

LIÇÕES DE MASCULINIDADES NO FILME CRASH
LESSONS FROM MASCULINITIES ON THE CRASH FILM

Celso Vitelli / UFRGS

RESUMO

Este artigo discute parte da teoria proposta por Robert Connell sobre masculinidades, relacionando-a com situações do filme *Crash* (2005), de Paul Haggis, um dos filmes que compõe a pesquisa *Lições de masculinidades no cinema em quatro filmes*. Analisam-se as diferentes masculinidades representadas no filme (hegemônica e subalterna) e as suas relações com o poder, incluindo a cultura da imagem, especificamente na linguagem do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: masculinidades; imagens; filmes.

ABSTRACT

*This article discusses part of the theory proposed by Robert Connell regarding masculinity as portrayed in the film *Crash* (2005), by Paul Haggis, one of the films that compose the research *Lessons of masculinities in the cinema in four films*. We analyze two forms of masculinity in the film (hegemonic and subaltern) and their relationships to power, including the culture of the image, specifically, the language of film.*

KEYWORDS: masculinities; images; movies.

Artefatos da mídia podem fornecer aos sujeitos diferentes lições pedagógicas sobre os modos de ser homem, mulher, criança, etc. Um desses artefatos é o cinema, que nos apresenta uma ampla gama de lições. O objetivo deste artigo é argumentar que um filme, como artefato cultural, em um sentido mais amplo, pode ser analisado colocando-se seus discursos e cenas em diálogo com teorias do campo acadêmico – sendo a principal aqui, a desenvolvida por Robert Connell (2005). A opção por analisar neste artigo o primeiro de quatro filmes oriundos da pesquisa *Lições de masculinidades no cinema em quatro filmes*, ainda em fase de construção, remete a Jean-Claude Carrière quando ele afirma, no livro *A linguagem secreta do cinema* (2015), que “toda obra realmente forte tem que incomodar” (p.61). Nesse sentido, o filme *Crash* (2005) apresenta-nos muitos “incômodos” para pensarmos.

Metodologia

Por que escolher imagens do cinema? Como professor formador de estudantes do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, acredito que devemos trabalhar com imagens de diferentes fontes, como as do cinema, por exemplo. Tais imagens já vêm sendo pensadas por autores dos Estudos Culturais em Educação e também por estudiosos da Cultura Visual, como Irene Tourinho (2010) e Marilda Oliveira de Oliveira (2014), entre tantos outros.

O material empírico escolhido para compor a pesquisa compõe-se de quatro filmes: *Shame* (2012), do diretor Steve McQueen; *Gran Torino* (2008), do diretor Clint Eastwood; *Don Juan Demarco* (1995), de Jeremy Leven, e *Crash* (2005), traduzido no Brasil como *Crash, no limite*, de Paul Haggis. Para problematizar as representações de masculinidades produzidas nos filmes, estabeleceram-se alguns questionamentos, que serviram de norteadores iniciais para o desenvolvimento da pesquisa: de quem são as histórias contadas? Como são disseminadas em nossa cultura? A escolha desses quatro filmes deve-se ao fato de terem, como protagonistas, personagens homens com diferentes nuances de masculinidades, o que possibilita à pesquisa construções de diferentes categorias de análise.

Lições de dominação, subordinação ou desvio de masculinidades em *Crash*

Distintas posições de gênero vêm sendo apresentadas em filmes como legítimas, subordinadas, hegemônicas, subalternas ou desviantes, entre outras. Tais posições são representadas por imagens dentro das hermenêuticas de dominação,

subordinação ou desvio, identificadas teoricamente por pesquisadores dos Estudos de Gênero.

As imagens do cinema interpelam-nos para que assumamos nosso lugar na tela e também convidam a identificarmos-nos com algumas posições e a dispensarmos outras, segundo Eli Fabris (2008). O esforço feito aqui tem a finalidade de pensar sobre e com as imagens e discursos do cinema, evocando perguntas e problematizando a inserção de personagens do filme em estruturas maiores de poder, como, por exemplo, o tema das masculinidades. Tais problematizações fazem-se pertinentes para o campo universitário, na medida em que a prática de assistir a filmes e discuti-los faz parte dos programas de muitos cursos de graduação e pós-graduação atualmente. Trata-se de um assunto que se insere na pauta de discussões sobre a formação de jovens em geral e no campo da formação de professores para o ensino de artes.

Autores como Henry Giroux (1995, 2002) e Douglas Kellner (2001, 2002) vêm desenvolvendo análises culturais no campo do cinema e da educação. Pensar o “cinema como uma importante instância ‘pedagógica’ nos leva a querer entender melhor o papel que ele desempenha junto àqueles com os quais nós também lidamos, só que em ambientes escolares e acadêmicos” (DUARTE, 2002, p.81). Nesse sentido, é inegável que as relações que se estabelecem entre os espectadores e os filmes são profundamente educativas.

Os filmes¹, por conterem informações pretensamente internacionais sobre etnias, gênero, sexualidade, ética, etc., não são agentes desafiadores dos padrões básicos de gênero e, justamente por isso, acabam, na maior parte das vezes, por reforçar, por exemplo, o comportamento de homens e suas masculinidades, e o de mulheres e as visões de feminilidade. O espectador de cinema pode, então, vislumbrar diversas possibilidades de identificação em um filme e também produzir uma avaliação crítica das realidades que o cercam, dos filmes em si e de seus contextos.

Refazendo um questionamento² de Foucault, porém, referindo-nos às masculinidades, é preciso investigar o que significa, na nossa sociedade, uma

VITELLI, Celso. Lições de masculinidades no filme Crash, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.516-528.

masculinidade nomeada como hegemônica. Segundo o autor, existem três tipos de lutas:

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

Quanto às lutas sobre as quais se refere o autor, estas estão muito presentes na vida cotidiana e, principalmente, são atuantes nas diferentes formas de viver as masculinidades. Discutir sobre o tema das masculinidades em nossa época e também tentar responder a pergunta feita no parágrafo anterior, a partir do filme *Crash, no Limite*³ (2004), traz o exercício de rever as diferentes etnias mostradas na película e os valores éticos da sociedade norte-americana em geral. O filme recoloca com extrema agudeza os limites e as relações entre violência, preconceitos étnicos e masculinidades — enfim, a escolha do filme deve-se ao fato de ele sintetizar uma série de lutas contemporâneas. Tais lutas encontram-se marcadas com grande evidência e são discutidas aqui com um recorte da teoria de Robert Connell (2005), que será aprofundada mais adiante no texto.

O filme conta a história de um dia e meio na vida de oito pessoas de culturas e raças diferentes em Los Angeles. Assistimos ao desenrolar de várias histórias, que se cruzam ao ritmo do acaso. Tudo começa com uma pequena colisão entre dois carros. Uma mulher oriental grita com a latina com quem se chocou. Pouco depois, um casal branco é assaltado por dois jovens negros, um vendedor iraniano é agredido verbalmente, e um diretor de TV negro e a sua mulher são humilhados por um policial branco, enquanto um colega deste assiste à cena. Cada incidente parece provocar ódios e ressentimentos, levando as vítimas a perpetuarem seus medos e preconceitos na próxima pessoa etnicamente diferente que encontram pela frente. Em cada *crash* (colisão), as culturas, julgamentos e crenças entram em conflito.

O filme nos faz pensar sobre a dualidade de sentimentos e sobre nossas incoerências. A linguagem dada por meio dos *choques* que caracterizam o filme são mimeses da desumanidade do espaço urbano das grandes cidades em geral. Sem emitir juízos de valor, *Crash* deixa a cada um de nós a possibilidade de refletir sobre

nossas atitudes em face de determinadas circunstâncias da vida. Observamos no filme o quanto os homens (principalmente) estão envolvidos em relações de poder muito concretas, que implicam diferentes masculinidades em diferentes contextos.

Os discursos que circulam não são “simplesmente aquilo que traduz lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2006, p.10). O exercício do poder esboçado aqui não aparece somente entre parcerias individuais ou coletivas, mas como um “modo de ação de alguns sobre outros”, como diria Foucault (1995, p. 242). O poder, segundo ele, não está na ordem do consentimento e também não seria a renúncia a uma liberdade ou à transferência de direito. Nesse sentido, *Crash* apresenta, em algumas cenas, relações de poder que dão visibilidade àquilo que Foucault nos diz sobre como elas acontecem, se definem, ou seja, uma relação de poder “é um modo de ação que não age direta ou imediatamente sobre os outros, mas que age sobre sua própria ação. Uma ação sobre a ação, sobre ações eventuais [...]” (1995, p. 243).

No filme, podemos visualizar também elementos da discussão teórica proposta por Robert Connell (2005) para entender as masculinidades e examinar as vinculações existentes entre a vida pessoal e as estruturas sociais presentes nas sociedades ocidentais. Porém, antes de discutir os elementos desse quadro teórico na sua relação com fragmentos do filme, faz-se necessário expor o que propõe Connell em termos teóricos. Ele reconhece, em sua análise de gênero, o processo e as práticas sociais que constroem a dinâmica das masculinidades.

O autor divide os processos de configuração de gênero em três dimensões. Uma diz respeito à importância das relações de poder. Nesta dimensão, então, destaca-se o fato de que a subordinação feminina e a dominação masculina constituem uma linha divisória de poder na configuração de gênero. Para Connell, mesmo tendo em conta as mudanças advindas do movimento feminista, tal estrutura permanece viva. A segunda dimensão refere-se às relações de produção. Muito embora o trabalho feminino tenha crescido nas economias capitalistas, a ordenação do gênero acontece no trabalho⁴ e na divisão das tarefas entre homens e mulheres. Por fim, a terceira dimensão das configurações de gênero está ligada à *catexis*, ou

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

A discussão desses elementos interessa aqui, pois é considerando essas dimensões que Connell examina as relações entre masculinidades, justamente a partir da análise das posições que estas ocupam dinamicamente na sociedade. Ele propõe um quadro teórico para entendermos as masculinidades, examinando-as com as estruturas sociais. Para o autor, os problemas referentes aos conceitos de masculino e feminino devem-se ao fato de que a vida cotidiana é um cenário da política de gênero. Ele propõe quatro padrões principais de masculinidades que, no caso, estariam presentes hoje nas sociedades ocidentais, quais sejam: a masculinidade *hegemônica*, a *subordinada*, a *cúmplice* e a *marginalizada*.

A masculinidade *hegemônica* é uma configuração de gênero que incorpora a legitimidade do patriarcado, garantindo posições dominantes aos homens e subordinação às mulheres. Se as condições para a defesa do patriarcado mudam, a dominação hegemônica de masculinidade é gradualmente alterada, desconstruída. Nesses casos, a hegemonia é vista como mutável. Sobre a masculinidade *subordinada*, o autor destaca que existem relações específicas de dominação de gênero entre grupos de homens, ou seja, a dominação dos heterossexuais e a subordinação dos homossexuais. As práticas de subordinação e dominação incluem a violência, a discriminação econômica e o abuso. Heterossexuais também são excluídos do círculo de legitimidade, dependendo da posição econômica e social que ocupam nas sociedades em que vivem. Para Connell, *cúmplice* é a masculinidade na qual homens se conectam com certos projetos da masculinidade hegemônica, porém, não cumprem todas as práticas hegemônicas com rigor. Por exemplo, o casamento e a paternidade incluem compromissos com as mulheres, mais do que uma simples relação de dominação. Já *marginalizada* seria a relação entre os grupos étnicos ou entre as classes subordinadas. A marginalização é relativa ao poder que a masculinidade hegemônica exerce sobre os outros grupos.

Deve ficar claro que os termos usados pelo autor não constituem tipos fixos de caracterização, e sim, configurações de práticas construídas e mutáveis.

A fim de que possamos compreender melhor tais padrões de masculinidade, propõe-se aqui uma leitura das imagens do filme *Crash*. O exercício de objetivação desses conceitos pode contribuir para o entendimento de tais termos, os quais muitas vezes chegam a confundir-se entre si, a mesclar-se ou mesmo a assemelhar-se.

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

A masculinidade hegemônica pode ser facilmente identificada na cena em que o policial John revista uma mulher negra, Christine, interpretada por Thandie Newton, e parte para o abuso sexual. John apalpa o corpo de Christine de uma forma violenta, na frente do marido dela e do outro policial, sem que haja qualquer reação do marido, muito menos do colega policial. Essa cena fala de mais de uma subordinação: a da mulher negra ao homem branco; a do homem negro aos outros dois homens brancos — o negro, mesmo ocupando uma posição econômica superior à do policial branco, encontra-se amedrontado pela situação. Os gestos do policial John mostram-nos hierarquias raciais e sociais de arrogância e violência de um homem branco em situação de poder, inserido em um país onde os conflitos

raciais são recorrentes. Assim, a história da intolerância e da violência contra os ditos “diferentes” ou mais “fracos” está aí para provar que a sensibilidade paranoica de certas massas ao diferente, aos que não são “como nós”, não se repete porque nunca deixou de existir.

Observamos, também, a cumplicidade entre masculinidades hegemônicas (homens brancos) nessa mesma cena; no caso, a dos policiais interpretados por Ryan Phillippe e Matt Dillon, quando Phillippe, impassível, assiste à cena de abuso sexual. Parece-me central, então, o uso do padrão “masculinidade hegemônica” como uma variedade particular das diferentes masculinidades, levando em conta, acima de tudo, o quanto ela atua como uma espécie de agente que acaba por subordinar outras variedades. Para Connell (2005), existe uma divisão crucial entre a masculinidade hegemônica e as várias masculinidades subordinadas.

A hegemonia seria uma forma de dominação em que o dominado participa na sua dominação, um foco que, ao iluminar certa zona, deixa outras zonas em uma semiescuridão. Aqui não interessa uma discussão centrada no mérito da oposição dualista entre masculinidades dominantes e masculinidades dominadas; antes disso, trata-se de pensar não sobre uma suposta “inércia” de uma masculinidade hegemônica, mas sobre seu potencial dinamizador, na relação que essa forma de masculinidade vem a estabelecer com outras masculinidades, a fim de manter-se como tal, ou seja, hegemônica.

Em *Crash*, a subordinação aparece também na relação de poder econômico, principalmente entre os homens negros. O diretor de televisão Cameron (que é negro), interpretado por Terrence Howard, é um dos exemplos. Ele reage violentamente com socos diante de uma arma quando é assaltado em seu carro por dois homens negros; porém, também diante de uma arma (anteriormente, na cena em que sua esposa sofre abuso sexual por parte de um policial), não consegue fazer nada em defesa da mulher.

Existem outras situações no filme em que a desconfiança em relação às diferentes etnias (não brancos) é explícita. Para citar um exemplo, a personagem de Sandra Bullock (Jean) verbaliza⁵ sua posição ao marido (Brendan Fraser) em relação ao

VITELLI, Celso. Lições de masculinidades no filme *Crash*, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.516-528.

chaveiro hispânico que vem trocar as fechaduras de sua casa. Duarte (2002) lembra-nos do que acontece em muitos filmes hollywoodianos — que, de modo algum, se trataria de uma coincidência —, ou seja, “que o assassino seja um negro, que o papel do traficante seja representado por atores latinos e que os terroristas sejam, quase sempre, árabes ou irlandeses” (DUARTE, 2002, p.55).

Cenas de marginalização racial acontecem também entre as mulheres no filme. A policial Ria (Jennifer Esposito) debocha da motorista asiática ao dizer que esta teria feito uma “blecada brusca”⁶ quando seus carros colidiram em uma estrada de Los Angeles. Essa cena do filme, na perspectiva de gênero, enfatiza que as situações são relacionais entre masculinidade e feminilidade, não devendo ser tratadas de maneira separada, assim como não devemos isolá-las de outras dimensões sociais, apesar de esse não ser o foco do texto. No filme, as relações de poder mostram-se em um conjunto de ações nas quais o poder, como escreve Foucault (1995), incita, induz, desvia, “facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos” (p.243).

Importante ressaltar que as masculinidades dos brancos, por exemplo, estariam construídas não só em relação a outros homens também brancos, mas também em relação aos homens negros, índios etc. Como diria Foucault, “viver em sociedade é, de qualquer maneira, viver de modo que seja possível a alguns agirem sobre a ação dos outros” (FOUCAULT, 1995, p.245-246). Resumindo, para entendermos gênero, é necessário irmos além de gênero e, para entendermos classe, raça, etc., devemos mover-nos em direção à dimensão gênero. Estudos importantes já foram feitos sobre a representação étnica de comunidades oprimidas no cinema hollywoodiano e europeu. Ella Shohat e Robert Stam (2006) afirmam que os estereótipos, em diferentes filmes, assinalam sua funcionalidade social, “demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social, exemplos que Alice Walker chamou de ‘prisões de imagens’” (2006, p.289).

Observamos, assim, o quanto os diálogos e as cenas do diretor e escritor Paul Haggis remetem-nos imediatamente às dimensões estabelecidas por Connell. Os *crashes* (usando a tradução dessa palavra como “choque”) entre as etnias são

marcantes. A matriz gênero na película é, portanto, atualizada no sentido de mostrar as posições que ocupam as diferentes masculinidades na sociedade e em diferentes situações. Haggis nos traz, em seus personagens, referências colhidas no que é visto, geralmente, como irrelevante e minoritário. Ele pinça nas frestas da cultura o que existe em muitas sociedades, mas que é pouco notado ou evidenciado na forma em que é apresentada no filme.

Não vemos profundas transformações dos personagens, exceto na cena em que o policial John se “redime” do abuso sexual, salvando Christine de um acidente de carro. Isso poderia ser visto como um deslize do escritor, que parece tentar salvar a imagem do herói policial branco masculino vivido por Dillon. A cena é bela: no meio de carros virados e incendiando, Dillon corre em câmera lenta em direção ao carro onde se encontra Christine, para tentar salvá-la. Parte da cena acontece em *slow motion*, com uma música também muito suave, que acentua em nós a força que têm as imagens. Tudo isso nos faz ver beleza em um ato de salvamento — em um acidente —, em que poderiam simplesmente ouvir-se sirenes em altíssimo som, gritos, lugar comum em muitos filmes hollywoodianos. O diretor, ao contrário do que se vê repetidamente, optou pela riqueza dos elementos de significação do cinema e enquadrou os personagens em um magnífico plano de conjunto: fotografia, música, movimento, entre outros elementos, que dão grandeza à cena e nos fazem mergulhar intensamente na tela. A música, nesse caso, amplifica nosso estado emocional, reforçando as emoções da cena, uma vez que o tempo de duração música/imagem tem privilégio maior do que vozes/imagens nessa tomada. Como diz Duarte (2002, p.47), a música participa “intrinsecamente da configuração do ambiente emocional do filme e interfere no modo como percebemos os diferentes momentos dramáticos (perigo, suspense, tensão, ternura etc.)”.

No sistema das relações sociais, focalizando o filme e outros contextos sociais, é preciso prestar atenção ao modo como os discursos (entendidos aqui não como meras enunciações ou ditos de um sujeito, mas como *práticas*) são constituintes das masculinidades (e como as masculinidades, por sua vez, constituem uma série de discursos). Na área da Educação, por exemplo, pode-se tentar “perceber o modo como a infância, escola, professores (as), relação professor/aluno, sexualidade, juventude, etc. [entre outros temas] são representados em filmes” (DUARTE, 2002, p.100). As temáticas citadas por Duarte aparecem em vários “campeões de

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

Dessa forma, a possível vinculação entre a vida pessoal e as estruturas sociais e o modo como estas são mostradas em filmes ou em outras mídias são materiais de grande relevância para muitas pesquisas, principalmente se fizermos o exercício de tentar responder às perguntas de Shohat e Stam (2006, p. 299) em relação ao cinema: “Quem está falando através do filme? Quem se imagina que esteja ouvindo? Quem está de fato ouvindo?”; e, finalmente: “Que desejos sociais são mobilizados pelo filme?”. Ao recortar o filme de Paul Haggis, em meio a tantas referências, destaca-se o que o autor nos apresenta não só como um cotidiano norte-americano, mas como realidades recorrentes também em nosso país. Como afirma Guacira Louro (2008) sobre certos filmes, marcações sociais apresentam os sujeitos em posições desviantes, perigosas; ainda que estas sejam transitórias ou contraditórias, alguns resíduos e vestígios persistem às vezes por um bom tempo.

Primeiras conclusões

O filme em questão legitimou e singularizou personagens que, a princípio, têm vidas que não interessam ser discutidas. Também entrou em particularidades de cada personagem, afastando a indiferença que às vezes sentimos em relação ao que parece ser “comum” nas circunstâncias cotidianas da vida. A abordagem feita aqui não ignora questões de especificidade cultural. Os estereótipos atribuídos a latinos e negros norte-americanos no filme em questão são, em parte, semelhantes aos de outras sociedades multirraciais, como o Brasil, por exemplo. Ainda, os estereótipos construídos em filmes como *Crash* evidenciam a circulação de poder entre os personagens, apontando alguns destes como mais “aceitáveis socialmente” e outros como excluídos de certos padrões.

As identidades de gênero, sexuais e de etnias não são naturais, e sim, socialmente construídas. O filme em foco, como artefato cultural, ocupou um lugar importante como campo de análise, fazendo-nos pensar sobre o nosso e outros cotidianos, de

outras culturas, das mais diferentes formas. O recorte feito aqui com *Crash* e a teoria de Connell evidenciou enunciados que se repetem continuamente nos filmes por meio de determinados personagens e que reiteram a constituição de identidades normativas, reforçando as categorias criadas pelo autor.

Mediante o filme e a teoria de Connell, tensiona-se a potencialização de uma hegemonia de masculinidades e etnias que se repetem e se mantêm tanto nos estudos teóricos quanto no cinema. Assim, a análise empreendida remexeu em questões culturais mais focadas em etnias e masculinidades, revendo certas práticas sociais relativas ao visual e aos discursos que se disseminam em torno delas por intermédio do cinema. A análise também pôs em relevo como e onde ocorrem as inclusões e exclusões sociais apresentadas no filme, particularmente entre as etnias masculinas.

Notas

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

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

³ O filme *Crash, no Limite* é um drama escrito e dirigido por Paul Haggis no ano de 2004, com 112 minutos de duração. Elenco: Brandon Fraser, Matt Dillon, Sandra Bullock, Terrence Howard, Thandie Newton, Ryan Phillippe, entre outros. Recebeu o Oscar de melhor filme em 2005, além de melhor roteiro original e melhor edição.

⁴ Vale salientar, segundo Sandra Garcia (2006, p.77), que “o trabalho constitui-se um dos elementos mais importantes na definição da identidade masculina, ocupando um lugar central em suas vidas”.

⁵ Bullock: – Quero que as fechaduras sejam trocadas de novo pela manhã. E diga que gostaríamos que não mandassem outro gângster.

Fraser: – Um gângster? Aquele garoto?

Bullock: – É. O careca com calças baixas e tatuagens típicas de gangues.

Fraser: – Não são de gangue.

Bullock: – Não vai vender nossa chave para seus companheiros assim que sair daqui?

⁶ A policial debocha do modo como a motorista asiática pronuncia a palavra “breque”. Ela imita a motorista dizendo “Ah, você ‘blecou’”. O tom de ironia é evidente na cena.

Referências

- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CONNELL, Robert W. *Masculinities*. Los Angeles: Berkeley, 2005.
- DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- FABRIS, Elí Henn. Cinema e educação: um caminho metodológico. In: *Revista Educação & Realidade: Dossiê Cinema e Educação*, V.33 n.1, Jan/Jun/2008, pp.117–133.
- FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michel Foucault, uma Trajetória Filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 231- 249.

- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2006.
- GARCIA, Sandra. *Homens na Intimidade: masculinidades contemporâneas*. Ribeirão Preto: Holos Editora, 2006.
- GARCIA, Sandra. Conhecer os homens a partir do gênero e além do gênero. In: ARILHA, Margareth; UNBEHAUM, Sandra e MEDRADO, Benedito (Orgs.). *Homens e Masculinidades: outras palavras*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GIROUX, Henry A. Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995, pp. 132-158.
- HAGGIS, Paul. *Crash, no limite*. Estados Unidos, 2004, 112 minutos.
- KELLNER, Douglas. Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Petrópolis: Vozes, 1995, pp. 104-131.
- LOURO, Guacira. "Cinema e sexualidade". In: *Revista Educação & Realidade: Dossiê Cinema e Educação*, V.33 n.1, Jan/Jun/2008, pp.81–97.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Celso Vitelli

Professor nos Cursos de Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Bacharelado e Licenciatura. Tem experiência na área de Ensino de Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, corpo, masculinidades, adolescência e juventude. Além disso, faz parte dos Grupos de Pesquisa: Arte, Corpo, enSigno [ARCOE - UFRGS]; Juventudes, imagem e educação (UNIVATES); e do Núcleo de Estudos em Mídia, Educação e Subjetividade [NEMES-UFRGS]