

MASCULINIDADES NO CINEMA EM RECORTE: BRANDON & KOWALSKI

Celso Vitelli

RESUMO: Este texto analisa personagens de dois filmes: *Shame* (2012), de Steve McQueen e *Gran Torino* (2008), de Clint Eastwood. A escolha desses filmes se deve ao fato de ambos terem como protagonistas personagens homens com diferentes nuances de masculinidades. O foco de análise são as personagens de Michael Fassbender (Brandon), de *Shame* e de Clint Eastwood (Walt Kowalski), em *Gran Torino*. Estabeleceu-se como objetivos para o desenvolvimento deste texto pensar através de dois pontos: 1º) Sedução, solidão, vergonha, medo e sexualidade masculina para Brandon. E para o personagem Kowalski: 2º) Heranças de Guerra, solidão, velhice e medo na construção de uma masculinidade viril. Estas questões são pensadas aqui com outras, mais gerais, analisadas com as teorias de autores como Connell, Fabris, Louro, entre outros. Assim, pode-se concluir que os dois protagonistas possuem identidades complexas, eles são circunspectos e respondem aos acontecimentos de suas vidas agindo de forma mais justa ou injusta, porém, com variações de tonalidades movidas por sentimentos como medo ou solidão. Kowalski e Brandon demonstram, ainda, sentimentos de incompletudes nas relações familiares.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Masculinidades. Solidão. Medo. Sexualidade.

ABSTRACT: This text analyzes characters from two films: *Shame* (2012), by Steve McQueen and *Gran Torino* (2008), by Clint Eastwood. The choice of these films is due to the fact that both have as protagonists male characters with different nuances of masculinities. The focus of analysis is the characters of Michael Fassbender (Brandon), *Shame* and Clint Eastwood (Walt Kowalski) in *Gran Torino*. It was established as objectives for the development of this text to think through two points: 1st) Seduction, loneliness, shame, fear and male sexuality for Brandon. And for the character Kowalski: 2º) Inheritances of War, loneliness, old age and fear in the construction of a virile masculinity. These questions are thought here with other, general ones, analyzed with the theories of authors such as Connell, Fabris, Louro, among others. Thus, it can be concluded that the two protagonists have complex identities, they

are circumspect and respond to the events of their lives acting more fairly or unfairly, however, with variations in shades moved by feelings such as fear or loneliness. Kowalski and Brandon also show feelings of incompleteness in family relationships.

KEYWORDS: Cinema. Masculinities. Loneliness. Fear. Sexuality.

INTRODUÇÃO

Podemos considerar o cinema um dos artefatos da mídia que nos fornece diferentes visões pedagógicas sobre os modos de ser homem, mulher, criança, entre outros temas. Assim, artefatos culturais como filmes, em um sentido mais amplo, têm sido estudados para além do papel de entretenimento, mas através de diálogos com teorias de diferentes autores. Analisando neste artigo os filmes *Shame* (2012) e *Gran Torino* (2008), as principais teorias compartilhadas aqui são os estudos de Robert Connell/Raewyn Connell (2005, 2013) e de Lucas Henrique dos Reis (2018). Também participam deste diálogo: Henry Giroux (1995), Douglas Kellner (1995), Rosalia Duarte (2002), Elí Fabris (2008), Rosa Maria B. Fischer (2007), entre outros autores.

Segundo Eli Fabris, as imagens do cinema “nos interpelam para que assumamos nosso lugar na tela, para que nos identifiquemos com algumas posições e dispenseemos outras” (2008, p.118). Já para Andrei Tarkovski (2010), uma obrigação do cinema seria a de “dizer às pessoas a verdade a respeito da nossa experiência comum, tal como ela surge à luz da minha experiência e da minha compreensão” (2010, p.225). Ele ainda menciona que essa verdade “não promete ser branda ou agradável” (Idem, p.225). Nessa linha de pensamentos, circunscrevendo ainda mais o campo da pesquisa *Lições de masculinidades no cinema*, finalizada em abril de 2021, acredito que nos filmes *Shame* e *Gran Torino*, não há nada de branda ou agradável, roubando as palavras do autor para pensar a complexidade dessas criações cinematográficas.

SOBRE A 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 pelos autores dos Estudos Culturais em educação e também pelos estudiosos da Cultura Visual, como Irene Tourinho (2010) e Marilda Oliveira de Oliveira (2014), entre tantos outros. Importante mencionar que o presente texto faz parte das análises de uma pesquisa mais ampla: *Lições de masculinidades no cinema* (2019-2021). Para esta pesquisa, foram escolhidos quatro filmes para a análise: *Shame* (2012), do diretor Steve McQueen; *Gran Torino* (2008), do diretor Clint Eastwood; *Dom Juan Demarco* (1995), de Jeremy Leven e *Crash* (2005), traduzido no Brasil como *Crash, no limite*, de Paul Haggis. Tal escolha foi feita devido ao fato de terem como protagonistas, esses filmes, personagens homens com diferentes nuances de masculinidades. Também importante marcar que distintas posições de gênero são apresentadas nestes e em outros filmes como legítimas, subordinadas, hegemônicas, subalternas, desviantes, entre outras. Assim, tais posições são apresentadas nas películas com imagens e discursos dentro das hermenêuticas de dominação, subordinação ou desvio. Tais posições também são teoricamente marcadas, por pesquisadores na área dos estudos de gênero e, de forma mais indireta, pelo cinema. Os filmes foram assistidos, mais de uma vez cada um deles, pelos membros grupo de pesquisa (coordenador e quatro bolsistas de Iniciação Científica). Foram transcritas várias cenas e estas, trazidas para o grupo de discussão, provocaram e promoveram debates, análises em parceria com as teorias levantadas sobre o tema.

Assim, para problematizar as representações de masculinidades produzidas nos dois filmes aqui em recorte, o foco aqui são os personagens de Michael Fassbender (Brandon Sullivan), do filme *Shame* e Clint Eastwood (Walt Kowalski), do filme *Gran Torino*. Os dois filmes têm, como protagonistas, personagens homens com diferentes nuances de masculinidades, o que possibilitaria múltiplas análises. Apesar de os filmes se situarem em diferentes contextos e dos personagens aqui analisados terem diferentes idades, considera-se pontos comuns: os dois serem homens brancos e também de terem acentuadas nas películas em recorte, as suas virilidades. Ainda, destaca-se entre os protagonistas, principalmente, os seguintes pontos de intersecção: *solidão* e *medo*, muito presentes nas vidas de ambos. Esses pontos, por sua vez, atravessam outras questões que desenham as trajetórias desses personagens. Para responder esses principais questionamentos, considerou-se dois tópicos de análise. Para Brandon: 1) Sedução, solidão, vergonha e medo na sexualidade masculina. E para o personagem Kowalski: 2) Heranças de Guerra, solidão, velhice e medo na construção de uma masculinidade viril.

Isso posto, apresenta-se a seguir o desenvolvimento dos tópicos escolhidos para pensar esses dois personagens.

SEDUÇÃO, SOLIDÃO, VERGONHA E MEDO NA SEXUALIDADE MASCULINA

Shame conta a história de Brandon (Michael Fassbender), um publicitário que vive em Nova York. Ele é um homem aparentemente apático de 30 e poucos anos, bem-sucedido e solitário, que não pensa em manter um relacionamento com ninguém. Sua vida, a princípio, se resume a busca de prazer sexual. Porém, sua rotina se modifica com a chegada da irmã, Sissy (*Carey Mulligan*).

Segundo o crítico de cinema Bruno Carmelo (2019),

Shame inicia-se com um corpo nu. *Michael Fassbender* desfila pelos corredores de sua casa. Ele vai ao banheiro, urina, depois caminha em direção à câmera, em cena de nu frontal que revela o sexo ao mesmo tempo em que esconde o rosto. A imagem nunca abandona este corpo, mesmo quando está deitado na cama, com aspecto cadavérico, sob uma luz esbranquiçada. Este início resume bem o conceito do filme: tratar de um corpo, de sua nudez, sem qualquer fetiche ou glamorização.

Assistimos ao desenrolar da história de um homem que se cruza a outras vidas. Tudo começa com uma música lenta, silêncio nos dois primeiros minutos de cena e um gemido de prazer. A primeira voz ouvida no filme não é a do personagem principal (*Brandon*) e sim, a de sua irmã, pedindo para que o irmão atenda ao telefone (recado deixado na secretária eletrônica). Somente após três minutos de filme é que surge a voz do personagem principal. Cena que segue, música de orquestra, olhares, assim transcorre os quase dez minutos iniciais do filme, as falas são escassas. As roupas, o tipo de música que ouve, o apartamento, mostram que Brandon é um homem aparentemente bem-sucedido, que trabalha e mora em Nova York.

Em uma reunião de trabalho de Brandon, a primeira frase de seu chefe aos funcionários é: “Acho vocês nojentos”. Nos olhos de Brandon, a culpa e a vergonha aparecem quando ele lança seu olhar para o chefe. Tal olhar mostra uma reação de alguém que parece ter sido descoberto por algo que tenha feito, um olhar, diria, de surpresa misturada a medo. Tal olhar mostra na reação do protagonista, que ele teria sido descoberto por “ter feito algo que não deveria” (grifo meu). A vergonha se antecipa para o protagonista

nesta cena, mostrada em suas expressões de surpresa com as palavras do seu chefe e, nessa direção, cabe lembrar um dos significados da palavra vergonha que se encaixa nessa situação, qual seja, a insegurança efetivada pelo medo do julgamento alheio, segundo o Dicionário Online de Português¹. Nesse sentido, é preciso destacar que o título “Vergonha (*Shame*) ilustra o conflito central da temática que o filme aborda. Este título curto e simples parece mostrar que é sob o signo da vergonha que se qualifica a tonalidade afetiva de toda a história” (MACHADO, 2016, p.1303). Interessante salientar, ainda sobre a cena de reunião de trabalho, que as frases ditas pelo chefe de Brandon, inicialmente, não dizem a que ou a quem ele se refere. Em seguida sim, o chefe argumenta do que se trata - é algo sobre as empresas em geral. Finalizada a reunião, Brandon sai da sala e se masturba no toailete do trabalho, mesmo tendo feito sexo em uma noite anterior. Isso mostra, inicialmente, certa compulsão do personagem por sexo. Ao chegarem à casa ele toma uma cerveja e volta assistir filmes pornôns no computador. Como afirma Louro:

[...] ao longo dos tempos, nos filmes, posições de sujeitos e práticas sexuais e de gênero vem sendo representadas como legítimas, modernas, patológicas, normais, desviantes, sadias, impróprias, perigosas, fatais, etc. Ainda que tais marcações sociais sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, seus resíduos e vestígios persistem, algumas vezes, por muito tempo (LOURO, 2008, p.82).

Na citação de Louro, quais palavras, entre as tantas que poderiam definir práticas sexuais se relacionam às práticas do personagem Brandon? Talvez, no senso comum, patológicas, impróprias, perigosas e desviantes facilmente definiram tais práticas do personagem. Porém, o filme também dá a pensar sobre a complexidade da personalidade de Brandon. Assim, o que a princípio parece ser fácil, definir a sua personalidade, torna-se difícil na medida em que o filme abre espaço para imaginarmos como teriam sido os períodos de infância e adolescência de Brandon. Ou seja, nos conduz a pensar também em como se constituiu tal personalidade para essa vida sexual. Talvez Brandon tenha sofrido algo deprimente em sua infância, juntamente com sua irmã, porque ambos, em certas cenas, expressam em suas conversas esse problema na vida adulta. Ele, com a insaciedade, vício e, por vezes “vergonha” pelo sexo que pratica. Já a irmã, Sissy, nos demonstra isso com os seus surtos que envolvem mutilação e tentativa de suicídio.

1 Disponível em <https://www.dicio.com.br/medo/>. Acesso em: 12 maio 2021.

As masculinidades cúmplices são demonstradas em uma cena de bar, em que Brandon e outros quatro homens, provavelmente todos eram colegas de trabalho, tentam conquistar três mulheres que estavam no balcão do bar. Eles fazem apostas de conquistas, fazem elogios aos companheiros, que dão a ver um pouco dessas masculinidades cúmplices. Para Connell (2005), *cúmplice*, é a masculinidade com a 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. Pensando as masculinidades hegemônicas, e na história de *Shame* e seus personagens masculinos, verificamos que as mesmas “podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos” (CONNELL, 2013, p.253).

Brandon corre à noite pelas ruas de Nova York ouvindo música erudita em seu ipod. Essa cena acontece após ele ter ouvido, no seu apartamento, a irmã e seu transando em seu quarto com seu amigo e colega de trabalho. Os três já haviam saído juntos em um bar, na cena anterior a esta. Em outra cena, ele hesita ao entrar em um restaurante para jantar com uma colega de trabalho, Marianne (Nicole Beharie). Tal hesitação do personagem pode ser vista como um medo de enfrentar uma relação fora daquilo que é o seu cotidiano, ou seja, das suas relações com prostitutas, de ver filmes pornográficos ao longo dos dias. Porém, Brandon decide entrar e jantar com a sua colega. Na conversa durante o jantar ele afirma ser avesso ao casamento, dizendo: “*Não entendo porque as pessoas querem se casar, ainda mais hoje em dia*”. E continua: “*Não vejo a razão. Não parece algo realista*”. “*Uma pessoa para o resto da vida?*” Ele afirma que as pessoas nos restaurantes jantam, mas não conversam. Em resposta a isso, Marianne afirma: “*provavelmente não tem o que falar porque estão conectados*”. “*Ou estão entediados*”, diz Brandon. Para Sócrates Nolasco,

A ausência de uma linguagem afetiva, a incapacidade para se entregar às demandas do encontro amoroso – e nele poder consumir uma experiência de cumplicidade – são para os homens efeito do tratamento que habitualmente aprenderam a dar a seus afetos. Para eles, os afetos surgem como elementos estranhos e inquietantes (1993, p.99).

A conversa finaliza com Brandon dizendo que o seu relacionamento mais longo foi de quatro meses. Em uma cena posterior a esta, ele se sente mal

por não ter conseguido ter uma relação sexual com Marianne, mas volta ao mesmo lugar em que esteve com a colega e, com uma prostituta, ele consegue transar. Talvez essa cena nos mostre mais uma teoria de Nolasco (1993), a de que a cama funcionaria, para certos homens como um “mediador afetivo” para o que eles não conseguem suportar sentir. E também acredito que cabe nesse caso pensar, como afirma o mesmo autor, que “um homem teme se entregar, pois isso faria com que entrasse em contato com uma experiência que pouco conhece” (1993, p.108).

Apesar da escrita de Nolasco situar-se nos anos 90, acredito que esses sentimentos apontados pelo autor em relação aos homens e suas relações amorosas, ainda perduram, como no caso de Brandon, porém, é importante pontuar que ocorreram muitas mudanças de comportamento nesses anos todos. Ainda assim, a escrita do autor em relação ao tema, em certos casos, é atual.

Noutra cena, Brandon parece tentar fazer uma faxina geral em sua vida após ser surpreendido por sua irmã quando ele estava se masturbando no banheiro de seu apartamento, ele joga fora revistas pornográficas, fitas de vídeo e, inclusive, o seu *laptop*. Isso mostra, segundo Machado (2016, p. 1305), que o sentimento de insuficiência de Brandon ultrapassa “todas as suas qualidades e, a partir do momento em que sua irmã descobre seu lado oculto, ele, em uma tentativa de expelir de si suas angústias, realiza uma saída extrema de eliminar seus objetos maus que ameaçavam os seus bons objetos internalizados e idealizados”.

Nessa cena e em outros momentos do filme, trilha sonora dá um tom moralista, segundo alguns teóricos. Na direção de pensar a imagem fílmica com a trilha sonora, vale destacar o que escreve o autor Wesley Pereira de Castro, ele acredita que a trilha sonora deste filme é um elemento que censura os comportamentos dos personagens. Isso pode ser percebido com mais vigor, segundo o autor:

[...] na cena em que Brandon penetra numa boate ‘gay’, depois de ter sido espancado pelo namorado de uma mulher que ele cortejou de modo ofensivo, e é abordado sexualmente por outro homem, que se ajoelha diante dele e pratica feição. Durante a sequência, a trilha sonora adota uma dramaticidade ‘in crescendo’, que se sobrepõe à música eletrônica que está sendo executada na boate, conferindo à mesma, fotografada

em vermelho-néon, um aspecto moralista de ‘descida ao inferno’, num viés que é esteticamente similar ao comumente adotado pelo diretor Gaspar Noé, em especial, no filme “Irreversível” (2012, p.3).

Já sobre a imagem fílmica, Tarkovski diz: “Que coisa extraordinária é a imagem! Em certo sentido, ela é muito mais rica do que a própria vida, e talvez assim seja exatamente por expressar a ideia da verdade absoluta” (2010, p.133). Nessa direção, ele menciona o que seria mais doloroso na criação, “descobrir o caminho mais curto entre aquilo que se quer dizer ou expressar e sua reprodução definitiva na imagem consumada” (Idem, p.133). Assim, evidencia-se no embaralhar da criação de um filme, que as conexões que envolvem imagens, sons, narrativas, enfim, os elementos que fazem de um filme um artefato tão complexo de análise.

Voltando às cenas, em uma discussão, a irmã de Brandon chama a atenção dele, dizendo para o irmão que ele não poderia falar sobre relações sexuais. Na cena, os dois se olham com uma cumplicidade de quem sabe o porquê.

Após a fracassada tentativa de conquista de uma mulher em um bar, Brandon apanha do namorado dela (é a mesma cena mencionada na citação anterior). Ele tenta entrar novamente no mesmo bar, mas é impedido pelo segurança. Como ele não consegue entrar nesse lugar decide ir a uma boate gay. Como já mencionado, mesmo um homem tendo feito sexo oral em Brandon, insaciável sexualmente, ele continua sua jornada tendo outra relação sexual com duas prostitutas ao mesmo tempo. Uma das características dessa película é o extraordinário sentido de frustração e insatisfação do protagonista. Trazendo novamente a importância da trilha sonora atrelada às ações do personagem, com música erudita ao fundo, a cena é longa, e em certo momento, o rosto de Brandon, além do prazer, parece mostrar uma dor maior. Talvez essa passagem de cenas, situações, roubando uma expressão de Zygmunt Bauman dá a pensar sobre o que seria uma *sexualidade líquida*. Bauman não escreveu um livro sobre sexualidade, mas entre tantos outros títulos, escreveu *Amor líquido* (2004). A conexão com esse autor estaria no sentido de pensarmos sobre onde é possível ligar e desligar-se com rapidez em certas relações, assim como Brandon o faz com suas/seus parceiros/as.

O filme tem uma peculiaridade, mesmo em momentos de tensão, as músicas são calmas e geralmente, instrumentais. Um exemplo disso é quando o Brandon encontra sua irmã no apartamento toda ensanguentada e com os

pulsos cortados, quase morrendo. A música parece um cravo de Bach². Não há falas nessa cena, mostra somente o desespero de Brandon com a irmã nos braços, ensanguentada. Ainda com música ao fundo, depois de deixar a irmã em uma cama de um hospital, Brandon sai caminhando na chuva e chora de maneira desesperada.

Penafria (2009) escreve sobre três importantes tipos de abordagem para a análise fílmica de um filme documentário. Mesmo não se tratando aqui de uma análise de documentário, sua teoria elucida certos recursos, acredito, utilizados nos filmes em geral. A primeira abordagem do autor diz respeito ao aspecto visual/sonoro do filme, a análise de sons, músicas, ponto de vista da câmera, tipos de planos, tipos de movimentações de câmera. O segundo aspecto trata do sentido narrativo, quem conta a história? Quem narra? Qual o tipo de narração utilizada?; e o terceiro aspecto seria aquele que Penafria chama de sentido ideológico (2009, p.9). Esse último sentido, o ideológico, nos leva a pensar sobre como analisar as mensagens que o realizador pretende com o seu filme, quais ligações o criador do filme faz com a temática abordada? Que posicionamentos políticos esse filme legitimaria, encorajaria ou desencorajaria? Retomo, nessa direção, o que Wesley de Castro (2012), citado anteriormente, menciona, por exemplo, sobre certo tom moralista que teria a música em cenas de *Shame*.

No outro dia, aparentemente recomposto, bem-vestido, elegante, Brandon aparece esperando o metrô na estação. Ao entrar no metrô ele lança olhares para a mesma mulher que aparece no início do filme. Ele a observa e vê uma aliança na mão dela. Diferente dos olhares lançados entre os dois nas primeiras cenas do filme, dessa vez ele não lança sorrisos lascivos à mulher, mas fica sério. Essa é a última cena do filme. Para Stephan, Madeira Filho e Fernandes:

A incompletude revelada nas diversas tentativas de saciar os instintos sexuais do personagem Brandon demonstra que há um ideal de homem que não se completa, porque não há mais o que completar, senão seguir de forma repetida e compulsiva uma paixão fugidia que já não se espera alcançar. New York é a caixa de Pandora das expectativas da modernidade, traduzida na arquitetura da cidade, onde os sonhos humanistas e o desejo iluminista e romântico se perderam na confusão dos dias e das noites (2014, p. 171).

2 Não foi encontrada a autoria dessa música na cena citada.

Pode-se arriscar a dizer que os olhares de Brandon também revelam algo sobre o jogo de sedução que esse personagem estabelece com os seus alvos. Ele parece não se revelar totalmente. Maria Rita Kehl (2000), por exemplo, diferencia a experiência da sedução do apaixonamento. Ela afirma:

A experiência da sedução é diferente da do apaixonamento - embora uma contenha a outra e vice-versa! E bem mais diferente da experiência do amor que conta a reciprocidade, com a entrega mútua onde dois caminham juntos por terrenos mais ou menos (mais no menos!) conhecidos. O seduzido não sabe onde pisa - e pensa que o sedutor sabe (2000, p.411).

Da citação de Kehl, podemos destacar dois pontos, o primeiro trata de reciprocidade e entrega mútua. Na cena em foco, podemos certamente afirmar que existe, pelo menos uma reciprocidade de olhares, mas não sabemos se há entrega mútua dos dois personagens. O segundo seria pensar sobre o “saber onde se pisa” nesse jogo de sedução. Nessa ficção, não sabemos exatamente se o que afirma Kehl seria válido na cena em recorte, porque talvez aqui “a seduzida” saiba onde pisa e até onde pode ir, alimentando o jogo de sedução com Brandon. Ela (personagem) estabelece certo limite quando desce do vagão do metrô sem se comunicar verbalmente com ele. Ao “fugir fisicamente” de Brandon, a mulher do metrô talvez intencione fazer o que afirma Kehl mais adiante em seu texto: “Se o homem sedutor constitui uma narcisista, eu diria que a mulher sedutora constitui um perverso” (Idem, 2000, p.421). Ainda no mesmo artigo, Kehl (2000) questiona a posição do sedutor e sua possível relação com a depressão, afirmando que mais dia, menos dia esse sedutor pode se cansar de sustentar seu narcisismo com mentiras que, mesmo que no seu inconsciente, devem falhar. Segundo a autora, esse homem “conhece aquilo que nega tão ativamente; ele também se esvazia em relações estéreis onde evita fobicamente alguma troca verdadeira para poder se manter no papel” (2000, p.422). Já para Nolasco, há homens que “caçam com os olhos, na busca de saciar apenas o desejo da conquista” (1993, p.100). O autor ainda afirma que “uma das vulnerabilidades do mundo masculino reside no fato de que os homens têm dificuldade para manter ou sustentar as relações que conquistam” (NOLASCO, 1993, p. 100).

As escritas de Kehl e de Nolasco são do campo da psicologia e muito anteriores à existência do filme, muitos anos se separam. Porém, a citação de Kehl parece descrever fielmente o personagem de Michael Fassbender

(Brandon). O protagonista mostra em diferentes cenas, esse cansaço de sustentar seu narcisismo. Também medo e vergonha, atravessam suas relações, sejam estas tentativas de serem verdadeiras ou estêreis, o mesmo, a meu ver, acontece com a teoria de Nolasco. Já na esteira do cinema, para Martin, o que distingue o cinema de os outros meios de expressão culturais seria “o poder excepcional que lhe advém do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Com efeito, com ele, são os próprios seres e as próprias coisas que aparece e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação” (MARTIN, 2005, p. 24).

HERANÇAS DE GUERRA, SOLIDÃO, VELHICE E MEDO NA CONSTRUÇÃO DE UMA MASCULINIDADE VIRIL.

Gran Torino, filme lançado em 2008, é um drama protagonizado e dirigido por Clint Eastwood que narra a história de um homem recém-viúvo que lida com a presença de vizinhos imigrantes *hmong* num bairro em Detroit/EUA. A primeira cena do filme apresenta Walt Kowalski (Clint Eastwood) com a família no enterro de sua esposa, Dorothy. Seus filhos conversam entre si, são dois homens que tem idade de, aproximadamente 50 anos. Enterrando a mãe, os dois parecem, pelas falas entre eles, não quererem ficar com o pai, alegando nessa conversa que Walt está sempre se queixando e causando transtornos. Nessa direção, partilho uma análise do filme próxima ao que afirma Lucas Henriques dos Reis (2018) em sua dissertação de mestrado:

Tomoo filme, então, não como uma representação já pronta, mas um produto cultural capaz de estabelecer uma relação representacional entre obra e espectador, sendo possível construir sentidos variados sobre a obra. Por isso, não é meu objetivo compreender as intenções do diretor: o objetivo das análises é perceber sentidos possíveis, colocando o objeto filmico em diálogo com a cultura e a história dos Estados Unidos (p.17).

Com o foco nas representações de masculinidades produzidas nos filmes e com o personagem de Clint Eastwood (Walt Kowalski), esse filme marca as relações entre as diferentes culturas presentes na película para além de suas fronteiras territoriais. A escolha desse filme se deve ao fato de ter, como protagonista, também como em *Shame*, um personagem homem, porém, com diferentes nuances de masculinidades, o que potencializa diferentes análises. O cinema, como afirma Rosália Duarte (2002), é constituidor de conhecimentos sobre a história humana, guerras, momentos históricos, outros países, questões

ambientais e sociais que nossas percepções estão marcadas pelo contato que temos ou que tivemos com imagens cinematográficas. Além disso, é importante refletir aqui sobre a noção de fronteira, construída tanto nos Estados Unidos em geral, como em *Gran Torino*. Vemos uma fronteira, no filme, que não é apenas o limite entre dois territórios, como afirma Reis (2018) “é também um conceito que carrega consigo uma carga simbólica que adquiriu características mitológicas” (p.27). Nessa direção, o personagem Kowalski pode ser visto como uma possível amostra das relações entre masculinidades e nações.

Nas cenas iniciais do filme, ainda durante a cerimônia de enterro da sua esposa, Walt Kowalski sai para passear com o seu cachorro e vê os vizinhos *hmong* se mudando, ele cospe no chão proferindo a frase - “*quantos ratos cabem numa casa?*”. Essa ação e a frase proferida pelo personagem já nos fornecem indícios de uma personalidade machista, grosseira e preconceituosa. Numa cena seguinte, diante das perguntas da neta sobre o que Walt faria com o seu carro antigo e um sofá também antigo, que ela gostaria de ficar, ele somente a olha e novamente cospe no chão, sem dizer nada. Homem de poucas palavras, Walt, pode-se dizer, tem uma identidade complexa, ele é circunspecto, racista, justo, injusto, reacionário, machista e, ao mesmo tempo, defensor dos fracos. Poderia citar outras palavras que compõem tal identidade. Importante pensar que, com essa identidade multifacetada de Walt, suas “lições” de masculinidade para Thao, podem ser pensadas levando em conta ainda o fato de que:

[...] o processo seja narrado com um tom quase familiar, a violência colonizadora dos esforços de Walter para transformar Thao em um homem fica evidente nas constantes comparações entre a identidade *hmong* e a identidade americana como concebida por Walt, sempre em detrimento da primeira. Os traços característicos da masculinidade *hmong* são avaliados sempre tendo como parâmetro a cultura americana (GUIMARÃES; SANTOS, 2013, p.7).

Em outra cena Walt chama os vizinhos *hmong* de “malditos bárbaros”. Na sequência, lançam olhares ele e uma senhora, a vizinha *hmong* –, ela esbraveja dizendo “*por que esse velho americano branco maldito não se mudou?*”. Kowalski olha para ela e, mais uma vez, repete a ação de cuspir no chão. O mesmo faz a senhora, sua vizinha.

Gangues de mexicanos e coreanos se agridem em seus carros – assim, podemos também perceber ações de masculinidades cúmplices que, diferente do que se mostra em *Shame*, nas gangues de *Gran Torino*, os jovens

se enfrentam pela disputa de poder dos grupos. Nessa direção, agir no coletivo parece ser mais fácil para esses jovens homens. Eles se chamam de “irmãos”. Claudine Haroche (2013) quando se refere às fraternidades entre os homens, observa que (acredito que o mesmo acontece com as gangues, que é quase um sinônimo):

[...] desde imediatamente após a Primeira Guerra Mundial até as premissas da Segunda, permite de fato circunscrever os traços fundamentais da existência histórica da virilidade como sendo o coração da dominação masculina. Isto porque as fraternidades revelam os elementos essenciais do dispositivo viril: o dispositivo, como se terá pressentido, da exclusão das mulheres, aquele também do processo de formação de uma solidariedade compacta entre homens-irmãos, indissociável de uma hierarquização entre iguais e, a partir daí, de traços do modelo patriarcal autoritário (2013, p.22-23).

Um dos participantes, líder uma gangue *hmong*, Fong “Spider”, é primo de Thao Vang Lor (Bee Vang), vizinho *hmong* de Walt. Spider, mesmo livrando Thao do perigo, debocha do menino chamando-o de “menina”, e outro membro da gangue o chama de “bichinha”. O menino Thao se recusa a entrar no carro com eles. Já na cena seguinte, Thao estava plantando no jardim da sua casa, então, os membros da gangue o mandam largar aquele trabalho porque aquilo era “coisa de mulher”. A gangue de Spider, nessa mesma cena, fica de olho no carro do vizinho Kowalski, um *Gran Torino 72*. Importante salientar o que Pierre Bourdieu sobre como funcionam certas formas de “coragem” no universo masculino:

[...] o que chamamos de “coragem” muitas vezes tem suas raízes em uma forma de covardia: para comprová-lo basta lembrar todas as situações em que, para lograr atos como matar, torturar ou violentar, a vontade de dominação, de exploração ou de opressão baseou-se no medo “viril” de ser excluído do mundo dos “homens” sem fraquezas, dos que são por vezes chamados de “duros” porque são duros para com o próprio sofrimento e sobretudo para o sofrimento dos outros [...] (2010, p.66).

Talvez de forma não tão consciente, os meninos da gangue *hmong* estão enredados no que Bourdieu afirma acima e, assim, acredito que eles também têm medo da exclusão do mundo dos “homens”, comportando-se então dessa forma. Sobre a palavra medo, importante marcar, recorrendo mais uma vez ao o que explica o Dicionário Online de Português sobre a palavra, que além de ser um adjetivo e substantivo masculino, entre algumas definições, está

o de sentimento de grande inquietação em relação a algo desagradável, ou a possibilidade de um insucesso. Pensando nos pontos de intersecção de sentimentos que assolam os personagens de ambos os filmes, com poucas palavras, vemos nos gestos e olhares de Brandon, em várias cenas do filme, principalmente esse medo do insucesso. As marcas desse medo estão muito presentes na conversa que ele tem no jantar com Marianne, por exemplo, já mencionado acima no texto. Ou seja, as falas do protagonista apontam, quase sempre, os insucessos de relações a dois de longo prazo. Já o medo de Kowalski se mostra na sua resistência de perder uma masculinidade viril, violenta, remetendo à fraqueza que se impõe com sua velhice. Assim tentando se impor nessa identidade, em uma cena de bar com os amigos, Kowalski conta piadas racistas sobre personagens judeus, mexicanos e negros. Neste bar, Janovich (Christopher Carley), o padre que rezou a missa de enterro da esposa de Walt, o procura para falar com ele. A conversa inicia com Janovich pedindo para beber uma Coca-cola e Walt dizendo que isso não é bebida de homem, que ele peça outra coisa. O padre diz que gostaria de falar sobre vida e morte com o Walt. Ele afirma que o padre não sabe nada sobre isso, então Janovich pergunta: “e você o que sabe?” Ele diz que lutou na Coréia e matou jovens de 17 anos, mas confessa que isso são coisas horríveis com as quais ele tem que conviver. “E a vida”, pergunta o padre. Walt diz que sobreviveu à guerra e constituiu família. Janovich afirma que ele parece saber mais sobre a morte do que sobre a vida.

Mais adiante no filme, após tentativa de roubo do carro de Walt por Thao, ele [Walt] limpa o Gran Torino com um pano, tendo bastante cuidado. Podemos relacionar a relação de extremo cuidado de Walt com o seu carro antigo, primeiro, por ter trabalhado muitos anos na *Ford*. Porém, pensando uma relação mais ampla, sobre o que significa para certos homens ter um carro, vale lembrar as palavras de Jean Baudrillard em *O sistema dos objetos* (1997). O autor afirma que o carro “é também um domicílio, mas excepcional, uma esfera fechada de intimidade, mas desligada dos embaraços habituais da intimidade, dotada de uma intensa liberdade formal, de uma velocidade vertiginosa” (1997, p.75). Ainda mencionando a relação entre homens, carro e velocidade, Baudrillard nos lembra de que “a velocidade é, ao mesmo tempo, transcendência e intimidade” (Idem, 1997, p.77).

O choque entre diferentes gangues é mostrado em várias cenas no filme. Por exemplo, a gangue de jovens *hmongs* aparece com frequência na película e tem uma relação conflituosa com a família de Thao. Um exemplo é que,

diante da recusa do menino em roubar o *Gran Torino* de Walt, a gangue quer levá-lo à força; eles brigam no gramado e atravessam a fronteira entre os pátios, entrando na propriedade de Kowalski. Com uma expressão ameaçadora e com o rifle nas mãos, Walt expulsa a gangue e acaba salvando os vizinhos da ameaça. Ainda nesta cena, ele ameaça os jovens da gangue com seu rifle dizendo que já matou vários deles em uma guerra. Ao salvar Thao da gangue, a comunidade *hmong* considera Walt o herói do bairro.

Em outra cena três meninos negros interceptam a caminhada da irmã de Thao, Sue (Ahney Her). Ela está acompanhada de Trey, garoto branco, loiro, que parece ser um namorado dela. Trey tenta falar com os rapazes negros, tentando ser amistoso, interagindo e tratando-os com certa intimidade. Estes três meninos negros são de outra gangue. Sue tenta reagir às investidas dos rapazes da gangue. Os jovens negros fazem ameaças à menina com conotação sexual. Walt interfere, cospe mais uma vez no chão e diz para a menina entrar no carro dele, salvando-a da situação de perigo. Sue fica grata a Walt e o convida para um almoço de família com várias pessoas presentes. No encontro Walt observa os jovens, entre eles uma bela menina coreana. Ele observa também os olhares tímidos de Thao para essa personagem. Assim, ele se aproxima de Thao tentando conversar, diz que ele vai perder a menina e deveria fazer alguma coisa – Walt termina a conversa chamando Thao de “mariquinha”.

Na cena seguinte, ao falar com um dos filhos pelo telefone, notamos certa fragilidade em Walt. Por alguns minutos sai de cena o homem viril e grosseiro, dando espaço a um senhor de idade que mostra o peso de sua velhice, solidão, visível no olhar no ator. Para Santana e Belchior (2013), em relação ao papel de amigo, observa-se que os idosos perdem seus amigos de “trabalho e, a partir da vivência do tempo livre, da não obrigação do trabalho e do cuidado com os filhos, podem se abrir e se dar a oportunidade de conhecer novas pessoas e fazer novos amigos” (2013, p.110). No filme, vemos a representação de amizade de Walt (idoso) com dois adolescentes (Sue e Thao), mostrando que tais possibilidades, de convivência e reciprocidade, criam laços de carinho, atenção entre esses três personagens. Prova disso é quando Sue, irmã de Thao, elogia Walt, ela diz que ele é “*um homem das antigas*” e que o irmão dela pode ter muito a aprender com ele. E diz mais, que ela gostaria que o pai dela fosse assim, afirmando também que Walt é um homem bom. Por outro lado, o de Walt, podemos perceber a aproximação entre os personagens em certas frases, quando Kowalski diz, por exemplo:

“Eu tenho mais em comum com esses malditos gooks do que eu tenho com a minha própria família pobre”.

Santana e Belchior (2013) afirmam também que no filme *Gran Torino*, o personagem [Walt] tem um “grande conflito por não ter vivenciado seu papel de pai presente e o desfecho não permitiu vivenciá-lo antes de morrer” (p.106-107). Um exemplo disso seria a ligação telefônica de Walt para o filho, citada no início deste parágrafo. Ainda sobre esse tema, podemos pensar no que afirma Reis (2018) que, com Thao, “Walt olha-se no espelho e percebe que tem mais coisas em comum com esses ‘estrangeiros’ do que com seus próprios filhos” (2018, p.46).

Em outra conversa, Kowalski diz para Thao que ele poderia trabalhar numa obra, que ele tem conhecidos nesse ramo, mas que primeiro ele teria que ensinar o menino a ser homem. Assim, Walt leva Thao até o seu barbeiro, Martin, que pergunta: “*Quem é o China?*” - Walt diz que é “*um vizinho bichinha*” amigo dele que ele está ensinando a ser homem. Depois dos ensinamentos de Martin e Walt, Thao ri e diz a eles que não tem carro, emprego e nem namorada. “Walt arranja-lhe uma solução: ‘Agora quero que vá até lá fora e depois volte, mas não diga que não tem emprego, que não tem carro, nem namorada, nem futuro nem pau’” (REIS, 2018, p.143).

Pierre Bourdieu, quando trata sobre o tema virilidade, afirma:

Como a honra – ou a vergonha, seu reverso, que, como sabemos, à diferença da culpa, é experimentada *diante dos outros* –, a virilidade tem que ser validada pelo outros homens, em sua verdade de violência real potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de “verdadeiros homens” (2010, p.65).

Seguindo o pensamento de Bourdieu, Walt, ao levar Thao até o seu amigo barbeiro, espera do mesmo uma validação de seus ensinamentos, ou seja, ao mesmo tempo, parece fazer um “convite” a Thao para que ele participe do seu grupo de “verdadeiros homens”, roubando as palavras do autor. Para Reis:

O filme mostra esse processo de aprendizagem da masculinidade como algo positivo e, dessa maneira, Clint Eastwood legitima um determinado modelo de masculinidade, ligado, sim, ao dinheiro – emprego, carro –, a determinadas habilidades – manejo das ferramentas –, à heterossexualidade e a um comportamento específico – falar como um homem, mas, ao mesmo tempo, dissociado da violência do crime (2018, p.154).

Por outro lado, o filme é lacunar quando se trata de pensar sobre a hierarquia existente entre os personagens de Walt e Thao. Para além de tal hierarquia, há uma diferença cultural e racial que envolve esses dois personagens que é praticamente ignorada no filme. Até mesmo porque este, filme, segundo Guimarães e Santos:

Tratando-se de um filme de grande alcance de público, voltado para o mercado de massa, ele contribui para produção e reprodução de modelos de comportamento. Seu impacto no imaginário social e nas representações de gênero gera repercussões em práticas sociais, seja reforçando, seja criando tendências de julgamentos de validade para a produção de identidades (2013, p.2).

Em seguida, noutra cena, Thao é atacado pela gangue de Spider, eles queimam o rosto do menino com um cigarro aceso. Walt se vinga dando uma surra em um dos membros da gangue. Em represália à ação de Kowalski e também a de Sue (cena anterior na qual a menina enfrenta a gangue de latinos), ela é atacada por esta gangue e chega em casa toda ensanguentada, completamente machucada. Walt, horrorizado ao ver Sue nesse estado, vai para a casa dele e dá socos nos armários de vidro e de madeira, quebrando-os. Ele fica com as mãos completamente ensanguentadas.

Na cena final do filme, Kowalski, ao deixar ser morto pela gangue, abre a diferentes interpretações do filme: uma delas poderia ser uma forma de redenção para Walt; outra seria livrar Thao de uma prisão se ele participasse da vingança, pois o menino queria se vingar da gangue pelo que fizeram a ele e à irmã. Outra interpretação a ser pensada, é que a morte de Walt levaria os membros da gangue à prisão por um longo tempo. Assim, presos, eles sairiam de circulação. A morte de Walt protegeria ainda, talvez no pensamento dele, toda a família de Thao.

O QUE FICA DOS ENREDOS...

Acredito que não há forma de justificar direitos humanos iguais para sujeitos naturalmente diferentes se não estipulamos que as desigualdades ditas como “naturais” não podem e não devem ser justificadas para as desigualdades morais. Os filmes em questão, a meu ver, legitimam e singularizam personagens que, em princípio, têm vidas que geralmente não interessam ser discutidas. O esforço aqui foi o de deslocar o olhar por vezes desatento, e entrar nas particularidades de cada personagem, afastando a indiferença que às vezes

sentimos em relação ao que parece ser “comum” nas circunstâncias quotidianas da vida. Deve ficar claro que a abordagem feita aqui não ignora questões de especificidades culturais. Os estereótipos associados aos latinos ou aos negros norte-americanos no filme *Gran Torino*, por exemplo, em parte, são muito semelhantes aos de outras sociedades multirraciais como o Brasil, por exemplo. Ainda, os estereótipos de masculinidades construídos em filmes como *Gran Torino* e *Shame*, evidenciam a circulação de poderes entre os personagens, apontando alguns deles como mais “aceitáveis socialmente”, e outros como fazendo parte dos “excluídos”.

Cada vez mais o cinema passa a ser um campo de problematização e investigação que dialoga com outros campos e teorias. Portanto, se as identidades de gênero, sexuais, e de etnias não são naturais, e sim, socialmente construídas, o cinema como artefato cultural ocupa um lugar importante como campo de análise, fazendo-nos pensar sobre o nosso e outros quotidianos, de outras culturas, das mais diferentes formas. No caso dos recortes feitos aqui a partir dos filmes *Gran Torino* e *Shame*, destacando principalmente a teoria de Connell, as discussões evidenciam enunciados que se repetem continuamente nos filmes através de determinados personagens, os quais reiteram a constituição de identidades normativas, reforçando as categorias criadas pela autora. O esforço encetado foi no sentido de evidenciar e questionar através dos filmes e da teoria de Connell, a potencialização de uma hegemonia de masculinidade branca e de etnias que se repetem e se mantêm, em ambos os campos, tanto nos estudos teóricos como no cinema.

Apesar de as personagens escolhidas dos filmes analisados serem dois homens de diferentes idades, são muitos os pontos comuns que apontam para a masculinidade hegemônica, o primeiro deles, seria o fato de serem dois homens brancos, predominantemente heterossexuais³ e de classes sociais semelhantes. Pode-se concluir também que ambas as personagens possuem identidades complexas, eles são circunspectos e reagem aos acontecimentos de suas vidas entre formas mais justas ou injustas, com variações de tonalidades algumas vezes movidas pelos sentimentos de medo ou solidão. Também nos filmes, Walt e Brandon demonstram seus sentimentos de incompletudes nas relações familiares, Walt, por não ser próximo de seus filhos, vive só, mas demonstra, em certas cenas, como lhe afeta a falta de convivência com seus filhos. Já Brandon tenta, inúmeras vezes no filme, se afastar de

3 Uso o termo predominantemente porque Brandon, no filme *Shame*, tem uma experiência homossexual.

sua irmã. Porém, o personagem mostra seu sofrimento em relação a este laço familiar.

Os destinos das representações de masculinidades no cinema, em especial nestes dois filmes, os lugares de sentidos estruturantes desses personagens se conectam aos rumos que as suas culturas tomam, como atuam socialmente, ou seja, Brandon e Walt vivem em cidades diferentes, Brandon atua profissionalmente, já Walt está aposentado.

Por certo os diretores dos filmes aqui citados nos fazem pensar sobre outras questões que não estão aqui, visto o limite deste artigo e a abertura que propõem as obras cinematográficas. Contudo, as câmeras direcionadas para os personagens de *Shame* e *Gran Torino* são para certos segmentos de masculinidades norte-americanas, abrindo mão de outras, de homens que ficariam fora destas masculinidades. Assim, o cinema pode testemunhar realidades, mas, simultaneamente, as pode ocultar, ao atuar com olhares que privilegiam determinadas culturas. A materialização em personagens no cinema gera mitos que circulam e, evidentemente, nos capturam em emboscadas que remexem em estruturas de conceitos como, por exemplo, o de masculinidade.

Ao nos depararmos com certos estereótipos desses personagens, é necessário, antes de tudo, levá-los em conta e entendê-los, até mesmo para escapar das “lições” deles. Nessa direção, sabemos que a linguagem do cinema é formada por um complexo sistema de signos, que estimula permanentes estudos para melhor entendê-la. Assim, a análise aqui empreendida procura tocar em questões culturais mais focadas na sexualidade, em etnias e masculinidades, com o compromisso de rever certas práticas sociais acerca do visual e dos discursos que se disseminam em torno delas através do cinema. Procurei ainda refletir sobre as relações de poder que se produzem, são articuladas e podem ser repensadas, contestadas através de diferentes análises. Em decorrência desses entrelaçamentos, procurou-se investigar também acerca das inclusões e exclusões sociais apresentadas nos filmes, dialogando permanentemente com teorias que tratam dessa área de estudos. Algumas mudanças importantes nas masculinidades têm se processado, e a pedagogia do cinema nos exige conhecer, em maior profundidade e cada vez mais, as suas estratégias e recursos para compreendermos nos filmes, no caso do tema aqui explorado, como as masculinidades são mostradas e, principalmente, para pensarmos sobre atravessamentos que tais masculinidades exercem sobre diversos públicos.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- CARMELO, Bruno. **Shame, triste obsessão**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-185457/criticas-adorocinema/>. Acesso em: 11 jun. 2019.
- CASTRO, Wesley Pereira de. “Shame” (2011, de Steve McQueen) e as Crises de Consciência Advindas da Moralização Pornográfica. **Cadernos do Tempo Presente**. São Cristóvão/SE. Edição 8, 2012.
- CONNELL, Robert W. **Masculinities**. Los Angeles: Berkeley, 2005.
- CONNELL, Robert W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 424, janeiro-abril/2013.
- EASTWOOD, Clint. **Gran Torino**. Estados Unidos, 116 min., 2008. DVD.
- FABRIS, Elí Henn. Cinema e educação: um caminho metodológico. In: **REVISTA EDUCAÇÃO & REALIDADE: Dossiê Cinema e Educação**, v. 33 n. 1, Jan/Jun/2008, p. 117–133.
- GUIMARÃES, Johnatan R.F; SANTOS, Guilherme C. dos. O Homem da Casa: um estudo sobre masculinidades e colonialismo a partir do filme “Gran Torino”. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 10** (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013, p. 1-12.
- HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: VIGARELLO, Georges; COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain. **História da virilidade**. 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI. Petrópolis/RJ: Vozes, 2013, p. 15-34.
- KEHL, Maria Rita. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 411-423.
- LOURO, Guacira. Cinema e sexualidade. In: **Educação e Realidade**. Dossiê cinema e educação. Porto Alegre: v. 33, n. 1, p. 81-97, Jan/Jun 2008.
- MACHADO, Maysa Maria Napolitano; BRANCO, Victória de Freitas; GALDI, Maíra Bittar; CAMPOS, Érico Bruno Viana. Culpa e Vergonha na Constituição da Subjetividade: Ensaio de Psicanálise Aplicada Sobre o Filme “Shame”. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 4, p. 1288-1309, 2016.
- MCQUEEN, Steve. **Shame**. Reino Unido, 101 min., 2012, DVD.
- NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- PENAFRIA, Manuela. **O paradigma do documentário**: Antônio Campos, Cineasta. 2009.
- REIS, Lucas Henrique dos. **Cowboys de Clint Eastwood**: fronteira, identidade nacional e

masculinidades em *Gran Torino* (2008) e *Sniper Americano* (2014). Uberlândia: Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História. Programa de Pós-Graduação em História, 2018.

SANTANA, C. da S. & BELCHIOR, C.G. (2013, março). A velhice nas telas do cinema: um olhar sobre a mudança dos papéis ocupacionais dos idosos. **Revista Kairós Gerontologia**, v. 16, n. 1, p. 93-116. São Paulo (SP), Brasil: FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP.

STEPHAN, Clarisse; MADEIRA FILHO, Wilson; FERNANDES, Eder. O lugar certo onde colocar o desejo: os filmes *A pele que habito*, *Shame* e *Ninfomaníaca* enquanto perspectivas de resignificação da sexualidade. In: **Anais do V CONGRESSO DA ABRASD. PESQUISA EM AÇÃO: ÉTICA E PRÁXIS EM SOCIOLOGIA DO DIREITO**. Vitória/ES, 2014, p. 162-180.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons – Atribuição Não-Comercial 4.0 Internacional.