Pedro aproxima-se, de certa forma, ao narrado por Roberto DaMatta (1997), ao dissertar acerca de memórias da época de juventude na sua cidade natal, quando a superioridade masculina era vangloriada e mantida à custa de muita vigilância sobre o seu corpo, suas ações e suas falas.

[...] uma das maiores contradições naquela sociedade era o homem que resolvia abandonar seu “aparato masculino” tornando-se assexuado ou, pior que isso, “virando veado”. Pois se os homens eram intrínseca e naturalmente superiores, o homossexualismo (que entre nós só existia entre os homens, sendo impensável entre as mulheres) ou o celibato eram vistos como uma traição ao gênero. Desse modo, descobrir que um homem podia virar mulher era uma desobediência ao sistema de classificação que tudo dividia em termos de masculinos e feminino. (DAMATTA, 1997, p. 40)

O que Roberto DaMatta nos ensina, por meio da reflexão acima, é que, em um passado bem recente, que

ainda reflete nos dias de hoje, tornar-se homem, gay, hétero ou assexual pode ser uma experiência de muito sofrimento e solidão. Intensificamos a solidão e o sofrimento nos casos de homens gays... Em sociedade, por meio da mídia que nos educa, nas roupas, cabelo, gestos, palavras, aceitações e rejeições, vamos nos tornando o que somos, vamos aprendendo a performar dentro de um ou outro gênero, ou ambos, como vemos no filme.

Para Pedro, encantado por uma Imã mulher, cantora e bastante feminina, a dualidade masculino/feminino aparece com força, numa relação de exclusão e de complementaridade. Para Louro (2008), essa dificuldade não está restrita ao personagem:

No terreno dos gêneros e da sexualidade, o grande desafio, hoje, parece não ser apenas aceitar que as posições se tenham multiplicado, então, que é impossível lidar com elas a partir de esquemas binários (masculino/feminino, heterossexual/homossexual) (LOURO, 2008, p. 21)

Pedro termina por retornar ao Paraíso Perdido. Conflitos resolvidos? Talvez sim, talvez não. O desejo ronda esse retorno e, embora atrapalhado e silencioso, Pedro se aproxima de Imã, convida-a para um cigarro e os dois se beijam do lado de fora, na rua. É a segunda vez que se beijam naquela calçada, repetem o beijo no mesmo lugar em que aconteceu o primeiro e também a agressão do início do filme. Dessa vez, entretanto, é diferente. É evidente o querer de Pedro, Pedro quer Imã, o personagem já não é mais o que era no início do filme, quando entrou no Paraíso Perdido – e nem nós. Constituir-se como sujeito não é algo estático. Pelas experiências e as muitas vivências pelas quais passamos, vamos nos tornando o que somos. Anderson Ferrari (2010) nos diz que

subjetividades são esses modos pelos quais nos tornamos sujeitos, são modos de subjetivação, processos de subjetivação que são construídos ao longo da História e se desenvolvem historicamente como práticas de si. Quando falamos de subjetividades, portanto, estamos nos referindo a esses processos organizados e que organizam práticas de si que têm nos discursos e na relação saber-poder suas forças, mas que demonstram também a descontinuidade de formas históricas (FERRARI, 2010, p. 9).

Assim foi com Pedro em *Paraíso Perdido*, de um modo evidente o bastante para merecer destaque nosso neste texto. As idas e vindas de Pedro, sua relação de amor e repulsa por Imã e sua forma livre de viver seu gênero e sua sexualidade, possivelmente, colocavam em questão saberes que o constituíam até então. As relações de saber-poder que circulam a constituição da masculinidade podem passar, em alguns homens gays, pela negação do encantamento que se tem pela identidade mais fluida e menos engessada. Entender-se como um homem que se constitui desejando Imã em sua plenitude deslocou a forma que Pedro se constituía como sujeito até então.

O filme segue e, na sequência, somos apresentados à “vida real” dos personagens, que, além de artistas, trabalham em outras funções durante o dia: motorista, moto-entregador, manicure, modelo... Vidas como as nossas, inclusive a de Pedro, que se reveza como pai e professor de Inglês. Essa sua função encoraja Imã a uma performance com uma música traduzida do inglês para português feita por Pedro. Em um momento de muita ternura e encantamento entre o casal, Pedro traduz para Imã a letra de “*You’re So Vain*”, de Carly Simon. Durante a apresentação da versão da música, cantada por Imã, que nos parece ser encenada especialmente para o professor, a família, numa espécie de camarote, dança e se diverte com a apresentação de Imã.

Parece ter sido esse o momento em que Pedro aceita sua atração e desejo por Imã, independentemente de sua aparência. As relações entre gênero e sexualidade expostas evidenciam uma relação de não dependência. Como diz Butler (2019b, p. 393), “mesmo que as formas de sexualidade não determinem o gênero unilateralmente, ainda assim é crucial manter uma conexão não causal e não redutora entre sexualidade e gênero”. Pedro percebe-se como homem com desejos por outro homem, que, por vezes, tem a aparência de uma mulher.

Paraíso Perdido poderia se aproximar, em certo ponto, das boates gays, pois estas são locais razoavelmente seguros para as pessoas que fogem ao padrão heteronormativo de existência. Entretanto, o que nos instigou a discutir esse filme, tendo, como pano de fundo e convergência de enredos, a boate Paraíso Perdido, foi justamente a “normalidade” com que o espaço nos é apresentado, bem como as pessoas que lá circulam e vivem. A família de José, construído muito cuidadosamente por Erasmo Carlos, nos coloca diante da diversidade de existências sem fetiches ou banalizações. Quando dizemos que a mídia nos educa, entendemos que a contribuição de Paraíso Perdido está em educar o nosso olhar para o entendimento da constituição de sujeitos em suas diferentes formas.

A narrativa do filme traz para o centro do palco (literal e metafóricamente) a identidade fragmentada, não coesa, dos diferentes sujeitos. Para Hall (2019),

o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2019, p. 12)

Essas identidades contraditórias (ainda que apenas em aparência) são trazidas no filme constantemente, mas ficam mais evidentes quando Eva, ao sair da prisão, em conversa com Ângelo, diz: *Tu acreditas que mesmo naquela prisão, aquele mundo sem homem, eu amei e fui amada?* Ela conta ao irmão sobre a sua relação dentro da prisão com Milene, também detenta. Na sequência do filme, Eva se envolve com Odair e, quando sua namorada sai da prisão (ajudada pelo policial), a relação passa a ser entre os três. Uma relação que se desenvolve e é determinante para o desfecho surpreendente da trama. Passamos a ver, então, uma relação entre um homem e duas mulheres, somadas às demais relações que são apresentadas no filme, sem alarde, sem questionamentos, somente uma relação amorosa entre três pessoas.

A construção das identidades nesse filme nos indica o processo de investimento que fazemos em nós mesmos e nas nossas relações, influenciados pelas experiências que nos constituem. Vamos assumindo formas de aproximação e/ou distanciamento que dizem o que somos, como sentimos e como resistimos ao que nos parece violento e insuportável. Nos relacionamentos que nos são apresentados em *Paraíso Perdido*, entendemos a complementaridade entre o masculino e feminino, o questionamento ao modelo monogâmico, às normas do normal¹ e a resistência na manutenção de relações que investem na subversão ao estabelecido como certo e aceitável.

Considerações Finais

Caso você tenha vindo até aqui, provavelmente se sentirá instigado/a a conhecer o *Paraíso Perdido*. Na trama de Monique Gardenberg para a qual convergem

¹ Normal aqui é utilizado como sendo a norma socialmente aceita (imposta).

acontecimentos da vida de uma família cheia de cicatrizes e superações, a boate é um microcosmo seguro em que cada pessoa pode ser o que escolheu para si. Uma história de amor entre Imã e Pedro, a cantora e o professor, foi, junto com o embaralhamento de gênero que a existência de Imã nos mostra, nossa escolha para o capítulo que escrevemos.

Ter autonomia sobre o próprio corpo, os desejos e a existência dentro do gênero, pode desestruturar o que acostumamos a entender como normal e que separa o mundo em masculino e feminino. Tornar-se heterossexual significa seguir um ideal normativo que durante muito tempo foi reforçado em diferentes artefatos culturais, que também são educativos.

Novamente recorreremos à Guacira Lopes Louro (2017) para contribuir com nosso trabalho:

Cruzamentos de fronteiras são feitos pelas mais variadas razões. Quando pensamos nos territórios de gênero e de sexualidade, talvez seja menos importante tentar descobrir as intenções, os motivos ou os propósitos de quem empreende a travessia. Vale mais tentar saber quem faz esse trânsito, quem pode se deslocar e como tais deslocamentos são significados socialmente (LOURO, 2017, p. 79).

Imã, Milene, Pedro, Eva, Odair trazem, para o centro de nossas discussões, formas fronteiriças de viver a vida, ao desregular as ordens vigentes, indicando-nos possibilidades de identidades que vão além do que se espera, abrindo caminhos para ultrapassar noções rígidas e estanques de estar no mundo. Nesse sentido, o filme *Paraíso Perdido* é realmente um lugar onde podemos ver que o amor, as identidades, as relações de afeto e desejo extrapolam, e muito, padrões que a sociedade tenta impor.

Assim, ao entrar na boate, sentimo-nos em casa, parte da família, acolhidos, livres para amar, viver e ser quem

quisermos. Estamos te convidando para entrar conosco, tomar uns drinques; podemos dançar de rosto colado, ao sabor da música, enquanto nos tornamos e vivemos aquilo que quisermos ser. Esse horizonte não devemos perder de vista, afinal, viver sem poder ser quem se é, pode representar uma prisão, um engessamento da existência. Dancemos! Todas as noites serão nossas...

Garçom, põe a cerveja sobre a mesa
Bandoneon, toque de novo que Teresa
Esta noite vai ser minha e vai dançar
Para eu sonhar (Amorim & Gouvêa, voz de Ângela Maria)

Os corpos entendidos como estranhos, para a maioria da sociedade que se apresenta heteronormativa, machista, misógina e excludente, apontam para a potência educativa de *Paraíso Perdido*. Se o filme fosse somente várias histórias de amor já nos ensinaria muito e contribuiria para nosso questionamento sobre o amor e sobre formas de viver. Mas não é somente isso que vemos nessa história, que apresenta possibilidades de se construir e de se desconstruir, investindo em caminhos que sejam verdadeiros e autênticos. O filme subverte a norma e nos indica outros modos de pensar e, ao instituir outras formas de pensar, desloca estruturas, movimenta as fronteiras do gênero e da sexualidade, mostrando-nos pessoas que a sociedade insiste em não enxergar.

Referências

BUTLER, J. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas** Notas para uma teoria performativa de assembleia. 3 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

- BUTLER, J. **Corpos que Importam: os limites discursivos do “sexo”**. 1 ed., São Paulo: n-1 edições, 2019b.
- CONNELL, R. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**. Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1224> Acesso em: 13 set. 2020
- DAMATTA, R. Tem Pente Aí? Reflexões sobre a Identidade Masculina. CALDAS, Dario. **Homens**. São Paulo: Editora SENAC, 1997
- FERRARI, A. (org.). **Sujeitos, Subjetividades e Educação**. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2010.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12 ed., Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.
- JUNQUEIRA, R. D. Homofobia: limites e possibilidades de um conceito em meio a disputas. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, v. 1, n. 01, 27 nov. 2012.
- LOURO, G. L. **Flor de Açafão – Takes Cuts Close-ups**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LOURO, G. L. Gênero e Sexualidade: Pedagogias Contemporâneas. **Pro-Posições**, v. 19, n. 2 (56), p. 19, mai-ago 2008.
- STUM, E. H., WEINMANN, A. de O. O Cinema como criador de Próteses: Uma análise dídica de *Os rapazes das calçadas*. **Periódicus**, v. 1, n. 11, p. 237, mai-out 2019.

Capítulo 11

THE GOOD DOCTOR: PROBLEMATIZADO RELAÇÕES DE GÊNERO NO EPISÓDIO “SACRIFICE”

Fabiani Figueiredo Caseira
Ana Paula Speck Feijó
Marisa Barreto Pires

Introdução

Neste trabalho temos como objetivo analisar as relações de gênero presentes no episódio 10 chamado “*Sacrifice*” da série televisiva *The Good Doctor* (SHORE, 2017), da primeira temporada da produção. A escolha por esse episódio, dentre os tantos outros que a compõem, foi porque o mesmo apresenta com mais evidências as relações de gênero e as violências que são representadas nas cenas selecionadas para análise, isso nos mobilizou a refletir sobre essa temática. O enfoque é dado para os acontecimentos vivenciados por três personagens da série: a médica residente, Dr^a. Claire, uma paciente dela, a qual não tem seu nome mencionado e a advogada. Maiores detalhes sobre as personagens são descritos no resumo da série, que é apresentado no final deste subtítulo.

Com isso, em um primeiro momento, buscamos compartilhar com os/as¹ leitores/as alguns entendimentos

¹ Durante a escrita desse texto optamos pela flexão de gênero em todas as palavras que possível realizar a flexão de gênero, pois estamos entendendo que a linguagem contribui para a construção dos objetos que se fala. Sendo ela política, o que falamos, dizemos ou/e escrevemos

sobre os Estudos Culturais articulados às questões de gênero, sexualidade e diversidade nos seus múltiplos aspectos. Percebemos os Estudos Culturais como “um potente campo teórico para análises de artefatos e suas pedagogias culturais em suas imbricações nos processos de subjetivação dos sujeitos, no que diz respeito à educação para a sexualidade” (AMARAL; CASEIRA; MAGALHÃES, 2017, p. 122). Posteriormente, apresentaremos um resumo das personagens envolvidas na trama do episódio 10, bem como uma breve descrição das cenas analisadas. A partir disso, no terceiro momento apresentaremos análises referentes ao episódio em questão, considerando as questões de diversidade nos seus múltiplos aspectos, nas relações de gênero e nas relações de raça-etnia.

Entendemos os episódios que compõem a série “*The good doctor*” como artefatos culturais. Ou seja, uma produção cultural permeada por valores, representações, saberes e significados desse tempo e dessa sociedade, imersos em uma determinada cultura (MAGALHÃES, 2012). Assim como, é o caso também, de outras produções culturais tais como: revistas, filmes, charges, documentários, propagandas, entre outros materiais (Ibidem).

De acordo com Stuart Hall (1997), a cultura está ligada à representação, ou seja, com a partilha de significados através da linguagem, que é o meio privilegiado pelo qual atribuímos sentido às coisas, produzimos significados e realizamos o seu intercâmbio. Na linguagem, são utilizados

institui significados e reforça estereótipos que foram histórico-culturalmente produzidos. A linguagem muitas vezes nos coloca um padrão sexista e nos impõe como norma o masculino o qual é utilizado para se referir a qualquer pessoa independente de seu gênero. Iremos manter apenas, sem a flexão quando for citação direta de outras/os autoras/es.

sinais e símbolos, tais como: sons, palavras escritas, imagens produzidas ou não eletronicamente, notas musicais, ou até mesmo objetos. Esses significam ou representam para outras pessoas nossas ideias, sentimentos e conceitos, os quais nos constituem e nos posicionam como sujeitos. A exemplo disso está a série apresentada em que a todo o momento o espectador está negociando com esses símbolos, sinais e representações.

Dessa forma, a sociedade nos constitui e nela aprendemos por meio da linguagem, uma vez que como refere Magalhães (2014, p. 172) “desde muito cedo, a ocupar e reconhecer os lugares sociais, a partir de um complexo de forças e de processos que incluem instâncias sociais como os meios de comunicação de massa, os brinquedos, a literatura, o cinema, a música”, tais instâncias re-produzem, “por exemplo, diferentes e conflitantes formas de viver as masculinidades e feminilidades” (Ibidem). Nesse contexto, torna-se necessário analisar como as representações de gênero são construídas e assumidas por meio de pedagogias culturais que são ensinadas, aprendidas, mediadas e apropriadas no contexto de formações discursivas e institucionais particulares de poder (GIROUX, 1995). Assim, para que se compreenda o episódio da série é necessário construir previamente um ponto de vista político, social e econômico.

Nesse sentido, “os modos de endereçamento de um filme têm a ver, pois, com a necessidade de endereçar qualquer comunicação, texto ou ação para alguém” (ELLSWORTH, 2001, p. 24). Tanto que as personagens representadas e problematizadas nesse texto, são mulheres jovens, trabalhadoras, com formações diversas, mas todas com ensino superior completo e ocupando lugares concorridos e muito disputados no mercado de

trabalho. Ou seja, essas personagens, podem espelhar, em vários aspectos, as mulheres da sociedade e, além disso, mostrar como podem acontecer as relações de gênero no convívio laboral.

Elizabeth Ellsworth (2001), argumenta que os artefatos são feitos para alguém, visam e imaginam determinados públicos.

Para que um filme funcione para determinado público, para que ele chegue a fazer sentido para uma espectadora, ou para que ele a faça rir, para que a faça torcer por um personagem, para que um filme a faça suspender sua descrença [na “realidade” do filme], chorar, gritar, sentir-se feliz ao final – a espectadora deve entrar em uma relação particular com a história e o sistema de imagem do filme (ELLSWORTH, 2001, p. 14)

Na contemporaneidade, muitas vezes, esses filmes, séries e vídeos estão disponíveis na mídia, podendo ser acessados através de dispositivos tecnológicos em rede – *smartphones*, *tablets*, computadores, entre outros, como é o caso da série analisada nesse capítulo: “*The good doctor*”. A internet tem nos possibilitado transitar por diferentes temáticas, romper com as barreiras geográficas, informar e ser informado, conhecer e ser conhecido (MAGALHÃES, 2012).

De acordo com Daniela Ripoll (2007), dentro da perspectiva dos estudos culturais, as mídias têm se tornado uma potente mediadora dos discursos, através de múltiplas linguagens que não podem ser consideradas neutras, uma vez que essas práticas imprimem e inscrevem desejos, sentimentos, maneiras de nos posicionarmos e de nos percebermos enquanto sujeitos/as. Dessa forma, a abordagem histórico-cultural das relações de gênero e sexualidade não devem ficar apenas presentes em

artefatos culturais, elas necessitam ser problematizadas em diferentes espaços educativos formais e informais.

Isso de certa forma, pode contribuir para a superação da naturalização de relações, baseadas no sexismo, no androcentrismo, no patriarcado e nas diferentes formas de violência de gênero. Assim, percebemos que o debate e a visibilização das questões de gênero e sexualidade na educação são primordiais para a promoção da cidadania e do respeito à diversidade (BANDEIRA; VELOZO, 2019), nos diferentes espaços de atuação, tais debates podem ser discutidos através de séries, filmes, ou outros artefatos culturais.

Juliana Lapa Rizza (2015), ao abordar a temática da diversidade em sua tese², afirma que “a diversidade é produzida por processos de diferenciação, sendo assim uma pedagogia da identidade e da diferença, deve ir além da tolerância e da boa vontade com a diferença” (p. 99). Sendo os artefatos culturais meios, que também influenciam na formação dos cidadãos/ãs, ou seja, são pedagógicos, nesse caso podem atuar como uma pedagogia da identidade e da diferença. É importante compreender que as identidades são marcadas pelas diferenças e isso deve ser considerado inclusive como o principal atributo dos/das personagens da série e, também, das mulheres que compõem nosso objeto de análise, pois não basta tolerar a diferença, é preciso compreender as necessidades e tornar o ambiente acessível ou situação realmente acessível a todos/as (RIZZA 2015; SILVA, 2014).

Com isso, por meio desses entendimentos acerca do quanto os artefatos culturais nos educam e nos interpelam, buscamos analisar as relações de gênero presentes no décimo episódio da primeira temporada da série “*The Good*

² A tese de Juliana Lapa Rizza é intitulada: “A sexualidade no cenário do ensino superior: um estudo sobre as disciplinas nos cursos de graduação das universidades federais brasileiras”

Doctor”. A ideia é problematizar com os/as leitores/as como essas mulheres retratadas no episódio são descritas e os “papéis” que desempenham, analisando as situações que elas vivem e que podem ser compreendidas como violência no trabalho, assim como o descrédito a que são submetidas, dentro desse ambiente que engloba: trabalho, pesquisa, estudos e relacionamentos pessoais.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Episódio de Série de Televisão
Título Original	<i>The Good Doctor</i> –“Sacrifice”
Nome Traduzido	O Bom Doutor – Sacrifício
Gênero	Drama
Ano	2017
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos, inglês
Duração	43 min.
Direção	David Shore

A série *The Good Doctor* é baseada em um trabalho homônimo coreano, ela foi produzida pela *ABC Studios* e pela *Sony Pictures Television*, ambas localizadas nos Estados Unidos. No Brasil, começa a ser veiculada em 2019 pelo canal da Sony e pela *GloboPlay*, uma plataforma digital, ambos são canais por assinatura, porém no segundo semestre do mesmo ano ela foi disponibilizada no canal televisivo *Globo*, que é aberto e atingiu um grande público no Brasil. Atualmente, a série já está lançando nos EUA a quarta temporada e em nosso país já estão disponíveis as três primeiras temporadas, nos canais pagos e, em Julho de 2020, iniciou-se a projeção da segunda temporada no canal aberto.

A série trata de um drama médico, em que toda a narrativa se passa em um renomado hospital, que oferece vagas para residentes de cirurgia. O presidente da instituição

Dr. Aron Glassmain, médico cirurgião neurologista, resolve indicar para preencher uma das vagas um jovem médico autista. O aspirante a cirurgião Dr. Shaun Murphy é diagnosticado com Síndrome de *Savant* associada ao espectro autista, é o personagem principal da série. Porém, ele tem colegas de residência, que inicialmente são: Dr. Jerald Kalu, negro³, jovem e de família rica, mas que tem dificuldades de se relacionar com seus familiares, o qual tem um vínculo afetivo com a Dra. Claire Browne, mulher, jovem, negra, magra, de classe social desfavorecida, com um relacionamento conturbado com sua mãe.

As /os estagiárias/os são coordenadas/os e orientadas/os pelo cirurgião chefe Dr. Neil Melendez, com características fenotípicas latino-americanas, na primeira temporada noivo da advogada do hospital Jéssica Preston, uma mulher jovem, loira, magra, rica. Também, ganha destaque o médico chefe geral da equipe cirúrgica do hospital Dr. Marcus Andrews, negro, magro e rico.

Embora a série tenha como foco mostrar como ocorre a interação de um médico autista com seus pacientes e colegas, ela traz várias outras questões já que a equipe é bastante diversa. Assim, através da descrição dos/das personagens, é possível refletir sobre a diversidade de gênero, classe, raça-etnia, entre outras, presente na sociedade estadunidense, aproximando do/a telespectador/a.

Para este capítulo, discutimos o episódio 10 da primeira temporada - “*Sacrifice*”. Esse episódio começa no hospital, quando acontece um sorteio entre as/os residentes para identificar com qual cirurgião chefe cada um deles ficaria. A médica Claire é designada ao Dr. Coyle, conforme estabelecido pelo sorteio, o que causa um

³ Neste estudo optou-se pela classificação de raça-etnia presente nos documentos oficiais do Instituto Brasileiro de Estatística e Geografia (IBGE).

desconforto na residente, que vai contrariada encontrar o novo orientador.

O encontro dos dois começa conturbado⁴, logo no início ele a questiona em relação ao porquê dela sentir-se incomodada de estar ali, já que ele é um ótimo profissional. Quando ela vai contestá-lo, ele a interrompe e pede a descrição do caso, assim que Claire inicia sua fala, novamente, é interrompida pelo seu atual orientador, o qual afirma que a médica pode assumir, pois já demonstrou ser competente. Na sequência, em repetidas ocasiões, a jovem médica é submetida a situações que a deixam incomodada. Cabe destacar o fato de que o seu tutor não a deixa nem falar, nem demonstrar as habilidades que estava apresentando enquanto residente.

Na narrativa, porém, fica evidente que o desconforto da residente não perturba minimamente o médico, a culminância da situação acontece quando ocorre uma abordagem direta de Coyle. O tutor está à beira do leito de uma paciente, que aparentemente está sedada, no momento em que ele convida a Dra. Claire para passar uma noite com ele. A médica o refuta e ele então a lembra que ela está beirando à insubordinação, em função disso o tutor é bastante ríspido com ela e sai deixando-a ali, completamente espantada com a situação que acabara de viver. Em seguida, ela dirige-se ao seu colega Dr. Kalu e conta-lhe o ocorrido, ele então afirma que ela deve relatar o fato ao setor de Recursos Humanos (RH) do hospital. No entanto, Claire resiste em fazer a denúncia, pois acredita que por ser residente, mulher e negra não lhe será dada a

⁴ Por se tratar de uma série originalmente de língua inglesa, cabe destacar que a transcrição das falas foi feita a partir da interpretação das autoras desse capítulo, após assistirem o episódio dublado para a língua portuguesa.

credibilidade necessária para que sua manifestação seja acatada pelo RH.

Ao retornar para atender a paciente, a jovem conta a Claire que ouviu tudo, e que ficou orgulhosa dela, pois a médica foi forte e incisiva no seu não. E, assim, continuou dizendo não ter tido a mesma coragem para se manifestar, no momento em que alguns investidores do seu projeto profissional na área da informática, apesar de considerarem seu trabalho bom, comentaram que seu quadril não era do tamanho ideal. Ou seja, seu projeto era promissor, mas seu corpo não a ajudava, então ela foi para a academia e exercitou-se intensamente, pedalou quase até a morte para tentar enquadrar-se nos padrões de beleza dos corpos femininos.

Os corpos ⁵femininos vendidos pela mídia são esguios, longilíneos e saudáveis, ocorre que a área da informática é um nicho ocupado, em sua maioria, por homens. Dessa forma, a jovem desgastou-se fisicamente, na tentativa de adequar seu corpo as medidas ditas como ideias enquadrar-se nos padrões de beleza, já que sua competência técnica parecia não ser suficiente para o cargo que ocupava, pois como existem poucas mulheres na sua área de atuação, para ter uma oportunidade é preciso ser “perfeita” em tudo, inclusive e quem sabe até, no quesito corpo.

Embora ambas tenham passado por situações difíceis, essa conversa entre elas mobilizou Claire a repensar sua visão sobre uma possível denúncia a médica, então, cria coragem e vai até o Dr. Andrews para conversar com ele.

⁵ Nesse sentido a Jovem desgastou-se na tentativa de adequar seu corpo as medidas tidas como ideais. De acordo com a feminista pós estruturalista Johanna Oksala (2019) no contexto neoliberal em que vivemos as mulheres já não tem marcadores de feminilidade, porque seus/suas parceiras/os acham bonito, ou atraente, mas porque eles se tornam um símbolo de sucesso profissional. A aparência feminina, assim como o seu corpo como um investimento para conseguir os retornos desejados.

Ela, porém, não faz ideia que nesse meio tempo, seu namorado encontrou o assediador e teve um desentendimento com ele por conta do comportamento do tutor com a residente. Coyle se vitimiza e denuncia Jerald para a direção do hospital, que demite o médico residente. A seguir, Claire e Kalu encontram-se no vestiário e discutem, pois, a médica não gosta da atitude dele para com o agressor. Kalu afirma que o Dr. Andrew concorda com ela, pois ele foi demitido por ter agredido o Dr. Coyle.

Outra cena presente na narrativa deste capítulo que gostaríamos de destacar é da advogada Jéssica Preston, noiva do cirurgião Dr. Melendez. Ela necessita persuadi-lo a ir jantar com o sogro, que é um investidor milionário do hospital em que ambos trabalham. Durante o jantar, o pai anuncia que organizará tudo referente ao matrimônio do casal. Jessica reluta e afirma que não percebe essa necessidade, uma vez que o casal trabalha e é capaz de custear suas vidas e despesas.

O pai da jovem é taxativo e afirma que tudo mudará após o casamento com a chegada dos filhos, tendo em vista que ela não terá mais seu próprio salário, pois irá dedicar-se a cuidar da família. Jéssica diz que não pretende parar de trabalhar, pois faz algo que ajuda pessoas, e se orgulha disso. O pai despreza sua atividade, ao afirmar que não compreende como ela pode ajudar pessoas se só desempenha atividades burocráticas no hospital. O Dr. Melendez a defende, afirmando que sua noiva pode ser uma ótima mãe e continuar sendo uma brilhante advogada, os dois homens se desentendem. Também, fica evidente no episódio que em nenhum momento o pai e o noivo percebem que, talvez, não seja a vontade da jovem ser mãe, já que na cena seguinte Jéssica afirma a Melendez não ter a pretensão de ter, o que causa espanto no médico, a ponto de deixá-lo sem palavras.

Análise Crítica

O episódio “*Sacrifice*” possibilitou-nos refletir acerca de algumas situações nas cenas. Essas questões estão muito presentes no contexto atual do ocidente, mas que às vezes por estarem naturalizadas passam despercebidas dos/das telespectadores/as. Como, por exemplo, nas relações de poder e superioridade retratadas na série.

Nessa perspectiva, na sequência de planos recortada do episódio 10 da primeira temporada da série *The gooddoctor*, fica evidente a superioridade da figura masculina sobre a feminina, durante o diálogo que se estabelece entre o Dr. Matt Coyle e a Dra Claire Brown. No recorte compreendido entre o espaço temporal 04:51 e 05:29 do episódio, a cena mostra as personagens em campo e contracampo, “uma alternância de planos orientados no mesmo eixo dramático” (METZ, 1977, p. 116), mas em sentidos opostos, ou seja, são tipos de angulações utilizadas quando se tomam cenas de diálogos, de modo a mostrar ora um, ora outro personagem. Quando o médico fala, ele é visto de frente (campo), enquanto a médica que o escuta aparece de costas (contracampo). Outras vezes é filmado somente o personagem que escuta, a fim de que o espectador veja suas reações. Assim, sucessivamente e em vice-versa. Tomemos como exemplos as seguintes imagens:

Figura 1. Dra Claire Brown: – Como é que é?



Fonte: Série “The Good Doctor: episódio *Sacrifice*”

Veja-se que, na tomada apresentada na Figura 1, a Dra Claire Brown tem seu olhar diretamente encaminhado para cima. É possível perceber que, independentemente da estatura de cada personagem em ação, é a ordem espacial no plano escolhido para a produção de sentidos na cena que concorre para revelar o status de cada sujeito. Mesmo que o espectador ainda veja que há outros elementos no cenário, a tomada frontal leva sua atenção apenas para o objeto no qual a lente está focada: a Dra. Claire. A câmera situada no alto põe em consideração o ângulo utilizado, o *plongée*, tomada feita de cima para baixo, recurso que se opõe ao *contra-plongée*, tomada feita de baixo para cima. A angulação possibilita que a personagem, vista assim, seja lida em condição vulnerável, inferior, sobressaindo-se a autoridade do sujeito com quem fala.

Figura 2. Dr. Matt Coyle: – Você veio para cá e seus colegas pegaram um caso vip. Eu sou ótimo e, mesmo assim, gostaria de estar com Melendez e Andrews.



Fonte: “The Good Doctor: episódio *Sacrifice*”.

Nesta sequência, como mostra a Figura 2, a câmera opera com outro enquadramento. O Dr. Matt Coyle aparece filmado de baixo para cima, em absoluto contra-plongée. Desse modo, a imagem do médico evidencia superioridade. Em se tratando do imaginário da masculinidade, a angulação favorece a legitimação da atitude dominante.

As cenas recortadas possibilitam que o espectador assimile as relações de poder na constituição dos sujeitos que estão em ação. “A construção do sujeito é dada através das estratégias cinematográficas que constroem a trama narrativa e discursiva por meio de suas materialidades.” (BRISOLARA, 2004, p. 166). O encadeamento dos planos utiliza formas para mostrar seus objetos dentro deles, tudo a serviço de nortear possibilidades de leituras.

Nas cenas analisadas ainda percebemos que ganha destaque na conversa de Claire e Kalu, a interseccionalidade, conceito criado por Kimberlé Crenshaw, intelectual afro-estadunidense, que fundamenta teoricamente, como as mulheres negras são atingidas

inúmeras vezes nas avenidas identitárias existentes pelas questões de gênero, raça, classe social e pelas questões cisheteronormativas do patriarcado⁶. Nesse contexto, também se torna ainda mais perceptível o quanto o feminismo fracassou com as mulheres negras, que também não foram contempladas dentro dos movimentos anti-racistas, por esses na maioria das vezes serem voltados somente aos homens negros (AKOTIRENE, 2018).

A fala de Claire fez reverberar o quanto ser mulher, estar numa posição hierarquicamente frágil e ser negra impactam na forma de conduzir determinadas situações. Ela, em um primeiro momento, reluta contra o fato de procurar o RH para denunciar a violência sofrida, por receio de que sua fala não apresente credibilidade, por estar denunciando um médico, homem branco e renomado. Ou seja, todas as categorias performadas pela residente atuam como uma agravante para que ela seja ouvida e respeitada em suas demandas, “o sexismo, o racismo e o classicismo são formas de opressão que, embora possuam histórias diferentes, nem por isso deixam de agir de forma interdependente” (DELPHY, p. 178).

Toda essa situação, vivenciada por Claire no episódio leva-nos a pensar quantas outras vivências nos mais diversos ambientes, como: escolas, empresas, hospitais, universidades, sets de filmagem, enfim ambientes nos quais as pessoas deveriam estar determinadas em produzir e compartilhar seus saberes e são submetidas a situações violentas como essa, apenas por serem mulheres. Conforme refere Alemany (2009)

⁶ Cabe ressaltar que o termo patriarcado passa a ser utilizado no movimento feminista a partir da década de 60 para explicar o domínio dos homens sobre as mulheres na nossa sociedade. Porém esse domínio não se reserva apenas as questões familiares e acaba se alargando para as relações de gênero em geral (LIMA; SOUZA, 2015; DELPHY, 2009).

As violências praticadas contra as mulheres devido ao seu sexo assumem múltiplas formas. Elas englobam todos os atos que, por meio de ameaça, coação ou força, lhes infligem, na vida privada ou pública, sofrimentos físicos, sexuais ou psicológicos com a finalidade de intimidá-las, puni-las, humilhá-las, atingi-las na sua integridade física e na sua subjetividade. O sexismo vulgar, a pornografia, o assédio sexual no local de trabalho também se incluem aí. (p. 271).

Silva e Ribeiro (2014) argumentam que algumas mulheres cientistas, a fim de evitarem situações de assédio em seu ambiente de trabalho recorrem a algumas estratégias como não utilizar determinados marcadores de fala, de comportamento, de roupa e de postura ditos do feminino, para não chamarem a atenção dos colegas. Através dessas estratégias, elas tentam passar despercebidas no grupo de trabalho.

Algumas situações atuais que foram publicadas nas mídias nacionais e internacionais nos confirmam isso, como no caso do estado do Espírito Santo que no ano de 2015 várias meninas entre 15 e 17 anos denunciaram um professor, o qual as assediava em troca de boas notas (GLOBO, 2015). Neste ano de 2020, nos últimos meses, emerge um movimento mundial que tem encorajado estudantes a denunciarem casos de abusos que sofreram no espaço da escola, principalmente as meninas, a *hashtag exposed*, que significa exposto, tem reunido muitas denúncias de abusos por parte dos professores. Muitos desses casos estão sendo investigados pela polícia e o Ministério Público (Ibidem).

Outro caso que ocupou as manchetes de diversos jornais em 2017, inclusive o “*New York Times*”, foi a acusação de assédio sexual e estupro em relação ao produtor americano Harvey Weinstein, praticado contra

mulheres jovens e belas que aspiravam se tornar atrizes e modelos famosas (BBC, 2017). Esses são apenas alguns de vários acontecimentos veiculados nas mídias ou que ainda irão ser visibilizados, já que esse tipo de situação é muito recorrente na nossa sociedade.

Em 2017, o Ministério Público do Trabalho (MPT) lançou a cartilha “assédio sexual no trabalho: perguntas e respostas”. Essa cartilha afirma que devido ao fato de o assédio sexual ter sido tipificado como crime somente em 2001, e das mulheres serem vistas, historicamente, como objeto no trabalho, esse tipo de crime ainda é muito subnotificado. A mesma cartilha traz um dado assustador da Organização Mundial do Trabalho ao afirmar que 52% das mulheres atuantes economicamente já foram assediadas em algum momento nas suas carreiras, mas que as notificações desse crime são em número muito inferiores. Isso explica a atitude de nossa personagem de ter receio de denunciar, ela sabe que a denúncia não será suficiente sem provas.

Claire, no episódio, sabia desde o seu primeiro contato com o cirurgião que aquela forma de tratamento não era normal. Afinal, antes de culminar nessa situação, ela foi até os outros residentes pedindo para trocar de paciente, pois não estava confortável com a forma como o seu atual responsável se dirigia a ela. Ambos os colegas se recusaram a efetuar a troca, sendo que Jerald, seu namorado, ainda reforçou que o cirurgião estava somente tentando ser gentil. Nessa perspectiva, precisamos problematizar e colocar em suspensão cenas como essa que aparecem na série, as quais muitas vezes passam despercebidas no cotidiano, naturalizamos violências e muitas vezes nem percebemos que estamos vivenciando-as.

De acordo com Lerner (2019, p. 261): “O patriarcado é uma construção histórica formada por homens e mulheres

em um processo que vem desde os mesopotâmicos até os dias atuais”, assim o controle dos corpos femininos tem passado pelo domínio masculino há muito tempo. Como afirma a autora, os corpos das mulheres, ainda, necessitam da chancela masculina, para que elas possam aceitar ou não uma posição de um homem. Vivemos em uma sociedade em que o patriarcado mantém-se muito forte e com raízes muito profundas, sendo necessária uma discussão cada vez mais intensa no que se refere a esse tema. Lerner (2019, p. 280) reitera que: “Enquanto homens e mulheres considerarem “natural” a subordinação de metade da raça humana à outra metade, será impossível conceber uma sociedade na qual as diferenças não signifiquem dominância ou subordinação”.

Questões como as vivenciadas por Claire e sua paciente, e que também estão presentes no nosso cotidiano, levam-nos a pensar que as mulheres não foram e, talvez, ainda não sejam bem-vindas no ambiente laboral, que na maioria das vezes são ambientes hostis, ofensivos e vexatórios (HIGA, 2016).

Nesse sentido, é impossível desconsiderar o quanto o gênero, a raça, o status do cargo ocupado, a classe social a qual se pertence, tem força e influência nas tomadas de decisões envolvendo casos como esse, que de certa forma fazem as pessoas, que sofrem o assédio muitas vezes calarem-se frente à violência, para não sofrerem com ela duplamente, sendo questionadas sobre a veracidade ou não dos fatos relatados. A cartilha do MPT (2017), também, enfatiza sobre isso e reforça a importância de falar sobre esse crime, e sobre a necessidade de denunciar sempre, de fortalecer a vítimas para que cada vez mais elas tenham coragem, enquanto mulheres, de não se calarem frente a tal situação.

Outro fato que ganha destaque ao nosso olhar é o da advogada Jéssica Preston, noiva do cirurgião Dr. Melendez, e advogada do hospital. A situação vivenciada entre ela, seu noivo e seu pai, provoca-nos alguns questionamentos: por que a mulher não pode conciliar as/os filhas/os com trabalho e o homem pode? Por que se presume que uma mulher quer/precisa ser mãe? A trajetória profissional das mulheres é marcada por uma cultura baseada no modelo masculino de carreira (VELHO, 2006), que envolve compromissos de tempo integral para o trabalho, produtividade, competitividade e a valorização de características masculinas, as quais muitas vezes dificultam, restringem e direcionam a participação das mulheres no mercado de trabalho. Ainda é muito difícil para uma mulher seguir uma carreira profissional no mercado de trabalho, em uma sociedade, e continuar a ser marcada pelas relações patriarcais e sexistas.

Considerações Finais

Estamos na vigésima década do século XXI, esperávamos um imenso avanço em todas as áreas da sociedade neste século, porém ainda é possível ver o quanto é necessário romper com atitudes bastante discutidas ao longo do tempo por exemplo as questões referentes ao machismo, ao sexismo e ao patriarcado. Essas questões além de estarem no cotidiano da sociedade, também, estão presentes na ficção audiovisual, conforme buscamos apresentar neste capítulo. Estar presente na ficção tem duas possíveis percepções fazer-nos refletir sobre essas temáticas, e/ou reforçar esses padrões estabelecidos sócio-culturalmente.

O episódio em questão além de trazer os conflitos existentes entre os tutores e seus/suas residentes no dia a

dia de um hospital estadunidense, traz marcas muito evidentes do machismo, do patriarcado e dos seus reflexos nas situações que aconteceram com as personagens: a residente Claire Brown e sua paciente e com a advogada Jessica Preston.

Enxergar na mulher ou na figura feminina uma obrigatoriedade da maternidade é muito comum na nossa sociedade, isso pode ser evidenciado de inúmeras formas, inclusive nas mídias televisivas. Um exemplo pode ser a novela da TV Globo, “Amor de mãe” que teve a transmissão interrompida a partir do mês de março de 2020, em virtude da pandemia de COVID-19. O título da telenovela nos possibilita refletir o quanto ser mãe é algo tão da “essência feminina” que é inquestionável, pois até o amor é exclusivo.

No episódio em discussão neste capítulo, as personagens analisadas submetem-se a atitudes machistas e, nem sempre, conseguem esboçar reação. A médica é assediada publicamente pelo Dr. Coyle, que sem sentir nenhum constrangimento convida-a a passar uma noite com ele. A paciente é alvo de comentários sexistas, sendo considerada um objeto, por homens que nem a conhecem para além do local de trabalho. Jessica, a advogada, experimenta o controle paterno, quando o pai dela afirma que após o casamento e a conseqüente maternidade, ela deixará de trabalhar. Essas situações nos mobilizaram a pensar o que faz com que alguns homens busquem controlar as mulheres, isso não deveria nem ser pensado, quanto mais, ser verbalizado. A sociedade atual deveria apresentar um outro formato, quando comparada com as dos séculos passados, mas o cotidiano tem nos apresentado uma realidade diferente. Ele tem nos mostrado o quanto ainda precisamos evoluir e avançar no quesito da equidade e do respeito às diferenças.

Sem dúvida, essas cenas estão presentes no cotidiano de muitas mulheres nos mais diversos espaços da sociedade. Dessa forma, reforça-se, então, a importância de debatermos o machismo, o sexismo, o racismo, as desigualdades sociais e as equidades de gênero em todos os espaços educativos sempre que tivermos a oportunidade. Assim, as mídias televisivas são lugares que têm um amplo alcance na sociedade e podem ser grandes aliadas na ampliação e na promoção dos debates sobre essas temáticas através dos artefatos culturais.

Referências

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen Livros, 2019. 152p.

ALEMANY, C. Violências. In: HIRATA [et al] (org). Helena. **Dicionário crítico do feminismo**, Bauru: Editora UNESP, 2009. p. 271-272

AMARAL, C; CASEIRA, F; MAGALHÃES, J. Artefatos culturais: pensando algumas potencialidades para discussão dos corpos, gêneros e sexualidades. In: RIBEIRO, P; MAGALHÃES, J. (orgs.) **Debates contemporâneos sobre Educação para a sexualidade**. Rio Grande, RS: Ed. FURG, 2017. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/handle/1/7097>. Acesso em: 28 maio 2020.

BANDEIRA, A; VELOSO, E. Livro didático como artefato cultural: possibilidades e limites para as abordagens das relações de gênero e sexualidade no Ensino de Ciências. **Ciência e educação**, Bauru. vol.25 no.4. 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ciedu/v25n4/1516-7313-ciedu-25-04-1019.pdf>. Acesso em 12 jul. 2020

BBC. **Quem são as atrizes que acusam Harvey Weinstein de assédio** - e até estupro. 2017. Disponível em: <https://www>.

bbc.com/portuguese/geral-41601385. Acesso em: 23 jul. 2020

BRISOLARA, M. C. F. A produção do texto através da leitura da imagem. In: LÂMPERT, Ernani (Org.). **Educação, Cultura e Sociedade** - Abordagens múltiplas. Porto Alegre: Sulina, 2004.

CARRIÈRE, J. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DELPHY, C. Patriarcado (Teorias do)*. In: HIRATA [et al] (org). Helena. **Dicionário crítico do feminismo**, Bauru: Editora UNESP, 2009. p.173-178.

ELLSWORTH, E. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, T. T. (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p.07-77.

GIROUX, H. Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney. In: SILVA, T. T. (Org.). **Alienígenas em sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. Petrópolis RJ: Vozes, 2005. P.132-158

GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. **Alunas denunciam assédios envolvendo professores no ES**. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2015/09/alunas-denunciam-assedios-envolvendo-professores-no-es.html>. Acesso em: 12 jul. 2020.

GLOBO COMUNICAÇÃO E PARTICIPAÇÕES S.A. **Jovens usam redes sociais para denunciar abusos de professores dentro da sala de aula**. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2020/07/12/jovens-usam-redes-sociais-para-denunciar-abusos-de-professores-dentro-da-sala-de-aula.ghtml>. Acesso em: 23 jul. 2020.

HALL, S. **The Work of Representation**. Sage/ Open/ University: London Thousand Oaks/New Delhi, 1997.

HIGA, F. Assédio sexual no trabalho e discriminação de gênero: duas faces da mesma moeda? **Revista direito GV**, São Paulo, v. 12 n. 2, maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rdgv/v12n2/1808-2432-rdgv-12-2-0484.pdf>. Acesso em 12 jul. 2020.

RIZZA, J. L. **A sexualidade no cenário do ensino superior**: um estudo sobre as disciplinas nos cursos de graduação das universidades federais brasileiras. 2015. 217f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação Ambiental, Universidade Federal de Rio Grande, Rio Grande, 2015.

LERNER, G. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019. 375 p.

LIMA, L. L. da G.; SOUZA, S. A de. In: COLLING, A. M.; TEDESCHI, L. A. **Dicionário Crítico de Gênero**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2015. 748p.

MAGALHÃES, J. Gênero e ciência: analisando alguns artefatos culturais. **EXEDRA**: Revista Científica, Coimbra, 2014. Disponível em: <file:///C:/Users/Fabianii/Downloads/Dialnet-GeneroECienciaAnalisandoAlgunsArtefatosCulturais-6499911.pdf>. Acesso em: 22 jul. 20

MAGALHÃES, J. **Corpos Transparentes, Exames e outras tecnologias médicas**: a produção de saberes sobre os sujeitos homossexuais. 2012. 186f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2012.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

SCHIEBINGER, L. **O feminismo mudou a ciência?** Bauru SP: EDUSC, 2001. 383p.

SILVA, F.; RIBEIRO, P. Trajetórias de mulheres na ciência: “ser cientista” e “ser mulher”. **Revista Ciência Educação**, Bauru SP, v. 20, n. 2. 2014. Disponível em: <https://www.>

scielo.br/pdf/ciedu/v20n2/1516-7313-ciedu-20-02-0449.pdf.

Acesso em 22 jun. 2020

SILVA, T. **Documentos de identidade**: uma introdução as teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica. 2010. 156p.

SILVA, T. T.; HALL, S.; WOODWARD, K. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Ed. Vozes, 12ª ed. 2014.

VELHO, V. L. Prefácio. In: SANTOS, L. W.; ICHIKAWA, E. Y.; CARGANO, D. F. (org.). **Ciência, tecnologia e gênero**: desvelando o feminino na construção do conhecimento. Londrina: IAPAR, 2006. p. xiii-xviii.

Capítulo 12

BROOKLYN NINE-NINE: TECENDO INTERLOCUÇÕES SOBRE AS MÚLTIPLAS REPRESENTAÇÕES DO PERSONAGEM JAKE PERALTA

Alessa Villas Bôas Braga Gonçalves

Tainá dos Reis Garcia

Yasmin Teixeira Mello

Introdução

A compreensão de que os Estudos de Gênero se propõem a discutir o papel das culturas, dos sistemas de significação e suas relações de poder nos levou a fazer algumas conexões com os Estudos Culturais (EC) nas suas vertentes pós-estruturalistas, entendendo que os ec possuem “um compromisso de examinar práticas culturais do ponto de vista de seu envolvimento com, e no interior de relações de poder” (NELSON; TREICHLER; GROSSBERG, 1995, p. 11) e assim nos possibilitam investigar como as práticas culturais são significativas para as representações de gêneros em uma série de comédia.

Esses estudos se disseminaram nas artes, nas humanidades, nas ciências sociais e inclusive nas ciências naturais e na tecnologia e se caracterizam por “serem um conjunto de abordagens, problematizações e reflexões situadas na confluência de vários campos já estabelecidos, e buscarem inspiração em diferentes teorias, e romperem certas lógicas cristalizadas e hibridizarem concepções consagradas” (COSTA; HESSEL; SOMMER, 2003, p. 5).

Por analisarem os aspectos culturais da sociedade, os EC se utilizam de diversos campos do saber para entenderem como as práticas culturais produzem efeitos na constituição dos sujeitos. Desse modo, esse campo de estudo analisa “o conjunto da produção cultural de uma sociedade para entender os padrões de comportamento e constelação de ideias compartilhadas por homens e mulheres que nela vivem” (COSTA; HESSEL; SOMMER, 2003, p. 3).

Desta forma, para os EC as instituições, tais como mídia, família, escola, igrejas e os mais variados lugares se configuram como espaços que produzem significados sobre os sujeitos e, para Fabiane Ferreira da Silva (2007), eles nos ensinam sobre:

costumes, valores, hábitos, atitudes, crenças, maneiras de perceber a si, de ser e de agir, como mulheres e homens, entre outros atributos sociais, que ao serem inscritos nos corpos, constituem as pessoas e as identidades de gênero, sexuais, religiosas, de classe social, de mãe/pai, filho/a, esposo/a entre outras (p. 17).

Desse modo, esse processo de construção das identidades nos possibilita refletir sobre como os gêneros vêm sendo produzidos e vivenciados no interior da cultura. Desta forma, os estudos de gênero têm como proposta “relativizar a centralidade que alguns estudos sobre tais diferenças, principalmente direcionadas de áreas como a biologia e a medicina, as quais alegam que nossos corpos e nossas identidades são naturalmente dados” (BECK; GUIZZO, 2013, p. 176-177).

Ao rompermos com a ideia de que o gênero é algo que é determinado no nascimento, compreendemos que ele, de acordo com Joan Scott (1998), é uma categoria cultural e historicamente produzida sendo “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças

percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder” (SCOTT, 1998, p. 21).

Desta forma, a construção dos gêneros ocorre a partir das aprendizagens e práticas produzidas por um conjunto de instâncias sociais e culturais, em um processo sempre inacabado, fazendo do gênero uma ficção reguladora da forma ser e estar no mundo. Portanto, Judith Butler (2003) nos possibilita pensar que:

se os atributos e atos do gênero, as várias maneiras como o corpo mostra ou produz sua significação cultural, são performativos, então não há identidade preexistente pela qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora (p. 243-244).

Desta forma, pretendemos analisar neste capítulo, através da série *Brooklyn nine-nine*, as representações de masculinidades do personagem Jake Peralta. Para Fernando Seffner, “é possível afirmar que diferentes masculinidades se produzem no mesmo espaço social, seja este espaço a família, a região de moradia, o grupo cultural ou étnico, o grupo racial, o pertencimento religioso, a classe econômica, etc.” (2003, p. 125). Nesse sentido, não existe uma única forma de ser homem, mas múltiplas vivências possíveis, múltiplas masculinidades que se forjam em diferentes tempos e espaços.

Desta forma, compreendemos a existência de diversos espaços que nos educam sobre modos de expressar as masculinidades, como é o caso dos artefatos culturais, já que segundo Karin Strobel (2008) “o conceito ‘artefatos’ não se refere apenas a materialismos culturais, mas aquilo que na cultura constitui produções do sujeito que tem seu próprio modo de ser, ver, entender e transformar o mundo” (p. 35,

grifo da autora). Logo, os artefatos culturais podem ser “material ou imaterial, tangível ou intangível: uma edificação ou um conjunto delas, um saber, uma prática cultural, uma cerimônia ou mesmo uma paisagem” (TRAJANO, 2012, p. 12), os quais são construídos historicamente pelo ser humano e “produzem valores e saberes; regulam condutas e modos de ser; fabricam identidades e representações; constituem certas relações de poder” (SABAT, 2001, p. 1). Assim, as séries são consideradas artefatos culturais por terem essa característica de produzir a construção e desconstrução de representações de masculinidades, entre outras representações.

Nesse contexto buscamos (re)pensar as representações do personagem Jake Peralta em dois episódios na série *Brooklyn Nine-Nine*. Com esse intento, neste capítulo, utilizaremos a Análise Cultural (AC) pensada como um método de análise dos Estudos Culturais na perspectiva pós-estruturalista, a qual busca entender a natureza da organização social (WORTMANN, 2007).

A análise cultural (AC), segundo Maria Lúcia Wortmann (2007), visibiliza as relações e os aspectos que normalmente não são considerados nas análises tradicionais. Assim, trata de analisar práticas culturais considerando que elas são produzidas e imersas nas relações de poder, em que “há representações produzidas a partir de significados que circulam na cultura” (p. 75).

De acordo com Ana Luiza Coiro Moraes (2016), a AC se propõe a refletir sobre a natureza das organizações que constituem as relações entre os sujeitos, direcionando o olhar às produções culturais. Desse modo, ela nos auxilia a pensar e a desnaturalizar os significados e as verdades sociais que não questionamos, em que “o significado surge, não das coisas em si - a ‘realidade’ - mas a partir dos jogos da linguagem e dos sistemas de classificação nos quais as coisas são inseridas” (HALL, 1997, p. 10). Em função disso, o

que nós consideramos como fatos naturais são também fenômenos discursivos produzidos.

Logo, a AC nos permite refletir acerca da concepção dos discursos que estão “inexoravelmente implicados naquilo que as coisas são” (COSTA, 2010, p. 133), tornando-se um potente instrumento de análise para compreender as relações entre comunicação e cultura, comprometendo-se a olhar para as práticas sociais por meio de reflexões, ao mesmo tempo em que analisa os padrões e as práticas sociais (ROCHA, 2011).

De acordo com o pensamento de Tomaz Tadeu da Silva, no livro “Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo” (2010), “a tarefa da análise cultural consiste em desconstruir, em expor esse processo de naturalização” (p. 134). Assim, neste estudo, a proposta é discutir a partir da AC as representações do personagem Jake Peralta nos episódios “01x01 Piloto” e “20x05 Fogo Cruzado” na série *Brooklyn Nine-Nine*, em que nos utilizamos da AC como forma de discutir as representações e os significados que são produzidos e reproduzidos.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Série de Televisão
Título Original	<i>Brooklyn Nine-Nine</i>
Nome Traduzido	<i>Lei e Desordem</i>
Gênero	Comédia
Ano	De setembro de 2013 – atualmente
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos da América – Inglês
Duração	Média de 21 minutos por episódio
Direção	Dan Goor e Michael Schur

Ao assistirmos estes episódios da série buscamos problematizar as diferentes representações do

personagem Jake Peralta a partir das narrativas, das cenas e das interações entre o personagem e os demais membros da 99ª delegacia de polícia.

Na série *Brooklyn nine-nine* acompanhamos a rotina da 99ª delegacia de polícia (fictícia) no bairro do Brooklyn, na cidade de Nova York. Os assuntos abordados na série vão muito além dos crimes, deixando a questão policial em segundo plano nos episódios, focando na vida e interação entre os/as detetives Jake Peralta (Andy Samberg), Amy Santiago (Melissa Fumero), Rosa Diaz (Stephanie Beatriz), Charles Boyle (Joe Loe Truglio), Scully (Joel McKinnon Miller) e Hitchcock (Dirk Blocker) e do sargento Terry Jeffords (Terry Crews), da administração civil Gina Linetti (Chelsea Peretti) e o capitão Raymond Holt (Andre Braugher).

Com o objetivo de analisar as representações de masculinidade do personagem Jake Peralta, iremos focar na análise de cenas dos episódios “01x01 Piloto” e “20x05 Fogo Cruzado”. No episódio “01x01 Piloto” a 99ª delegacia de polícia de Nova York, no Brooklyn, recebe um novo comandante, Raymond Holt, que leva o trabalho da polícia muito a sério, para frustração do detetive Jake Peralta, que se recusa a levar os pedidos do novo capitão a sério. No episódio “20x05 Fogo Cruzado” notícias de um atirador ativo em Brooklyn chegam à delegacia, fazendo com que o esquadrão descubra que Rosa Diaz está perto do local e está indo ajudar. Quando ouve isso, Jake tenta agir sozinho temendo pela segurança de Rosa e ao ser dispensado por Raymond arquiteta outras maneiras de oferecer sua ajuda aos/as colegas.

Análise Crítica

Nesta análise buscamos problematizar algumas representações de masculinidade sobre o personagem Jake Peralta. Para tanto, nos valem de algumas

discussões a respeito das representações que Stuart Hall em sua obra “The Work of Representation” (1997), conceitua como o processo pelo qual os significados presentes na nossa cultura são produzidos e reproduzidos, nos ensinando formas de ser, agir e pensar. Assim, para o autor as representações são construídas na linguagem, que por sua vez funciona como um sistema de representação, se utilizando de “sinais e símbolos - podendo ser sons, palavras escritas, imagens produzidas eletronicamente, notas musicais, até objetos - que significam ou representam para outras pessoas nossos conceitos, ideias e sentimentos” (grifo do autor, p. 1).

“01x01 Piloto”

Figura 1. Imagens da caracterização do personagem Jake Peralta no episódio “01x01 Piloto”.



Fonte: Captura de tela da Temporada 1 – Episódio 1

No primeiro episódio da primeira temporada, o/a telespectador/a é apresentado/a ao personagem Jake Peralta (Figura 1). A sua caracterização com o cabelo despenteado, a blusa amarrotada para fora da calça e a

falta de gravata – usada por todos os outros personagens como parte de um código de vestimenta da delegacia – representa um personagem despreocupado com a aparência, com as normas da delegacia e com um certo apreço em desafiar as normativas. Assim, percebemos a partir da análise da caracterização do personagem que a junção de seus comportamentos e caracterização comumente é atribuído à adolescentes e jovens adultos em outras séries do gênero.

No decorrer do primeiro episódio podemos perceber, a partir da análise das cenas, que a narrativa busca mostrar um personagem imaturo, que constantemente faz piadas e brincadeiras com seus/suas colegas e superiores.

O personagem Jake é apresentado durante uma investigação policial em que ocorreu um crime. Em uma clara sátira à personagens policiais comumente apresentados em séries policiais, Jake ironiza esse sistema de representação de policiais em séries, onde os mesmos são comumente representados como sérios, fortes, insensíveis, ousados, corajosos, além de manter “determinados códigos e padrões de gênero relacionados a um certo modelo de masculinidade que pretende produzir, organizando suas estratégias de formação a partir de práticas que privilegiam esse modelo em detrimento de outros” (QUADRADO, 2012, p. 45).

Embora, representado com nuances de imaturidade durante o episódio, fazendo piadas com as câmeras do local do crime e com a sua parceira, a detetive Amy Santiago, o personagem é representado como um detetive competente ao solucionar o crime quase que imediatamente ao ter contato com as pistas.

Ao final da primeira cena, o/a telespectador/a conhece a 99ª delegacia de polícia do Brooklyn, assim como os/as demais personagens que compõem a série são

apresentados. A narrativa então, mostra uma certa tensão enquanto os/as personagens conversam a respeito da chegada do novo capitão de polícia da delegacia Raymond Holt. Usando os artifícios da comédia, como por exemplo a subversão das expectativas, o humor de constrangimento e a comédia de situação, o novo capitão é apresentado representando um homem sério, metódico e disciplinado, fazendo um contraponto ao personagem Jake.

Ao se deparar com o modo como o personagem Jake se porta, o personagem Raymond solicita que o personagem Terry Jefferson, sargento da 99ª delegacia de polícia, descreva-o (Figura 2).

Figura 2. Imagem do personagem Terry Jefferson descrevendo o personagem Jake Peralta.



Fonte: Captura de tela da Temporada 1 – Episódio 1

Entendemos que as masculinidades constituem posições de sujeito que aparecem em determinados contextos culturais e históricos, através das relações de poder. Desta forma as masculinidades são construções sociais sujeitas à mudanças ao longo do tempo (CONNELL, 2003, p. 109). Portanto, podemos perceber a partir desta imagem que apesar da representação de um policial

competente, as atitudes do personagem, como o fato de se recusar a seguir as normas de vestimenta e ironiza-las utilizando-as de formas não usuais, são vistas pelo esquadrão como não sendo atitudes de um detetive sério e respeitado.

Ao decorrer do episódio, o conflito entre os personagens Jake e Raymond não cessa, evidenciando a representação de um personagem que tem de dificuldades em seguir as ordens de um superior, além de nos possibilitar a reflexão sobre as formas de ser e agir do personagem Jake, que luta por seus ideais sem se importar com as consequências, características tidas como uma forma de representação da masculinidade hegemônica.

Ainda que falemos em masculinidade hegemônica, entendemos que não existe uma única forma de ser homem, mas múltiplas. Embora cada sujeito produza sua masculinidade a partir de diferentes tensões, provocações e rupturas, este modelo de masculinidade considerado hegemônico, segundo Robert Connell (2006) precisa ser visto para além de um modelo que determina os modos de vida dos sujeitos, mas, também, no que diz respeito às instituições, comunidades e cultura de determinados grupos.

“20x05 Fogo Cruzado”

No episódio “20x05 Fogo Cruzado”, o/a telespectador/a percebe novos e diferentes atributos na caracterização do personagem Jake Peralta (Figura 4). Neste momento da série, o personagem Jake tem um novo corte de cabelo, que é curto e alinhado, e agora se veste de acordo com código de vestimenta.

Figura 4. Imagem do personagem Jake Peralta.



Fonte: Captura de tela da Temporada 5 – Episódio 20.

A narrativa deste episódio ganha um tom de tensão pois durante uma chamada de emergência na delegacia, o esquadrão descobre que a detetive Rosa Diaz se encontra em uma situação perigosa envolvendo sequestradores. O personagem Jake imediatamente tem o impulso de ceder a representação do heroísmo geralmente atribuída aos homens em séries policiais e em situações de perigo. No entanto, através do diálogo o personagem é convencido a seguir as ordens de seus superiores e aguardar, ao invés de demonstrar as nuances que apresentava no episódio “01x01 Piloto”, o qual analisamos anteriormente, em que o personagem tinha uma representação imatura e impulsiva.

Nesta cena final, o personagem Jake apoia e acalma seus/suas colegas até que a personagem Rosa chegue em segurança de volta a delegacia a recebendo com uma demonstração de afeto incomum entre os personagens. A partir dessa cena, é possível observar como a representação que o personagem Jake tentava passar no início do episódio de homem heroico acaba se adequando

às necessidades de todos/as no esquadrão, que naquele momento precisam falar sobre seus medos e inseguranças em relação a situação que sua colega estava passando.

Por fim, ao buscarmos discutir as representações de masculinidade que o personagem Jake Peralta apresenta nos episódios “01x01 Piloto” e “20x05 Fogo Cruzado”, como a imaturidade, o apreço em não seguir regras e ordens de superiores e diferentes formas de demonstrar afeto, entendemos que de acordo com Raquel Pereira Quadrado (2012) “não existe uma única forma de ser homem, mas múltiplas, em diferentes contextos culturais e mesmo dentro de um mesmo grupo social” (p. 44). Portanto, percebemos o quanto as pedagogias culturais operam no reforço das representações identitárias do personagem e o quanto os artefatos culturais nos ensinam formas de ser e estar no mundo.

Considerações Finais

A partir da análise podemos perceber que, apesar do fato da temática da série ser uma comédia policial, os criadores Dan Goor e Mike Schur utilizam esta temática apenas como plano de fundo, pois as temáticas abordadas na série e nos episódios analisados vão muito além dos crimes, nos possibilitando refletir sobre temáticas como as representações de masculinidades, feminilidades, sexualidades, preconceito racial, assédio sexual, relações familiares, hierarquia e trabalho em equipe, a partir das estratégias da comédia.

Dessa forma, o personagem Jake Peralta, objeto da nossa análise, apresenta múltiplas representações que produzem significados sobre suas formas de ser, agir e pensar, de acordo com as situações em que ele é exposto, no decorrer dos dois episódios analisados. Dentre essas

representações de masculinidades, que para Quadrado (2012) são produzidas “a partir das tensões, fraturas e assujeitamentos que se dão entre o modelo de masculinidade considerado hegemônico no sistema de relações de gênero” (p. 45), vemos o personagem transitar entre diversas formas de agir, como a imaturidade, dificuldades em seguir regras, demonstrar apoio seus/suas colegas, valorizar o trabalho em equipe e expor seus sentimentos.

Portanto, compreendemos a série como um potente artefato cultural já que “na contemporaneidade, a mídia vem ganhando papel de destaque na veiculação e produção de modelos de masculinidade” (QUADRADO, 2012, p. 45). Ao tensionar a partir dos artifícios da comédia as questões referentes à representação que o personagem Jake Peralta apresenta nos dois episódios analisados, a série possibilita que essas questões possam ser discutidas e problematizadas de forma a buscar romper com as representações impostas à sociedade sobre as diferentes formas de expressar as masculinidades.

Referências

BECK, D. Q.; GUIZZO, B. S. Estudos culturais e estudos de gênero: proposições e entrelaces às pesquisas educacionais. **HOLOS**, v. 4, p. 172-182, 2013.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CONNELL, R. **Masculinidades**. México: UNAM/PUEG, 2003.

COSTA, M. V. Sobre as contribuições das análises culturais para a formação dos professores do início do século XXI. **Educar**, Curitiba, n.37, p, 129 -152, maio/ago, 2010. Editora UFPR.

COSTA, M. V.; SILVEIRA, R. M. H.; SOMMER, L. H. Estudos culturais, educação e pedagogia. **Revista brasileira de educação**. Belo Horizonte. n. 23, maio/ago. 2003, p. 36-61, 2003.

HALL, S. **The Work of Representation**. In: HALL, S. (Org.) Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. Sage/Open University: London/Thousand Oaks/New Delhi, 1997.

MORAES, A. L. C. A análise cultural: um método de procedimentos em pesquisas. Questões Transversais – **Revista de Epistemologias da Comunicação**, v.4, n. 7, jan/jun. 2016.

NELSON, C.; TREICHLER, P. A.; GROSSBERG, L. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, T. T. (org.). **Alienígenas na sala de aula: Uma introdução aos Estudos Culturais em Educação**. Petrópolis: Vozes, 1995. p.7-38.

QUADRADO, R. P. **Práticas bioascéticas contemporâneas: notas sobre os corpos masculinos nas comunidades que discutem cirurgia plástica na rede social Orkut**. Rio Grande: FURG, 2012. 169 f. Tese (Doutorado em Educação em Ciências: química da vida e saúde) – Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências: química da vida e saúde, Universidade Federal do Rio Grande - FURG, Rio Grande, 2012.

ROCHA, S. M. Os estudos culturais e a análise cultural da televisão: considerações teórico-metodológicas. **Revista Interamerica de Comunicação Midiática**, Santa Maria, v.10, n.19, 2011.

SABAT, R. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos feministas**, p. 9-21, 2001.

SCOTT, J. W. A invisibilidade da experiência. **Projeto História**, São Paulo, n. 16, 1998. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/>. Acesso em: 09 ago. 2020.

SEFFNER, F. **Derivas da masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual.** 2003. 260 f. 2003. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SILVA, F. F. da. **Corpos femininos superfície de inscrição de discursos:** mídia, beleza, saúde sexual e reprodutiva, educação escolarizada.... Dissertação (Mestrado Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 136. 2007.

SILVA, T. T. Currículo e Identidade Social: territórios contestados. In: SILVA, T. T. (org.). **Alienígenas na sala de aula:** uma introdução aos estudos culturais em educação. 11.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 185-2010.

STROBEL, K. As imagens do outro sobre a cultura surda. In: GESSER, Audrei. **Libras.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 2009. p. 71-90.

TRAJANO FILHO, W. Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução dos sentidos. **Memórias da África:** patrimônios, museus e políticas das identidades. EDUFBA, Salvador, p. 11-40, 2012.

WORTMANN, M. L. C. Análises Culturais: um modo de lidar com histórias que interessam à educação. In: COSTA, M. V. (org.). **Caminhos Investigativos II:** outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007. p. 71-90.

SOBRE OS (AS) AUTORES (AS)

Ailton Dias de Melo. Doutorando no Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Mestre em Educação pela UFLA, graduado em filosofia, história e psicologia. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese) e do Grupo de Pesquisa Relações entre filosofia e educação para a sexualidade na contemporaneidade: a problemática da formação docente FESEX/UFLA.

E-mail: no.tl.ia@hotmail.com

Alessa Villas Bôas Braga Gonçalves. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Bolsista de Mestrado CAPES.

E-mail: alessavgoncalves@gmail.com

Alessandro Garcia Paulino. Doutor em Educação pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), atua como pesquisador no grupo Relações entre filosofia e educação na contemporaneidade: a problemática da formação docente (FESEX).

E-mail: alessandrogarpa@gmail.com

Alison dos Santos. Graduando em História pela universidade Luterana do Brasil, campus Canoas. Bolsista voluntário de iniciação à pesquisa no PPGEDU/ULBRA.

E-mail: alison.historia@hotmail.com

Ana De Medeiros Arnt. Licenciada em Ciências Biológicas, Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Instituto de Biologia da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e coordenadora do projeto de Divulgação Científica Blogs de Ciência da Unicamp. Integrante dos Grupos de Pesquisa Cultura, Educação e Divulgação Científicas (CEDICIências) e Pesquisa em Educação em Ciências (PEmCie).

E-mail: anaarnt@unicamp.br

Ana Maria Colling. Professora permanente do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); pesquisadora da UNESCO na Cátedra Diversidade cultural, Gênero e Fronteiras. Mestre em História da Brasil pela UFRGS e Doutora em História pela PUCRS com estágio na Universidade de Coimbra, Portugal.

E-mail: acolling21@yahoo.com.br

Ana Paula Speck Feijó. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências da Universidade Federal de Rio Grande – Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese).

E-mail: anapaulaspeck@yahoo.com.br

Anderson Ferrari. Pós-doutor em Educação e Cultura Visual pela Universidade de Barcelona/Espanha, Doutor em Educação pela Unicamp. Atualmente é professor adjunto da Faculdade de Educação UFJF, professor permanente do PPGE/UFJF, coordenador do Grupo de Estudos e pesquisas em Gênero, Sexualidade, Educação e Diversidade (GESED/UFJF).

E-mail: aferrari13@globocom.com

Bárbara Lina Martina Torres das Neves Formentin Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências, da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Licenciada em Pedagogia pela Universidade Federal do Rio Grande – Furg. 4375.
E-mail: barbmarformentin@furg.br.

Carin Klein - Doutora em Educação. Membro do Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero (GEERGE/UFRGS), professora do Curso de Pedagogia e do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU) da Universidade Luterana do Brasil, campus Canoas.
E-mail: carinklein31@gmail.com

Caroline Amaral Amaral. Licenciada em Letras Português, Mestra em Educação, Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde e graduanda do curso de Psicologia Bacharelado. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese).
E-mail: carolinefurgletras@gmail.com

Cláudia Maria Ribeiro. Mestre e doutora em Educação pela Faculdade de Educação da Unicamp. Pós-doutorado na universidade do Minho - Portugal. Professora titular aposentada do Departamento de Educação da Ufla. Integrante do grupo de pesquisa relações entre filosofia e educação para a sexualidade na contemporaneidade: a problemática da formação docente FESEX/Ufla.
E-mail: ribeiro@ufla.br

Danilo Araujo de Oliveria. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão

Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em Currículos e Culturas (GECC) e do Observatório da Juventude. Compõe a Comissão de Comunicação da Associação Brasileira de Currículo (ABdC).
E-mail: danilodinamarques@hotmail.com

Fabiani Figueiredo Caseira. Doutoranda e mestra no Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências da Universidade Federal de Rio Grande –Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese).
E-mail: caseiraff@gmail.com

Joanalira Corpes Magalhães. Doutora em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Professora do Instituto de Educação e do Programa de Pós-Graduação Educação em Ciências da Furg. Pós-Doutorado em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Integrante do GT Pedagógico da Secretaria de Educação a Distância (SEaD), da Furg. Pesquisadora do Grupo de Investigación en Educación y Sociedad (Gies). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese), atuando principalmente nos seguintes temas: gêneros, gênero e ciência, sexualidades, artefatos culturais.
E-mail: joanaliramagalhaes@gmail.com.

Juliana Lapa Rizza. Doutora em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande - Furg. Professora Adjunta do Instituto de Educação da Furg. Pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Coordenadora do Projeto Escola Promotora da Igualdade de Gênero. Tem experiência na área de

educação, com ênfase nas questões de corpos, gêneros e sexualidades na Educação Básica e na formação inicial e continuada de professores/as.

E-mail: ju_rizza@yahoo.com.br

Juliana Ribeiro de Vargas. Doutora em Educação, professora no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU) da Universidade Luterana do Brasil, campus Canoas.

E-mail: julivargas10@hotmail.com

Karina da Silva Molina Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências, da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Mestre em Administração Pública, pela Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Bacharela em Direito e Licenciada em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Técnica Administrativa em Educação na Universidade Federal do Rio Grande – Furg.

E-mail: karinamolina@furg.br

Lara Torrada Pereira. Psicóloga formada, mestre em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde e doutoranda em Educação e Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande - Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Membro no Núcleo de Gênero, Raça e Sexualidade do Conselho Regional de Psicologia – CRP Subsed Pelotas.

E-mail: lara.torrada@hotmail.com

Luciana Kornatzki. Pedagoga, Mestre em Educação e Doutora em Educação em Ciências: Química da Vida e

Saúde. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese).

E-mail: lukornatzki@gmail.com

Luís Felipe Hatje. Doutorando em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande - Furg. Mestrado em Direito e Justiça Social e em Educação em Ciências e Especialização em Abordagem Multidisciplinar em Dependência Química pela Universidade Federal do Rio Grande - Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Experiência em projetos de extensão e pesquisa com ênfase em Direitos Humanos, Gênero e Sexualidade.

E-mail: lf_hatje@msn.com

Luiz Davi Mazzei. Doutor em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS, atualmente realizando estudos de pós doutorado na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, membro do GESED, da mesma Universidade. Atua como professor efetivo no Colégio Universitário Geraldo Reis, vinculado à Universidade Federal Fluminense.

E-mail: Idmazzei@gmail.com

Maria Rozana Rodrigues de Almeida. Doutora em Educação em Ciências, Técnica Administrativa em Educação da Universidade Federal do Rio Grande – Furg e Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese).

E-mail: mrozana.rodrigues@gmail.com

Marisa Barreto Pires. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências da Universidade

Federal de Rio Grande – Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese).

E-mail: mbarretop@gmail.com

Natalia de Quadros Oliveira. Bióloga, Mestre em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde.

E-mail: nataliadequadrosoliveira@gmail.com

Nathalye Nallon Machado. Doutora em educação pelo PPGE/UFJF e membro do GESED, na mesma Universidade. Estuda feminilidades, gênero, sexualidade e subjetividades em imagens. Atua como professora e coordenadora pedagógica da Educação Básica da Prefeitura de Juiz de Fora.

E-mail: natha_30@hotmail.com

Paula Regina Costa Ribeiro. Doutora em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Professora do Instituto de Educação e dos Programas de Pós-Graduação: Educação em Ciências e Educação Ambiental da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Pós-Doutorado na Escola Superior de Educação de Coimbra/Instituto Politécnico de Coimbra. Pesquisadora do Grupo de Investigación en Educación y Sociedad (Gies). Líder do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese), atuando principalmente nos seguintes temas: corpos, gêneros e sexualidades. Bolsista produtividade 1C do CNPq. E-mail: pribeiro.furg@gmail.com

Raphael Albuquerque de Boer. Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG (2005), Mestre em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008), Doutor em Letras Inglês (Estudos Literários e Culturais) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2014). Em 2012,

esteve como aluno pesquisador, em seu doutorado sanduíche CNPQ, supervisionado pela professora Laura Mulvey, Birkbeck College, London. É atualmente Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande-FURG. Tem pós-doutorado pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná-UTP. (2015). Tem também experiência no Ensino a Distância (UFSC, FURG). É pesquisador do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Seus interesses de pesquisa são na área de cinema, gênero, sexualidade, linguagens e Políticas de Representações.
E-mail: raphaelfurg@gmail.com

Tainá dos Reis Garcia. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Bolsista de Mestrado CAPES.
E-mail: tainareisg@gmail.com

Thomaz Spartacus Martins Fonseca. Doutorando e mestre em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora onde participa do GESED: Grupo de Pesquisa em Gênero, Sexualidade e Educação. Atua como professor da Educação Básica na Rede Municipal de Juiz de Fora. Interessa-se pelas pesquisas nas áreas das masculinidades, infâncias e artefatos culturais para as infâncias.
E-mail: spartacusjf@gmail.com

Yasmin Teixeira Mello. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Educação em Ciências: Química da Vida e Saúde da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Integrante do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Bolsista de Mestrado CAPES.
E-mail: by-yasminmello@hotmail.com

SOBRE AS ORGANIZADORAS E O ORGANIZADOR

Joanalira Corpes Magalhães. Doutora em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Professora do Instituto de Educação e do Programa de Pós-Graduação Educação em Ciências da Furg. Pós-Doutorado em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Integrante do GT Pedagógico da Secretaria de Educação a Distância (SEaD), da Furg. Pesquisadora do Grupo de Investigación en Educación y Sociedad (Gies). Vice-líder do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese), atuando principalmente nos seguintes temas: gêneros, gênero e ciência, sexualidades, artefatos culturais.
E-mail: joanaliramagalhaes@gmail.com.

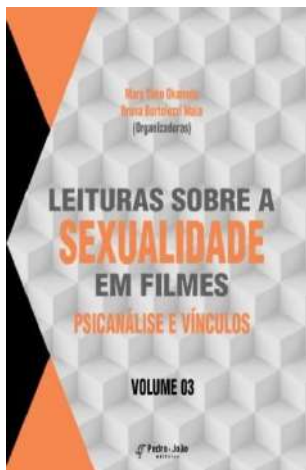
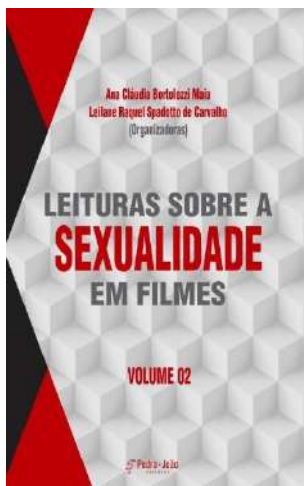
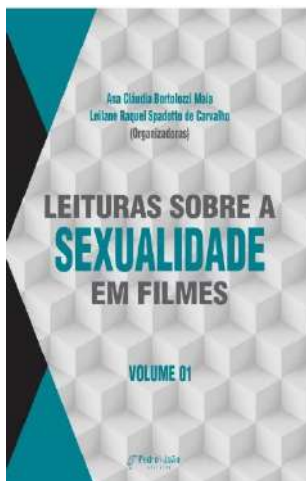
Paula Regina Costa Ribeiro. Doutora em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Professora do Instituto de Educação e dos Programas de Pós-Graduação: Educação em Ciências e Educação Ambiental da Universidade Federal do Rio Grande – Furg. Pós-Doutorado na Escola Superior de Educação de Coimbra/Instituto Politécnico de Coimbra. Pesquisadora do Grupo de Investigación en Educación y Sociedad (Gies). Líder do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese), atuando principalmente nos seguintes temas: corpos, gêneros e sexualidades. Bolsista produtividade 1C do CNPq.
E-mail: pribeiro.furg@gmail.com

Raphael Albuquerque de Boer. Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG (2005), Mestre em Letras (Inglês e Literatura Correspondente) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2008), Doutor em Letras Inglês (Estudos

Literários e Culturais) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2014). Em 2012, esteve como aluno pesquisador, em seu doutorado sanduíche CNPQ, supervisionado pela professora Laura Mulvey, Birkbeck College, London. É atualmente Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio Grande-FURG. Tem pós-doutorado pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná-UTP. (2015). Tem também experiência no Ensino a Distância (UFSC, FURG). É pesquisador do Grupo de Pesquisa Sexualidade e Escola (Gese). Seus interesses de pesquisa são na área de cinema, gênero, sexualidade, linguagens e Políticas de Representações.

E-mail: raphaelfurg@gmail.com

OUTROS VOLUMES DA COLEÇÃO SEXUALIDADE & MÍDIAS





Neste volume 9 da **Coleção Sexualidade & Mídias**, o que reúne os capítulos são as “Pedagogias Culturais”. Na sociedade contemporânea, diferentes espaços educativos encontram-se implicados na produção de significados que, ao inscreverem nos corpos os gêneros e as sexualidades produzem os sujeitos. Uma das instâncias culturais que tem atuado como produtora de saberes é a mídia, que através de seus artefatos – filmes, séries, documentários –, pratica uma pedagogia, nos ensina formas de ser e estar no mundo, assim, construindo e compartilhando determinados significados e configurando tipos particulares de identidades e de subjetividades. Os capítulos do livro apresentam a potencialidade dessas pedagogias culturais ao problematizarem temáticas diversas como: mulheres negras, masculinidades, poliamor, transexualidade, amor, educação para a sexualidade, heroínas entre outras.



ISBN, 978-65-6869-064-1

