

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes

Felipe Vignoli de Almeida Gonçalves

**O HOMEM ESTRANGEIRO: A nova representação masculina imaginária
do filme *Bom Trabalho* (Claire Denis, 1999) e seu impacto na cultura
cinematográfica**

Belo Horizonte

2024

Felipe Vignoli de Almeida Gonçalves

**O HOMEM ESTRANGEIRO: A nova representação masculina imaginária
do filme “Bom Trabalho” (Claire Denis, 1999) e seu impacto na cultura
cinematográfica**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes da Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como parte dos requisitos
para obtenção do título de Mestre em
Cinema.

Linha de Pesquisa: cinema.

Orientador: prof. Dr. Rafael Conde

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.43015 Vignoli, F., 1999-
V686h O homem estrangeiro [recurso eletrônico] : nova representação
2024 masculina imaginária do filme “Bom trabalho” (Claire Denis, 1999) e
seu impacto na cultura cinematográfica / Felipe Vignoli de Almeida
Gonçalves. – 2024.
1 recurso online.

Orientador: Rafael Conde.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Crítica cinematográfica – Teses. 2. Homens no cinema – Teses.
3. Masculinidade – Teses. 4. Cinema – Aspectos sociais – Teses.
I. Conde, Rafael, 1962- II. Universidade Federal de Minas Gerais.
Escola de Belas Artes. III. Título.

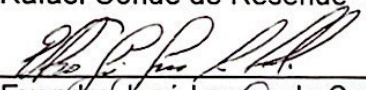
FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno
FELIPE VIGNOLI DE ALMEIDA GONÇALVES - Número de Registro **2022686300**.

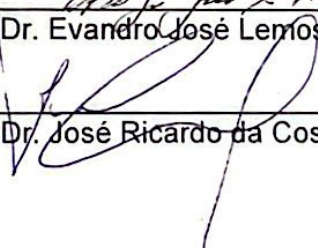
Título: **"O HOMEM ESTRANGEIRO: A nova representação masculina
imaginária do filme Bom Trabalho (Claire Denis, 1999) e seu impacto na
cultura cinematográfica"**



Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Orientador – EBA/UFMG



Prof. Dr. Evandro José Lemos da Cunha – Titular – EBA/UFMG



Prof. Dr. José Ricardo da Costa Miranda Junior – Titular – Centro Universitário UNA

Belo Horizonte, 09 de agosto de 2024

(Via do aluno)

*Para Ieda, por seu apoio e
me faz ser um homem melhor todo dia*

AGRADECIMENTOS

A Prof. Yacy-ara ao carinho e conhecimento que me possibilitou realizar essa pesquisa com toda base referencial e teórica que seu enorme repertório permite.

Ao Dr. Rafael Conde pela orientação e todos os ensinamentos que contribuíram para meu crescimento acadêmico e artístico.

A Francisco pela companhia.

E especialmente a meus pais por terem me feito o homem que sou.

RESUMO

Esta dissertação visa a analisar a representação da figura masculina no filme *Bom Trabalho* (1999), dirigido por Claire Denis, a partir de estudo comparativo de representações do masculino desde a década de 1940 até o final do século XX, considerando o significado cultural da influência do cinema na sociedade. Utilizando conceitos-chave, como virilidade e seu impacto na sociedade presente (Jablonka, 2019), a relevância dos símbolos na cultura visual (Jung, 1964; Bazin, 1976; Tarkovsky, 1989; Barthes, 2004) e as representações relevantes do ser-homem na ficção (Camus, 1942), a pesquisa pretende tecer panorama histórico do cinema de Claire Denis em conjunto à representação masculina na cinematografia moderna e contemporânea e o sentido que a autora traça em se sentir estrangeiro. Temos como hipótese que a figura de um homem estrangeiro, sendo aquele que não se encaixa nos padrões de uma masculinidade de dominação, estrangeiro de seu próprio gênero, praticamente excluída da arte cinematográfica, como reflexo do modo de representação do homem na sociedade. No filme *Bom Trabalho*, é possível encontrar poder transformador imagético e, a partir dessa produção, mostrar o impacto e a importância da obra de Claire Denis em problematizar a ideia do ser-homem “de verdade”, militar, forte e viril, e dar corpo a esse homem imaginário.

Palavras-chave: masculinidade; representação; desconstrução; cinema contemporâneo

ABSTRACT

This text aims to analyze the representation of the male figure in the film *Beau Travail* (1999) directed by Claire Denis, based on a comparative study of male representations from the 1940s to the end of the 20th century, considering the cultural significance of the influence of cinema in society. Using key concepts such as virility and its impact on today's society (Jablonka, 2019), the relevance of symbols in visual culture (Jung, 1964; Bazin, 1976; Tarkovsky, 1989; Barthes, 2004) and the relevant representations of the man in fiction (Camus, 1942), the project aims to weave a historical panorama of Claire Denis's cinema together with male representation in modern and contemporary cinema. We hypothesize that the figure of an foreign man, being one who does not fit into the standards of dominating masculinity, is practically excluded from cinematographic art, as a reflection of the way men are represented in society. In the film *Beau Travail*, it is possible to find a transformative power of imagery and, from this production, show the impact and importance of Claire Denis's work in problematizing the idea of being a "real" man, military, strong and virile, and give body to this imaginary man.

Keywords: masculinity; representation; deconstruction; contemporary cinema

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sentain (Bom Trabalho, 1999)	17
Figura 2 – Claire Denis e Cécile Ducasse no set de Chocolat, 1988	25
Figura 3 – Trish e Daniel (Stars at Noon, 2022)	30
Figura 4 – Martine (U.S Go Home, 1994)	32
Figura 5 – J'ai Pas Sommeil, 1994.	34
Figura 6 – Josephine e Noé (35 Doses de Rum, 2008)	37
Figura 7 – Aimée e Protée (Chocolat, 1988)	44
Figura 8 – Mona (Os Renegados, 1985)	47
Figura 9 – Michèle e Alex (Os Amantes de Pont-Neuf, 1991)	49
Figura 10 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)	54
Figura 11 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)	54
Figura 12 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)	55
Figura 13 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)	55
Figura 14 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)	56
Figura 15 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)	56
Figura 16 – Forestier em Bom Trabalho (1999)	60
Figura 17 – Sentain e Galoup (Bom Trabalho, 1999)	62
Figura 18 – Soldados treinando e Galoup (Bom Trabalho, 1999)	65
Figura 19 – Soldados treinando e Galoup (Bom Trabalho, 1999)	66
Figura 20 e Figura 21 – Sentain e still do filme (Bom Trabalho, 1999)	68
Figura 22 – Sentain e Galoup (Bom Trabalho, 1999)	70
Figura 23 – Galoup (Bom Trabalho, 1999)	74

Figura 24 – Legionários (Bom Trabalho, 1999)	75
Figura 25 – Galoup (Bom Trabalho, 1999)	76
Figura 26 – Joaquim (O Homem Imaginário, TBD)	80
Figura 27 – John Wayne como Ringo Kid (Stagecoach, 1939)	86
Figura 28 – Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore, Timothy Dalton, Pierce Brosnan e Daniel Craig como James Bond	88
Figura 29 – Max Linder em 1913	91
Figura 30 – Capa da revista True Men Stories	100
Figura 31 – Still do filme Tropas Estelares, Johnny e Dizzy	105
Figura 32 – Still do filme Tropas Estelares, Inseto cérebro	108
Figura 33 – Still do filme Os Imperdoáveis, William Munny	111
Figura 34 – Joaquim (O Homem Imaginário, TBD)	116
Figura 35 – Sentain (Bom Trabalho, 1999)	116

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. CAPÍTULO 1 – O CINEMA DE CLAIRE DENIS E SUA VISÃO “ESTRANGEIRA” DO MASCULINO	22
3. 1.1. AS OBRAS CINEMATOGRAFICAS DE CLAIRE DENIS E O SENTIDO CONFESSIONAL DE SER “ESTRANGEIRO”	23
4. 1.2. O CINEMA FRANCÊS DO FINAL DO SÉCULO XX	45
5. CAPÍTULO 2 – UM BOM TRABALHO	50
6. 2.1. A DIMENSÃO PROFUNDA DE “BOM TRABALHO”	51
7. 2.2. HOMEM IMAGINÁRIO: O IMPACTO E A INFLUÊNCIA DO FILME EM NOVOS CINEASTAS	76
8. CAPÍTULO 3 - OS MODELOS DE VIRILIDADE E SUAS TRANSGRESSÕES	82
9. 3.1. BREVES REPRESENTAÇÕES DO HOMEM VIRIL NO CINEMA DO SÉCULO XX	82
10.3.2. O CONCEITO DO HOMEM IMAGINÁRIO E SUAS APARIÇÕES PELA ARTE CINEMATOGRAFICA	93
11. CONCLUSÃO	113
12. REFERÊNCIAS	120
13. REFERÊNCIAS FÍLMICAS	122

INTRODUÇÃO

Ao se pensar na ideia do que é “ser homem”, uma normativa comum em um sentido de cobrança em relação a postura masculina, o conceito normatizado para a sociedade contemporânea se relaciona a uma ideia de virilidade, replicada e reforçada por padrões engessados de representações imagéticas. No “Dicionário Aurélio” (2009, p.819), encontramos a seguinte definição para viril: “relativo à ou próprio de homem varonil; energético; vigoroso”. Note-se que se extirpa a identidade feminina do conceito de virilidade. Nesse contexto, a identidade masculina está vinculada ao conceito de força, somando-se a esse código a capacidade do homem de realizar o ato sexual ou de procriar, como se fosse prerrogativa do gênero.

Em distintas culturas e épocas, a representação masculina foi pautada por imagens vinculadas ao poder – do guerreiro ao caçador; do rei ao revolucionário. Porém, não nos cabe aqui tal recuo, mas o entendimento de que as modelagens foram construídas a partir de camadas sucessivas de sentido estruturadas ao longo do tempo, as quais foram copiadas e reproduzidas na poética cinematográfica.

As representações do patriarcado na arte ficcional raramente podem ser vistas fora de concepção artística que atribui à figura masculina a ideia de virilidade. Exceção pode ser observada na personagem Billy Budd, apresentada no romance *Billy Budd Sailor*, escrito em 1891 por Herman Melville (1819-1891) – autor consagrado pelo livro *Moby Dick* (1851) – a qual foi representada como jovem marinheiro, extremamente bonito, carinhoso e alegre. Quando recrutado por um navio de guerra do séc. XVIII, ele entra em conflito psicológico com Claggart, seu antagonista e mestre d’armas da nau: para Claggart, Billy não se encaixava no ideal da imagem de marinheiro e de homem.

A questão que determina o ponto de partida desta dissertação é a busca dessas personagens masculinas que fogem ao senso comum, sem que elas

sejam atreladas ao estereótipo da homossexualidade, com o objetivo de encontrar outros modelos que escapam do *status quo*, quebrando paradigmas indiciários de representação através da fresta, da ruptura ou da desconstrução das personagens, desde o *physique du rôle* –imagem de referência formada em relação à aparência, à atitude, à postura e à linguagem sobre o “ser” masculino – até as narrativas impostas pelos roteiros, pelas peças teatrais ou pelos romances literários.

Na construção de Herman Melville, sua personagem principal, Billy, não era fraca, muito pelo contrário, era forte e competente. Porém, ela tinha algo que nenhum homem deveria ter naquela época: gentileza e sensibilidade. É dessa natureza não convencional que emerge o conceito de “homem imaginário”, como aquele que nasce de imaginação criadora e de imagem desconexa do *status quo*. Na obra literária, exatamente pelo distanciamento do modelo dominante, que a personalidade de Billy Budd gera em Claggart grande conflito interno, pois não consegue conceber a ideia de um homem sensível, talvez por inveja, por desejo ou, até mesmo, por atração inexplicável.

Billy Budd, nesse contexto, se torna uma das primeiras aparições de relevância na arte ficcional popular do “homem imaginário”, conceito que representa figura masculina inexistente no imaginário do patriarcado, o homem “afeminado”, não necessariamente homossexual, mas também não essencialmente homem hétero: o homem que não é homem “de verdade”. Além de Melville, na literatura, a obra filosófica de Albert Camus (1913-1960) *O Mito de Sísifo*, escrita em 1942, produz olhar contemporâneo sobre a identidade masculina ao compor o conceito de “homem absurdo”, que é “seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, prossegue sua aventura no tempo de sua vida” (Camus, 2023, p. 81). No entanto, se a percepção de deslocamento desse homem decorre de liberdade inerente ao existencialismo, sua visão masculina, nessa obra, reforça os estereótipos de virilidade, principalmente pela defesa de Don Juan, personagem arquetípica da literatura espanhola.

Mas de que forma e em qual medida o texto literário *Billy Budd Sailor* se relaciona com o filme *Bom trabalho* (1999)? Como expresso pela própria cineasta, a forma literária que construiu divergências entre a imagem de Billy Budd e a de Claggart influenciou seu olhar sobre suas personagens, protagonistas e antagonistas que não exercem o lugar comum de heróis e de vilões.

Poucos anos depois da escrita do livro de Melville, Louie Lumière (1864-1948) e Auguste Lumière (1862-1954) projetam seu primeiro filme *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), em um café de Paris, inaugurando a arte cinematográfica. Nessa primeira projeção, o registro de pessoas comuns saindo de uma fábrica reforça o reconhecimento da relevância da modernidade a partir da apresentação – e posterior representação – de homens e mulheres contemporâneos ao próprio cinema. Em 1903, o cinema já dá indícios de sua imensa popularidade e de possível influência na cultura de massa com o primeiro sucesso de bilheteria da história, intitulado *Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter (1870-1941). O filme conta a história de bandidos violentos e inteligentes que matam inocentes, batem e tentam roubar um trem para fugir com o dinheiro. O sucesso obtido com essa produção contribuiu para que o cinema se popularizasse e, com isso, como fenômeno da indústria cultural (Horkheimer; Adorno, 2002), trouxesse grandes investidores para esse novo ramo da cultura, anteriormente inexplorado e com potencial de lucro inestimável.

Até o século XVIII, a representação era circunscrita à elite que podia, por meio do mecenato, encomendar seus retratos pictóricos ou suas imagens escultóricas. Com o advento da fotografia e do cinema, ver e ser visto deixou de ser prerrogativa das elites. A indústria cinematográfica da primeira metade do século XX adquire, rapidamente, projeção devido à multiplicação de espaços de exibição, realizadores, produtores e patrocinadores, impactando a sociedade a partir da consolidação de determinados modelos de representação masculina, multiplicados na construção das personagens. No entanto,

destacando também alguns exemplos como *Oliver Twist* de Charles Dickens (1837) e *Edmond Dantès em O Conde De Monte Cristo* de Alexandre Dumas (1844), personagens que também violentados pela sociedade se quebram do padrão, as figuras masculinas são representadas em sua maioria como violentas, sem lugar para personagens equivalentes a “Billy Budd”; nos primórdios da sétima arte, uma grande geração de jovens homens e mulheres cresce influenciada pelas ideias misóginas que essa projeção cinematográfica passava para seus espectadores e, apesar de maior socialização da cultura, o modelo ainda reflete o contexto excludente do qual parte. Este modelo se consolida na segunda metade do século XX, reforçando a força simbólica ao redor da imagem do homem viril no cinema, tornando difícil romper com essa identidade reproduzida amplamente nos filmes, em distintos gêneros e subgêneros cinematográficos.

Ao compreender o modelo, torna-se relevante demarcar a exceção. Quase cem anos depois, a cineasta francesa Claire Denis – pouco conhecida internacionalmente na época, porém bem reconhecida nacionalmente por cinco longas-metragens¹ produzidos na França –, recebeu proposta de fazer filme para canal televisivo local que abordasse a temática de ser estrangeiro, surgindo, assim, a obra *Bom Trabalho*, lançada em 1999.

Como definir o valor fílmico a partir da escolha de um olhar e, dessa forma, justificar seu estudo? *Bom Trabalho* (1999) estabelece, no contexto desta pesquisa, a autoridade de mover, de forma inaugural, nossos sentidos para percepção diferenciada da representação da masculinidade, tão necessária à construção ideológico-imagética atual. A originalidade da obra alcança lugar canônico, pois ao modelo dado é gerado novo modelo.

A ideia do filme parece estar conectada com a própria vida da roteirista e diretora. Seu pai, oficial e administrador francês, signatário das ideias de colonialismo, proporcionou a Claire Denis – nascida em Paris, em 1948 – a

¹ *Chocolat* (1988); *S'en fout la mort* (1990); *J'ai pas sommeil* (1994); *US Go Home* (1994) *Nénette et Boni* (1996).

vivência, na infância, no continente africano, em particular em Burkina Faso, no Djibouti e nos Camarões, países que permaneceram sob o colonialismo da França até 1960, 1967 e 1971, respectivamente. As contradições do colonialismo, da integração à violência, foram vivenciadas pela diretora ao longo de sua vida; não é irrelevante entender por qual razão Djibouti é o país escolhido para locação e cenário para o filme.

No filme, Denis amplia a interpretação da palavra “estrangeiro” para vários significados, decidindo adaptar o livro de Melville em roteiro que desentranhasse sua interpretação da verdadeira temática. Nesse sentido, o estranhamento ocorre em sobreposição, tanto em relação à identidade masculina apresentada quanto na posição de ser estranho ao país, eventualmente, mesmo tendo nascido nele, pois a marca do colonialismo é a manutenção da identidade de origem do ocupante. Assim, outro paralelo possível é a associação da forma como a representação masculina é abordada no filme a partir do livro “O Estrangeiro” (1942), de Camus.

O lugar do não-lugar é a tônica que permeia o contexto de todas essas obras, principalmente pelo deslocamento da figura masculina representada. Como aponta Judith Mayne, “(...) os filmes de Denis estão totalmente imersos num mundo moldado e definido pelos resultados da colonização e descolonização” (2005, p. 11, *apud* Cunha, 2020, p.120).

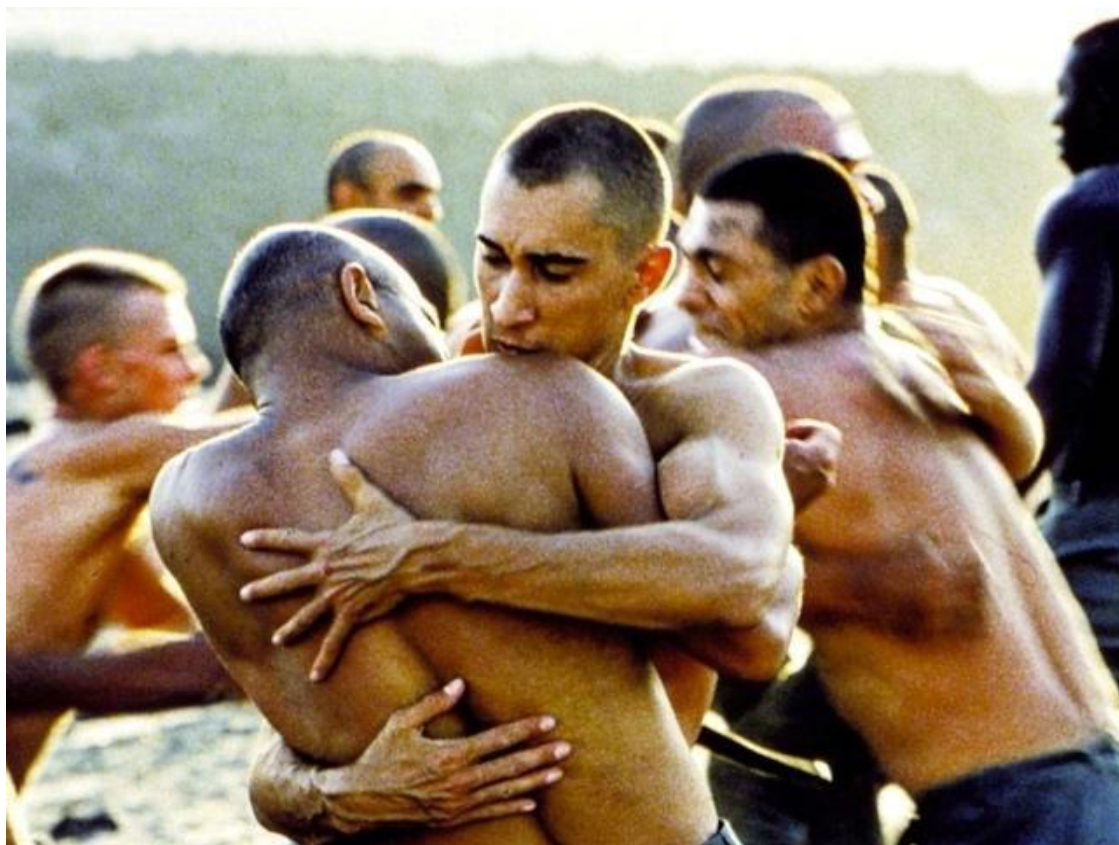
Bom Trabalho se passa no deserto do Djibouti, com grupo de soldados legionários franceses, no papel de supostos colonizadores em um país que já era independente. Quanto a isso, vejamos as considerações de Dooley (2013):

Denis faz um forte comentário sobre o legado do colonialismo francês com esse grupo de homens: de suas diferentes origens étnicas e aparências (negros, asiáticos e, predominantemente, brancos), todos trabalhando para tornarem-se parte de um todo indivisível na paisagem dura do nordeste africano (Dooley, 2013, p. 4).

Gilles Sentain (Figura 1), baseado na personagem de Billy Budd, é o mesmo homem gentil, cuidadoso e reservado da obra original de Melville. Claggart, por sua vez, agora é Galoup, o mesmo mestre d’armas, atuando como supervisor

dos recrutas. Na obra de Denis, os problemas internos de Galoup são muito mais explorados do que no livro, assim como o desejo reprimido é muito mais evidente. Sentain representava versão diversa da identidade padrão masculina, uma vez que ele despertava, por meio de seu gesto – seja lavando roupa, montando armas, ou treinando –, o conflito em Galoup, marcado ao mesmo tempo pela inveja e pelo desejo não compreendido, talvez pela exposição do corpo de Sentain em dimensão erótica, sutil e submersa:

Figura 1 – Sentain (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://revistamoviment.net>

Trazendo essas referências para o então moderno e internacionalmente reconhecido cinema francês, Denis deu corpo, por completo, ao homem imaginário e a suas questões psicológicas atualizadas, focando no conflito

gerenciado por novos sentidos de masculinidade. Um ano depois, o filme se tornou marco de bilheteria e sucesso da crítica internacional, tendo enorme lucro e sendo considerado por diversos cineastas atuais como Pablo Larraín ou Isabel Sandoval como uma das melhores produções cinematográficas dirigidas por mulheres de todos os tempos, alavancando sua carreira ao nível de sucesso e renome mundiais.

A obra de Denis está hoje presente nos maiores festivais de cinema², trabalhando com vários dos maiores atores da atualidade. A partir desse marco, diversos trabalhos semelhantes e relevantes surgiram, problematizando o lugar do homem imaginário na sociedade³.

Assim, analisando detalhadamente a maneira como Denis desenvolveu suas personagens e como suas obras discutiram temáticas e questões arquetípicas do masculino dentro do processo narrativo – da escaleta ao roteiro, até o desenvolvimento da decupagem⁴ de direção –, a pesquisa desenvolvida nesta dissertação teve como objetivo principal correlacionar a construção imagética, narrativa e temática na obra de Claire Denis, como resultado de contraposição aos arquétipos masculino coletivos (Jung, 1964, p. 84), reproduzidos sistematicamente desde o surgimento da arte cinematográfica; bem como analisar de que forma e em qual medida sua obra impactou a linguagem cinematográfica ao quebrar esse padrão.

Esta pesquisa procurou examinar a representação da figura masculina no filme *Bom Trabalho* e averiguar seu impacto e importância na desconstrução do homem normalmente representado no cinema, dando corpo ao “homem imaginário” – uma ideia de masculinidade pouco aceita na sociedade e na arte

² Como os festivais de Berlim, de Veneza, de Cannes e entre outros.

³ Como *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, *Moonlight* (2016), de Barry Jenkins e *Ataque dos Cães* (2021), de Jane Campion.

⁴ Na linguagem audiovisual, a decupagem de direção diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. Definição disponível em: <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/>

cinematográfica –, estabelecendo comparação entre a história do patriarcado e o poder que o simbólico/imagético possui no mundo político em que vivemos.

Cabe ressaltar que conceito de “homem imaginário” foi elaborado com o intuito de se contrapor ao conceito de “homem viril”, pois este último é fruto de narrativa que considera “homem de verdade” aquele que é movido pela violência, pela misoginia e pela virilidade. Se o “verdadeiro” homem é aquele que tece identidade bruta no imaginário artístico cinematográfico, o “homem imaginário” se contrapõe a ele, ao romper essa identidade.

Guardada as devidas proporções, o conceito estabelecido nesta dissertação é influenciado pelo conceito de “homem absurdo” explorado por Camus na primeira metade do século XX e pela capacidade de superá-lo no final desse mesmo século.

Não cabe aqui também retratar esse evento como uma exceção única e definitiva. Como citado anteriormente alguns outros personagens da literatura e do cinema possuem o mesmo processo desconstrutivo e impactante que Billy Budd e Sentain possuem para com a arte. Porém, o objetivo aqui é justamente fazer um estudo de caso aprofundado de tal representação para destacar seu potencial e já concreto impacto imagético com o expectador atual e futuro para com o masculino. *Bom Trabalho* é mais uma de diversas obras que trabalham o masculino consciente ou inconscientemente de forma progressista e cabe aqui também citá-las mais a frente na pesquisa.

Dessa forma, ao longo da pesquisa, procuramos problematizar historicamente os impactos da representação imagética do corpo masculino no cinema, comparando os modelos iconográficos de representação em contraponto à proposta apresentada no filme *Bom Trabalho*. Ao analisar a desconstrução do padrão do ser-homem na narrativa do filme de Claire Denis e estabelecer a relevância do homem imaginário nos novos processos artísticos do cinema contemporâneo, entendemos que a imagem que se apresenta é propositiva e necessária para o acolhimento de nova identidade masculina que, sem ser atrelada à homossexualidade, possa se manifestar em sua existência sensível.

Nas últimas décadas, os movimentos feministas, de igualdade racial e LGBTQIA+ se tornaram cada vez mais relevantes para a sociedade moderna, de modo que essas questões estão sendo amplamente discutidas por estudos, teses e obras artísticas voltadas à desconstrução de identidades fixas, idealizadas pelo patriarcado (Nazário, 2007; Dos Santos, 2019; Cunha, 2020). Recentemente, questões de gênero têm repercutido tanto na esfera acadêmica quanto na linguagem artística exposta em distintas mídias. Dentro do cinema, o livro *Masculinity in Fiction and Film* (Baker, 2006) é considerado obra de referência e um dos mais importantes nesse campo de reflexão.

Dessa maneira, procuramos incorporar, neste estudo, trabalhos de pesquisa que analisam a masculinidade como representação cultural, redimensionando seu impacto na sociedade a partir da construção de valores. Portanto, nossa proposta é justificada por demanda de ampliação de trabalhos voltados ao estudo de obras cinematográficas que abordam a masculinidade por outros caminhos, como em *Bom Trabalho* (1999), em sistema atualizado de reflexões.

Ao estabelecermos foco de análise voltado exclusivamente para essa produção, visamos ao aprofundamento daquilo que é exposto na narrativa do filme. Nesta pesquisa, acredita-se que *Bom Trabalho* (1999) é marco na história do cinema para o início de processos artísticos que desconstroem os valores tradicionais do ser-homem viril.

Apesar do foco almejado, é importante conectar essa obra a outras produzidas no cenário nacional. Dos filmes que tentam explorar a ideia do homem imaginário para o cinema antes do século XXI, dois dos mais importantes surgiram no Brasil, sendo eles *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981), de Hector Babenco, e *A Rainha Diaba* (1974), de Antonio Carlos da Fontoura. ambos mostrando como a realidade social no país é hostil para jovens homens e mulheres, no que tomam relevo as relações que os levam a assumir vidas social e estruturalmente condenadas pelo *status quo*, como criminosos, assassinos e prostitutas.

Assim, a partir da obra de Claire Denis, destaca-se o papel do cinema na construção ideológica do gênero masculino na sociedade brasileira, como também em obras posteriores, a exemplo da obra *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, que tem como protagonista um vaqueiro representando essa figura masculina sensível deslocada, em ambiente habitado comumente por homens viris (Dos Santos, 2019).

O conceito de cultura do patriarcado tem sido, em análises teóricas, explorado por ensaios feministas (Azevedo, 2017). Todavia, ao questionar o patriarcado na cultura cinematográfica pelo viés do próprio olhar masculino, a dissertação se posiciona ideologicamente e problematiza as relações que engessaram a identidade de homens e de mulheres nas narrativas visuais do cinema.

Cabe ressaltar que, para além da reflexão teórica produzida nesta pesquisa, este tema é extremamente caro à formação deste pesquisador, graduado em Cinema e Audiovisual, o que tem sido previamente abordado na sua produção autoral de curtas e longas metragens, em que a retratação imagética e teórica da figura masculina sempre foi conduzida pelo princípio da dúvida. Assim, fomos guiados por uma dúvida interna sobre os caminhos para a construção de uma representação não só ideal, mas fiel à sua própria experiência masculina.

Antes de tudo, esta pesquisa parte do olhar de espectador, da relação pessoal que a imagem cinematográfica possui com este autor no papel de observador e de seu impacto no seu próprio trabalho. Uma vez que é inevitável não ser tocado por tais dimensões, aqui existe uma parcialidade definitivamente passional, sendo inconcebível para este pesquisador desassociar o cinema e a imagem de suas correlatas reverberações afetivas.

Portanto, o fio condutor desta investigação harmoniza-se com questões previamente abordadas, tanto na esfera acadêmica quanto em âmbito laboral, na qualidade de cineasta. Desse modo, considerando a constante busca por aproximar teoria e prática, nossa prática atual também poderá ser refletida em projetos futuros.

CAPÍTULO 1 – O CINEMA DE CLAIRE DENIS E SUA VISÃO “ESTRANGEIRA” DO MASCULINO

Este primeiro capítulo tem por objetivo introduzir a análise e compreender o contexto de desenvolvimento das obras de Claire Denis que a levaram a produzir *Bom Trabalho* (1999), bem como as estruturas precedentes que lhe serviram de inspiração, os conceitos e os lugares que permeiam suas obras, sua origem de imigrante e sua visão de estrangeira na França. São analisados, profunda e detalhadamente, os temas e conceitos que sua obra retrata, desde a influência de *Billy Budd Sailor* – um conto de Herman Melville (1819-1891) publicado postumamente em 1924 –, obra que deu origem ao roteiro do filme, até o livro *O Estrangeiro* de Albert Camus, cujo conceito de fundo dialoga diretamente com a temática central do projeto original da cineasta, que era fazer um filme para televisão sobre “ser um estrangeiro”.

De modo a analisar como os cineastas são capazes de construir essas figuras de maneira técnica, ou seja, a partir da elaboração e do desenvolvimento das personagens e de seus arcos quanto ao roteiro, o texto que mais se demonstrou relevante é *As paixões na narrativa: a construção do roteiro de cinema* (Leal, 2017), em que o autor estabelece novo olhar acerca de teorias tradicionais ainda utilizadas na contemporaneidade (McKee, 1997; Greimas, 1975; Field, 2005), a partir da construção de uma personagem motivada especialmente pela paixão, física ou espiritual, com objetivo precípuo de sensibilizar o espectador. Aplicado ao filme de Denis, essa visão metodológica permite destacar a forma como o contraponto influencia a construção e a motivação das personagens, que se movem na narrativa por meio da tensão e da atração passional presente na tela, não só entre as personagens, mas entre a imagem apresentada e o espectador.

A própria diretora afirma que define o cinema – o seu próprio e o cinema como um todo – a partir do viés emocional, “[...] para mim, o cinema não é feito para

dar uma explicação psicológica, para mim, o cinema é montagem, é edição. Fazer blocos de impressões ou de emoções se encontrarem com outro bloco de impressão ou emoção (...)" (Denis, 2000)⁵.

Assim, propomos não somente colocar a obra de Claire Denis em relevo para esse campo de estudo, mas destacá-la como marco no estabelecimento desse tipo de interpretação e de representação de gênero na arte cinematográfica, além de sua influência em obras posteriores, depois de seu sucesso de crítica.

1. AS OBRAS CINEMATOGRAFICAS DE CLAIRE DENIS E O SENTIDO CONFSSIONAL DE SER "ESTRANGEIRO"

É notório o fato de que a arte cinematográfica, desde o seu início, tem como objetivo causar sensações em seus espectadores. Englobando alegria, tristeza, surpresa ou tensão, o cinema está intimamente ligado ao desenvolvimento das relações de sentimento do espectador para com as obras, determinando novas camadas de sentido à ideia fornecida pelos roteiristas, pelos diretores e pelos atores, de forma a amplificar o significado de um filme enquanto obra coletiva. Esse sentimento é claramente não físico, interno e, ao mesmo tempo, intenso e direto, capaz de formular ideais e noções de mundo para aqueles que veem, observam e absorvem as imagens que lhes são apresentadas.

Isso não é algo exclusivo do cinema, dado que outras artes sempre buscaram o mesmo objetivo, ainda que formas diferentes. A música, por exemplo, abusa do sentido auditivo, das notas e dos acordes, das letras e dos sons para causar emoção; a pintura se vale do sentido visual fixo direto, a partir do olho de quem a observa e de sua própria interpretação; a literatura e o teatro exploram o

⁵ "But for me, cinema is not made to give a psychological explanation, for me cinema is montage, is editing. To make blocks of impressions or emotion meet with another block of impression or emotion (...)" in *The Guardian*, entrevistada por J. Romney.

enredo e a interpretação. Contudo, é o cinema – herdeiro direto do teatro – que usa todos esses sentidos – audição, visão e narrativa –, regados por tecnologias múltiplas, de modo a assimilar tudo que move em seu entorno.

A partir da imagem, da montagem ao plano e do cenário à luz, os elementos visuais cinematográficos nos colocam em outro universo, em outro espaço, fora da realidade, mesmo que muitas vezes a retrate.

Nesse sentido, Claire Denis é cineasta que usa e abusa desse entendimento expansivo e paralelamente interno da arte cinematográfica em seus filmes. Ela coloca, na maior parte de suas obras, o espectador em um lugar não fixo, sem estrutura narrativa clássica, como um barco sem rumo, seguindo as ações de suas personagens a partir, simplesmente, dos encontros físicos entre eles. Quem assiste a suas cenas se vê projetado em espaço de estranhamento, sem muito chão firme; observa o imagético do sentimento que move suas narrativas em sistema de proximidade para com suas personagens.

Assim, ela é capaz de sensibilizar o observador de maneira interna com facilidade. Para Denis, a imagem e o que ela causa naquele que a vê constituem o sentido catalisador da criação fílmica. Por óbvio, essa intencionalidade não lhe é exclusiva, mas, com certeza, pode ser vista como sua identidade artística primordial.

Como comentado anteriormente, Denis nasceu em 1948, em Paris. Seu pai, funcionário estatal da máquina administrativa colonial, morou em diversos países subordinados à dominação francesa. Ao vivenciar o sistema colonialista, a cineasta – assim como Camus, nascido na Argélia, em 1913 – sofreu a mesma digressão inerente aos nascidos nesses lugares-não-lugares, pertencendo e, ao mesmo tempo, não pertencendo à cultura e à identidade do local. Sua infância no continente africano, em particular nos Camarões, em Burkina Faso e no Djibouti, foi determinante tanto para a construção estética de suas obras quanto para a forma como tratou temas relacionados ao estranhamento, ao deslocamento e ao contraponto, principalmente na construção de personagens que fogem ao senso comum.

Ao se ver como estrangeira nos locais onde viveu, Denis se sentia como um de seus espectadores durante toda sua infância, sem chão para pisar concretamente, sem casa, de fato, sem uma identidade conclusiva. E isso é transmitido em seu trabalho.

Desde seu primeiro filme, *Chocolat* (1988), Denis retrata – de maneira semiautobiográfica e com narrativa simples, ainda que tocante – sua vivência como menina branca crescida em África, sem poder chamar aquele lugar de casa, em razão dos papéis colonialistas que a rodeavam:

Figura 2 – Claire Denis e Cécile Ducasse no set de Chocolat, 1988



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Esse sentimento de deslocamento foi explorado quase meio século antes da estreia da diretora, em 1942, na obra *O Estrangeiro*, de Albert Camus. O escritor francês, nascido na Argélia, teve enorme sucesso com a obra, tornando-se fenômeno popular e literário, não só a partir de sua carreira como filósofo, mas também a partir da relevância desse texto na literatura francesa como um todo. A obra se torna popular, exatamente, porque põe em evidência o sentimento coletivo do dilema do colonialismo francês no pós-guerra. Meursault, um colono francês condenado à morte por matar um árabe sem

uma razão clara – banalizando a violência sobre o corpo do colonizado –, torna-se uma personagem que expõe a brutalidade do colonialismo e, ao mesmo tempo, a incapacidade da convivência, mesmo entre homens comuns subordinados ao mesmo poder, em que o “eu” e o “outro” se tornam espelhos invertidos. O absurdo do ato sem explicação coloca também em evidência a narrativa das desventuras de um homem do século XX, marcado pelo contrassenso das duas guerras e pela marcha civilizatória forjada na crueldade. Assim, tal produção constitui autobiografia social daquele momento da história humana.

O *Mito de Sísifo*, escrito também em 1942, em plena Segunda-Guerra Mundial (1939-1945), expõe o absurdo da existência humana diante do triunfo da violência. A ação dos deuses que condenaram Sísifo a empurrar continuamente uma pedra até o alto de uma montanha para, então, vê-la cair e retornar ao mesmo lugar, reiniciando infinitamente a mesma operação, simbolizava a inutilidade do pensamento racional diante da situação contemporânea, marcada pela truculência e pela falta de esperança.

Ambas as obras de Camus desvelam o absurdo da existência humana e sinalizam a incoerência masculina como ponto de partida para a dissolução de um modelo de sociedade esgarçado por sua violência e alienação.

No pós-guerra, a barbárie sentida pelo homem europeu em seu próprio território torna-se exposta em seus territórios de dominação. O “estrangeiro”, aqui, é o próprio Meursault – francês nascido na Argélia dos anos quarenta – representando a ideia do absurdismo de Camus, em que nada é o que convém. Essa figura não se comporta de acordo com os padrões redigidos pela sociedade de sua época e sua condenação. Sua condenação não ocorre pela violência do ato cometido – o assassinato de um homem árabe –, ao contrário, seu crime não é matar um homem de “segunda classe”, sem valor; sua reprovação decorre da repulsa gerada por seu comportamento estranho e indiferente. A própria abertura do livro destaca a sensação de estranheza intrínseca à personalidade desse homem. Vejamos:

Hoje, mamãe morreu. Ou talvez ontem, não sei bem. Recebi um telegrama do asilo: “Sua mãe faleceu. Enterro amanhã. Sentidos pêsames”. Isso não esclarece nada. Talvez tenha sido ontem. (Camus, 1942, p. 7).

O argumento que crava seu último prego no caixão da pena de morte é o simples fato de Meursault não ter chorado no velório de sua mãe. Sua indiferença já destacada com o próprio luto e afeto. Também é interessante que o nome Meursault é trocadilho em si. “Meur” e morre em francês (*meurre*) é pronunciado do mesmo jeito. “Sault” e “sot”, que significa idiota, imbecil, débil, também. Logo, o nome do Meursault é trocadilho que quer dizer “morre idiota”, “morre imbecil”. Seu nome de batismo é, ao mesmo tempo, sua identidade e seu destino.

Para Camus, o absurdo é a própria vida que, desprovida de sentido, faz com que o homem movido por esse vazio existencial busque encontrar algum sentido para viver; uma busca contínua de sentido. Aqui é onde o diálogo e a vivência de imigrante de Camus se encaixam com Denis.

A obra, significativa para pensar a sociedade do século XX, tem tal impacto na cultura que, até mesmo, originou uma das músicas da banda pop *The Cure* de nome *Killing an Arab* – do álbum *Boys don't cry*, de 1980 – criada por Laurence Andrew Tolhurst, Michael Stephen Dempsey e Robert James Smith, e claramente é refletida no trabalho artístico de Denis, empreendido quase cinquenta anos depois.

Já na sua primeira obra, a diretora e roteirista Claire Denis representa seu estilo intrinsecamente ligado a uma abordagem do cinema de gênero, nesse caso específico o melodrama, à sua representação extremamente imagética e sensorial do cinema. O estranhamento de seres “peculiares”, forasteiros em sua própria terra, estrangeiros em sua natureza, é fundamental para a construção de suas personagens, para o impulso da narrativa de seus roteiros e das imagens projetadas dos espaços. O uso do cinema de gênero e do próprio melodrama é outra constante da carreira da diretora que faz jus ao

potencial impactante de seus filmes. Quanto a isso, é oportuno retomar os seguintes dizeres de Xavier (2003):

Este (melodrama) tem sido, através do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) onde tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz. Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação. Destinado ao grande público, o melodrama envolve toda uma pedagogia onde nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude, de sinalização do pecado (Xavier, 2003, p. 39).

Como Ismail Xavier destaca, o gênero do melodrama é historicamente um dos mais importantes e impactantes no processo de expressão e de grande impacto emocional para com os espectadores. Denis traz o artifício pecaminoso do melodrama aos corpos de suas personagens, sempre em busca da emoção.

O conceito de melodrama aqui utilizado faz jus à ideia do exagero emocional. Vindo do teatro, o termo se aplica a obras de cunho dramático com intuito de sensibilizar seu espectador com personagens e tramas, em grande parte, a partir do romance, em que se acumulam sentimentos e emoções de maneira exacerbada. O melodrama de Denis é interno a suas próprias personagens, e, na sua carreira, já com quase quarenta anos de existência, esse movimento é constantemente revisitado e evoluído.

Se sua infância introduz a questão desta pesquisa, propomos fazer caminho invertido para olhar sua obra. Ao fraturar a ordem cronológica como mecanismo para construção de sua trajetória, iniciamos pelo fim, como forma de entender as estruturas, sem o recorte do tempo como fim condutor, mas por intermédio das identidades tecidas. Para compreensão geral de seu trabalho, é muito interessante olhar para *Stars at Noon* (2022). O filme mais recente da diretora e

roteirista é uma das obras que mais absorve essa ideia do melodrama, com a tensão dos corpos e o cinema imagético que a artista tanto aborda. Adaptado do romance homônimo de Denis Johnson, a trama se passa durante a Revolução Sandinista na Nicarágua, em 1984. *Stars at Noon* conta a história do encontro entre misterioso empresário britânico chamado Daniel, interpretado por Joe Alwyn, e a jornalista estado-unidense Trish, interpretada por Margaret Qualley, comprometida em acompanhar os desdobramentos da revolução. Os dois, movidos por forte ligação, são protagonistas de história de amor, permanecendo presos em "perigoso labirinto de mentiras e conspirações", tentando escapar do país.

Denis usa da abordagem do romance melodramático para contextualizar essa história no contemporâneo, sem muito explicar o atual conflito político do país, o que para o espectador pode parecer algo estranho, novamente trazendo a ideia do não-lugar em que seus protagonistas se encontram. Da mesma forma, esses protagonistas são estrangeiros, estranhos a uma realidade que não lhes pertence.

O filme constantemente muda de direção sem muito alarde; a narrativa é movida como o barco sem rumo guiado pelos sentimentos contraditórios de Trish sobre aquele local; a motivação da personagem começa a se misturar nas águas do seu encontro físico e corpóreo com Daniel. A todo momento, a câmera de Denis destaca o contraste daqueles corpos estrangeiros em relação à tensão política e social do país. A sensação de confusão, tensão, tesão e paixão é o que continuamente move o filme. Os arcos dramáticos são divididos na mistura de emoções que a protagonista sente e nos eventos que a rodeiam. Evidencia-se constante fuga e busca por sensações, em que a própria personagem é jogada de um lado para o outro, até o momento em que tudo desaparece. Daniel, envolvido com as milícias da Nicarágua, em tentativa de fuga junto de Trish, é capturado por seus rivais políticos; sua morte iminente separa o casal, e a jornalista se vê em posição de abandono. Contudo, o que impressiona neste recorte, é sua sensação de alívio, espécie de agradecimento

pelo que passou com o parceiro momentâneo e a intensidade do encontro de sensações, o que não muda a tristeza nostálgica que rodeia seu processo.

Uma cena que se destaca, ao assistir à obra, é momento singelo entre as personagens principais, em que Trish e Daniel estão dançando em uma boate sozinhos, sentindo os corpos um do outro de maneira mais direta do que em uma noite de sexo. Ali os dois estão sozinhos como naquele mundo, naquele país e naquele momento específico, e o que os atinge é o corpo do outro, o movimento sem muito sentido da dança que os leva para um lugar nenhum específico, mas somente um para o outro, consoante figura a seguir :

Figura 3 – Trish e Daniel (Stars at Noon, 2022)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

A experiência de assistir ao trabalho de Denis é semelhante a esse processo de construção de suas personagens: constante correnteza de sensações e de encontros físicos com a imagem, em busca de expressão nostálgica e momentânea. Seu trabalho em *Stars at Noon* é, assim, essencialmente cinematográfico, de modo que a imagem se sobrepõe à história, à sensação, à narrativa, aos cortes e ao enredo. Assim, ficam a imagem e a sensação despertadas. Como escrito por Camus, “todas essas vidas mantidas no ar avaro do absurdo não se sustentam sem algum pensamento profundo e constante que as impulsione com sua força” (2023, p. 111).

Voltando à cronologia, em 1994, Denis lança "U.S Go Home". A diretora foi convidada a contribuir para a minissérie da TV francesa *Tous les garçons et les filles de leur âge* ("Todos os meninos e meninas em seu tempo"), que atribuiu a dez diretores europeus a tarefa de criar filmes sobre sua adolescência, estipulando apenas que cada um incluísse uma cena de festa repleta da música de sua época.

Denis respondeu tal tarefa com um longa de curta-duração, mas impactante. Narrando a história de Martine, uma adolescente moradora da região metropolitana de Paris e que decide ir para uma festa em dia quente de verão junto de sua amiga Marlene para poder perder a virgindade. A obra narra toda a noite deste dia e seus desdobramentos inesperados. O trio de atores em destaque, Marlene, Martine e seu irmão Alain, interpretado por Grégoire Colin - o Sentain de *Bom Trabalho* -, é o foco visual e temático de Denis: três jovens no intervalo da adolescência e da fase adulta. A diretora faz um clássico *coming of age* – atingir a maioridade –, em que a ideia do melodrama percorre a própria relação contraditória dos protagonistas para com o amadurecimento. Se estranhos são todos os estrangeiros em territórios ocupados, estranho também é o corpo adolescente, em um lugar intermitente entre a infância e a vida adulta.

O exagero dramático é sentido nos olhares e nos diálogos que eles têm entre si, principalmente entre os dois irmãos Martine e Alain, em lugares semelhantes na vida, mas com uma grave diferença, a virgindade. O cerne temático do se sentir estrangeiro no próprio corpo é explorado, e Denis usa artifícios visuais muito específicos para destacar a confusão e o constrangimento dos jovens em suas próprias carnes. Há uma cena de dança constrangedora de Alain sozinho em seu quarto no início do filme e, em paralelo, uma dança em conjunto com sua irmã, emaranhada de sentimentos durante um momento mais calmo da festa perto do final da obra.

Depois de perceberem que a festa que planejavam ir era completamente desinteressante, as duas jovens decidem seguir Alain para evento mais

"adulto". O local iluminado entre focos de luz e a completa escuridão pela diretora de fotografia Agnès Godard, frequente colaboradora de Denis, retrata sensação de mistério e de insegurança que, ao mesmo tempo, destaca o ambiente sensorial da protagonista e suas inseguranças em relação ao florescer da sua vida sexual com o poder temático do se sentir estrangeiro constantemente presente na carreira da diretora, conforme figura a seguir:

Figura 4 – Martine (U.S Go Home, 1994)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Os atores, constantemente, têm cenas sozinhos, lidando com o abandono e com o desejo de se descobrir, como, por exemplo, quando Martine e Marlene se separam algumas vezes durante a festa. Essa separação física é também simbólica quanto à solidão e ao estrangeirismo de se sentir adulto, bem como quanto ao próprio medo do amadurecimento das duas garotas, outrora tão corajosas na ideia de perderem a virgindade. O melodrama, no início da carreira da diretora, já faz alusão do exagero visual e simbólico acerca da temática que permeia a obra de Denis. Nesse sentido, tomamos como

conceito-chave para nossa pesquisa a ideia do se sentir estrangeiro, refletindo como essa noção permeia a existência do homem imaginário.

A tonalidade de se sentir estrangeiro sempre se manteve presente nas narrativas da diretora. Dentro de suas próprias narrativas, as personagens de Denis, em grande parte dos seus trabalhos, encontram-se nesse lugar do não-lugar, do não pertencimento, em limbo urbano e caótico de sensações e de solidões. Dessa maneira, o fluxo emocional acaba decorrendo da imagem, dos corpos e de todo impacto gerado no espectador.

No mesmo ano de 1994, Denis lança outro longa-metragem, seu quarto filme nesse formato, *J'ai Pas Sommeil*, em que ela traz a história de duas personagens principais que têm suas vidas entrelaçadas pelo destino. Yekaterina Golubeva interpreta Daiga, uma imigrante da Lituânia que acaba de chegar a Paris após longa viagem de carro direto de seu país, para morar com sua tia que mora há anos na capital francesa.

Fugindo da sua casa, Daiga procura ali um novo lar. De fato, uma estrangeira naquele país, naquela cidade. Daiga, com dificuldade na língua, busca por moradia com a ajuda da tia e, no fim, termina morando em um cômodo abandonado de um hotel onde a gerente é amiga de sua tia, também trabalhando ali. Esse espaço, sempre um refúgio para estrangeiros, torna-se sua casa fixa, e ali outras almas perdidas cruzam o espaço, incluindo Camille, interpretado por Richard Courcet, um homem que tem encontros românticos com seu parceiro naquele mesmo hotel. As noites da cidade são vistas por aquele homem, que quase todo dia trabalha como *drag queen* e constantemente vive dentro desse universo *queer* da capital francesa. Ele está completamente perdido na vida, não consegue se abrir por completo com sua família, visto que seu irmão, seu sobrinho e sua mãe não têm segurança com seu namorado. Assim, ele passa toda narrativa buscando um lugar de pertencimento nessa sociedade em que a sensibilidade masculina não tem espaço. A dualidade e, ao mesmo tempo, a parceria das personagens é explorada pela diretora, como demonstrado na figura a seguir:

Figura 5 – "J'ai Pas Sommeil", 1994.



Fonte: <https://shotdeck.com/>

É na imagem que o filme se encontra. Na abertura, homens riem incontrolavelmente enquanto pilotam um helicóptero na rodovia movimentada do subúrbio de Paris, enquanto, dentre vários carros tradicionais do país, encontra-se um desgastado veículo estrangeiro, conforme indicado por placa escrita em outro idioma. De perto, vemos que o carro é dirigido por Daiga, serena e calma como se pertencesse àquele lugar, como um espelho invertido à imagem ruidosa dos homens no helicóptero.

Os planos mostram, pouco a pouco, o descolamento daquela personagem e sua solidão, contrastando-a com sua própria solidão e com os movimentos frenéticos da rodovia, das ruas, dos carros em alta velocidade, das pessoas que caminham. Nota-se, então, busca por espaço naquele local, naquela cidade caótica.

A cidade sempre está em alerta, com seus riscos e perigos que se intercalam ao mistério e ao encantamento que aquele universo traz a Daiga. Percebe-se a presença de assassino em série com atuação direcionada ao homicídio de senhoras de idade na região do hotel em que mora. O risco. O perigo.

Ao longo da narrativa, Daiga percebe a presença de Camille pelo hotel, e ele a encanta, sem motivo aparente. O roteiro lentamente constrói a dolorosa personalidade do jovem rapaz e seu também lugar de não pertencimento: um estrangeiro nascido naquele mesmo país, mas com família de origem africana, carregando, no sangue, a tônica imigrante, colonizada. Assim, a câmera o observa em seu íntimo, na sua relação com sua comunidade, com seu namorado, com sua cidade, e, mesmo ali, ele não se sente pertencente àquele mundo, constantemente buscando seu tempo sozinho, seu espaço de conforto.

Os dois se entrelaçam por meio de encontros momentâneos pelo hotel e de trocas de olhares, em relação verbalmente impossível, mas propiciada por seus próprios não-lugares.

Por fim, em aceno ao gênero do *thriller*, Camille é descoberto como o assassino em série de senhoras e é preso pelos crimes que cometeu, pagando o preço por isso. Daiga, fica ali, naquele espaço perdido, onde só tem lugar no hotel, pertencendo somente àquele local que nunca fora seu. Assim, observam-se duas figuras estrangeiras.

Uma outra obra que seria bastante “completa”, no sentido de abordar todos os conceitos antes tratados em relação a modulação de seu enfoque sensorial, junto a esse lado do estrangeiro temático muito forte e presente, destacando o poder que sua investida imagética e narrativa possui, se encontra na obra *35 Doses de Rum* (2008). O filme narra a história de quatro vizinhos de apartamento em Paris que se mantêm presentes no cotidiano um do outro. Ao mesmo tempo, uma distância intangível atravessa constantemente suas relações.

Alex Descas e Mati Diop são Lionel e Josephin, respectivamente pai e filha, morando juntos. Grégoire Collin, o mesmo ator que interpreta Sentain em *Bom Trabalho*, é aqui Noé, vizinho solitário e herdeiro. Nicole Dogué é Gabrielle, outra vizinha solitária, porém apaixonada por Lionel. Josephine é o mais próximo de uma protagonista que o filme possui, interligando sua vida com

esses outros três moradores em comum. Os quatro são muito próximos e costumam se encontrar esporadicamente.

O longa abre com longa montagem de trens e metrô que circulam pela cidade de Paris, vagando sem destino, em diversas direções. Tais quais suas personagens, presas em trilhos de propósitos e objetivos longes de se do fim, ao menos quando se encontram em sua rota de vida.

É interessante pensar o olhar ao objeto que Denis dá aos trens, colocando a câmera na cabine de condução, observando os trajetos do veículo como um POV (*Point of View*) daquilo, uma personificação que reflete em suas personagens. Mais tarde, na obra, ela faz algo semelhante com as painéis de arroz, que “observam” os protagonistas em seu íntimo. Denis, que fez esse filme inspirado no trabalho do grande cineasta japonês Yasujiro Ozu, dá corpo e olhar a esses objetos e a essa cidade, buscando tratá-los como símbolos do ambiente familiar, espectador e metáfora, ferramenta muito usada pelo japonês.

Possivelmente, os filmes de Ozu, mediante objetos como o travesseiro inflável, tomam o ponto de vista das coisas que contemplam a nós, humanos. Enquanto falam de trivialidades como faz o casal de velhos, eles delineiam de modo casual a falta de senso crítico dos homens, que, mesmo assim, continuam vivendo bem, colocando-se ao mesmo tempo no lugar dos objetos e, assim, devolvendo-nos um olhar crítico. (Andrade, 2009, p. 12)

Logo após a abertura, conhece-se Lionel, operador e proletariado da empresa de metrô, que fica ali no meio daquela travessia de rotas, e, ao mesmo tempo, sem ter uma própria. Pouco depois, conhecemos Josephine, sua filha, aguardando-o no apartamento dos dois. Percebe-se que a mãe da jovem mulher e esposa de Lionel não está mais presente ali. Aqueles dois corpos se mostram muito afetuosos, um afeto doloroso, do abandono compartilhado. Vejamos:

Figura 6 – Josephine e Noé (35 Doses de Rum, 2008)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Lionel, constantemente rodeado pela morte de sua esposa e, posteriormente, por um amigo de trabalho que, após aposentar, não encontra mais propósito na vida, é ali também estrangeiro do cotidiano, movido pelo luto e pela dor.

Josephine – amorosa e carinhosa com o pai, ainda na faculdade, claramente não sabe o que quer de fato da vida, presa em rotina urbana constante, rodeada de raiva e de solidão – busca um motivo, uma fagulha de luz, sendo movida por amor, por afeto e, principalmente, por sua busca.

Noé, beirando os trinta e cinco anos, mais uma alma penosa e presa ali, busca constantemente durante a narrativa presença mais forte de Josephine em sua vida. Ele tem medo da idade, mas trata a morte com frieza e apatia, querendo ir embora daquele lugar, daquele apartamento, daquela comodidade, justamente a fim de buscar refúgio na África, tão longe, mas também ali perto. Ele também busca amor.

E, por fim, Gabrielle, tal qual Noé, mas muito mais velha, busca o afeto de Lionel, vendo, em Josephine, uma filha perdida, uma solitária com medo da vida de fora, do não propósito do fim. Ela é movida pela saudade. Assim, são quatro almas estrangeiras.

Sentir-se estrangeiro para Denis é se sentir perdido, sem muito entendimento de algo crucial em suas personagens, movidas e motivadas completamente por sentimentos, como dor, amor e saudade. A tônica do não-estar e não-ser é base fundamental de suas narrativas, conduzidas por suas personagens e seus corpos.

Numa noite chuvosa, com um carro estragado e um show perdido, esses quatro se veem obrigados a se encontrar em um bar vazio da noite parisiense que os abriga, em vidas perdidas naquele pequeno momento em que se vê algum respiro, algum propósito, mesmo que esse seja o de perceber que aquele, de fato, não seria seu lugar, o que é evidenciado por um beijo estranho entre Noé e Josephine. Em razão disso, ele decidiu ir embora daquela cidade, daquele apartamento.

Essas figuras perdidas são o que mais atrai Denis. Esses estrangeiros do cotidiano. Desde Aimée, protagonista de *Chocolat*, seu primeiro longa-metragem, imigrante francesa na África tal qual a própria diretora, recordando seu passado naquela terra que não era sua casa de origem, mas, ao mesmo tempo, era seu lar de infância. Trata-se de lugar onde não parecia de fato pertencer, de modo que ela seria estrangeira em sua própria residência.

Os estrangeiros de Denis se conectam profundamente ao *Estrangeiro* de Camus, em decorrência da noção do não pertencimento a essa sociedade contemporânea francesa, que, mesmo em épocas e em gerações distintas, é constantemente atravessada pela influência aprisionada do colonialismo. Nesse olhar, somos todos colonizados, somos parte de um coletivo de passados imperialistas e colonizadores. Somos colonizadores de outros corpos e de nossos próprios.

Nos trabalhos de Camus e Denis, é normal ver o estrangeiro com repulsa, de modo que, ao mesmo tempo que acompanhamos aquelas vidas por curto período, nos vemos ali, em um lado estranho de quem se conecta a suas obras, seja por meio imagético ou por meio literário. Assim, verifica-se não pertencimento essencial.

Bom Trabalho (1999), objeto de estudo desta dissertação e feito pouco tempo depois de *J'ai Pas Sommeil* (1994), é um filme da diretora que traz essa ideia intensa de sensações para com um estrangeiro em lugar distante e solitário, cabendo aqui breve comentário. Narrando a história dos legionários militares franceses largados em colônia africana já independente, eles são colocados ali puramente em jogo de poder masculino, em que a tensão e o suspense de sensações rodeiam muito mais a noção particular do ser-homem dessas personagens do que a própria relação entre as personagens poderia indicar. A tensão aqui, muitas vezes também sexual, trata-se de quebra da noção de gênero e do colonialismo em ambiente extremamente masculino, que só é capaz de contê-la com a tradicional violência humana, tudo ao preço de grande experiência nostálgica.

Em exercício de se colocar no lugar mais viril possível, o ambiente militar, a diretora se coloca, ao montar a narrativa do filme, como estrangeira. Não só todas as personagens ali são de fato estrangeiras ali naquele país, mas, destacando Sentain, se encontra um estrangeiro dentro do próprio corpo, do próprio país, e isso transforma seus companheiros em volta. Como mulher, ela vê o próprio olhar masculino de Sentain e Galoup, refletindo a ideia da sua *male gaze*, em que seu significado vem da teoria feminista.

Assim, é realizada tensão quanto ao olhar hegemônico, responsável por retratar mulheres no mundo, nas artes visuais e na literatura a partir de uma perspectiva heterossexual masculina, ou seja, que apresenta e representa a figura da mulher como objeto sexual para o prazer do espectador homem. Desse modo, verifica-se reversão dialógica de perspectivas, ao se considerar o olhar feminino como ponto de partida e vetor orientativo daquela narrativa. Ali,

o estrangeiro é o próprio homem, macho, de forma que, longe das normas da virilidade, se encontra um homem que só existe também em seu próprio imaginário, um homem estrangeiro de si.

Para entender seu processo com a imagem e como a diretora faz seus trabalhos terem tamanha eficácia com o espectador, é necessário pensar no processo histórico da encenação.

Desde a origem do cinema, a encenação esteve presente na relação do espectador e sua espécie de contrato com o realizador da obra, como destaca o pesquisador Jacques Aumont no seguinte trecho: “curtas-metragens dos Lumière foram descritos como tendo muito mais calculismo, premeditação e encenação do que confessavam” (2008, p. 163).

Os diretores franceses calcularam exatamente o momento a ser filmado para o que seria exibido a seus espectadores, buscando uma reação calculada. A ideia do cinema parte da mentira, do fato de que aquilo que não é fato é real, o que parte dos cineastas indo até os espectadores. Existe uma espécie de contrato vigente em todas as obras cinematográficas de que, ao se adentrar no universo de tal narrativa, o espectador deve, ao máximo, se desligar momentaneamente da sua própria realidade e compreender aquela apresentada como tal, mas, ao mesmo tempo, constantemente associar sua própria realidade vivida como espelho com aquela outra. Tal espelho olha de volta a quem o vê, causando, de fato, sensação genuína.

A obra de Denis é constantemente esse espelho. De fato, não é necessariamente a partir da semelhança que é gerada a identificação. Denis usa da imagem sempre real para fazer tal ligação. Sejam os corpos do casal dançando na boate vazia, ou os legionários franceses treinando operações militares sem propósito no deserto africano.

O corpo que encosta no outro é imagem própria que, junto à outra, causa uma emoção. Nesse sentido, a montagem é a principal ferramenta de Denis e de cineastas como ela, com ideia existente desde Eisenstein do choque entre

duas imagens é transportada até o contemporâneo por Denis com o choque entre corpos e espaços. Quanto a isso, cabe recordar estas afirmações de Denis (2000):

Mas para mim, o cinema não é feito para dar uma explicação psicológica, para mim, o cinema é montagem, é edição. Fazer blocos de impressões ou de emoções se encontrarem com outro bloco de impressão ou emoção e colocar entre eles pedaços de explicação, é chato. De novo, eu não estou tentando fazer difícil, mas eu penso, como espectador, quando eu assisto a um filme que um bloco me leva ao outro bloco de emoção interna, eu acho que isso é cinema. É um encontro. Eu acho que o cinema está ligado à literatura em muitas formas sociais. Nossos cérebros estão cheios de literatura – meu cérebro está. Mas acho que também temos um mundo de sonho, o cérebro é também cheio de imagem e músicas e eu acho que fazer filmes para mim é me livrar da explicação (Denis, 2000, n.p).

O próprio trabalho dos atores evidencia isso. O processo de suas personagens se assemelha ao processo de encenação própria. Tentam encontrar um papel que lhes acomode naquele espaço físico, seja na Nicarágua durante uma guerra civil ou no deserto do Djibuti. O trabalho dos atores nesses projetos se torna tentativa de eles se aproximarem mais do real do que da encenação artificializada, para assim acionar, com mais facilidade, os sentimentos que suas personagens ali são atingidas.

Os blocos de emoção genuínos ali se transformam em um conjunto de emoções que guiados pela montagem é capaz de associar a imagem ao sentimento narrativo. Essa abordagem de atuação é comum no contemporâneo com a popularização de um drama realista e de fácil compreensão no cinema de massa. O próprio “método” de atuação, muitas vezes, vai de encontro à artificialidade do cinema de gênero, como se estivesse deslocado desse processo tão diferente de abordagem. Porém, nos filmes de Claire Denis o trabalho realista dos atores sempre conversa diretamente com a ideia melodramática de sua abordagem, o que não os torna menos reais, mas mais sinceros com a imagem, a emoção que os sente e é jogada direta e intensamente para a câmera.

Uma cena no final do filme *Trouble Every Day* (2001) destaca o trabalho dos atores em suas personagens, um jovem casal americano passando sua lua de mel em Paris, interpretados por Vincent Gallo e Tricia Vessey, novamente em um lugar estrangeiro, que começam a desejar tanto um ao outro a ponto de quererem literalmente se devorar, fazendo-os se entregarem a encenação de tal maneira que o processo com o filme e a obra não sejam tão diferentes. Ali eles de fato se devoram, o amor dos dois é físico, a encenação não muda isso, a imagem é real, e a maneira intimista de Denis nesse momento de perda de racionalidade e civilidade é assustador, o simples ato fantasioso e performático se transforma em real pela imagem, e a sensação de completa absorção na obsessão das duas personagens é verdadeira. Vejamos as considerações de Aumont (2008):

A encenação como língua do cinema, enquanto forma espontânea de representar mundos possíveis e, ao mesmo tempo, portanto, como o próprio exercício da arte. Assim, a encenação pode destacar-se, exhibir-se, virar-se sobre si mesma. Mas isto significa também que é um instrumento formal, que não fabrica apenas imagens credíveis de mundos, sequências de acontecimentos de ficção, mas que produz algo também como estruturas, mais ou menos abstratas (Aumont, 2008, p.163).

O flerte dessa obra com o gênero do terror mostra justamente como Denis tem o controle total da artificialidade de seus projetos e ao mesmo tempo se joga para com o realismo. Sempre transitando entre os mais diferentes gêneros, como *thriller*, romance e terror, mas mantendo uma autoria muito específica, ela promove abordagem de decupagem sem exceção. Denis usa planos diversos, quase sempre com a câmera na mão, mas muitos primeiros planos e movimentações precisas de *push in* ou *push out*, em momentos específicos de grandes intensidades emocionais. É cinema imprevisível de especulação com caráter autoral.

O trabalho da diretora funciona como almanaque próprio do potencial cinematográfico do imagético para com o sensorial. Denis se diferencia muito do chamado “cinema de fluxo” que se fez relevante desde o final do século passado. Esse estilo de cinema se baseia na movimentação de câmera

contínua e em planos longos para causarem uma ideia de sensação específica ligada a um campo quase onírico da representação humana, mais ligado aos sonhos do que ao palpável. Já o cinema de Denis é puramente físico, o que não o faz menos sensorial.

A diretora é uma das poucas que trabalham com formas que transformam a imagem puramente intocável com o corpóreo. E, ao mesmo tempo, ela possui enorme repertório no campo da estruturação e estilização para com o cinema de gênero, sendo capaz de transitar pelos mais diversos gêneros cinematográficos com sucesso e utilizando da sua abordagem sensorial e autoral.

Chocolat é exemplo forte e direto da potência da diretora desde sua estreia. Narrando a história de uma francesa que retorna ao norte dos Camarões, onde viveu sua infância, em busca de reconciliar com suas memórias, sobretudo no que diz respeito à relação com o empregado que a criou.

Há representação do continente africano, tão reconhecido pela diretora como espaço perdido e recortado como um pedaço de terra deslocado. Muitas vezes, ele também é revisitado pela diretora em outros de seus filmes. Interligando sua relação dupla com suas duas “casas”, dois continentes, onde nenhum lugar de fato é seu próprio, Denis alterna entre Paris, incluindo seus subúrbios, e as terras colonizadas em que cresceu como cenário da maioria de suas obras. Nenhum dos ambientes é, de fato, lugar de conforto, mas sempre lugar de estranheza, em que ela retrata sua dor e suas memórias. Vejamos passagem significativa:

Figura 7 – Aimée e Protée (*Chocolat*, 1988)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Tendo como base sua abordagem e sua capacidade de causar sensações, o cinema da diretora é também grande mecanismo de formação social para quem o consome. A partir da realização de *Bom Trabalho*, por exemplo, e ao dar corpo a uma ideia diferente do que é ser homem no meio hostil e masculino contemporâneo, é inegável o impacto que o filme possui no cinema com as obras que retratam a representação masculina sensível. Obras como *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro, *Moonlight* (2017), de Barry Jenkins, e *Ataque dos Cães* (2021), de Jane Campion, bebem muito da fonte que *Bom Trabalho* construiu. Jenkins já citou diversas vezes a influência do trabalho de Denis em sua obra.

O tamanho que a diretora tem como figura para a arte cinematográfica vai além de um ícone que representa abordagem, gênero ou nacionalidade. Sua obra é algo que ainda se encontra em fase de estudo e em constante interpretação, desde sua técnica narrativa, decupagem, montagem, e encenação dos atores. É trabalho verdadeiramente sincero e com a intenção mais conectada ao propósito original do cinema: causar sensações a quem o vê.

Assistir a um filme de Claire Denis equivale a um flerte de bar, uma noite de sexo, uma partida de futebol, até um dia de ressaca completo. É algo puramente físico, prazeroso, doloroso. Isso é o mais perto que o cinema é capaz de atingir na pele, propiciando, a partir da imagem, sentir o toque que não existe, tocar um vulto e sofrer um arrepio na espinha sem motivo.

2. O CINEMA FRANCÊS DO FINAL DO SÉCULO XX

Claire Denis começou sua carreira como diretora assistente de grandes nomes do cinema, como Wim Wenders e Jim Jarmusch, sempre se destacando e ajudando esses diretores a encontrarem caminhos para suas narrativas não-convencionais e originais que posteriormente se tornaram grandes clássicos.

O seu trabalho nos *sets* dos filmes *Paris, Texas* (1984) e *Asas do Desejo* (1987), ambos de Wim Wenders, já foram destacados pelo próprio diretor como essencial para a concepção e execução do filme, a partir de orçamento curto e problemas de visto de trabalho para a equipe internacional. Vejamos as seguintes considerações de Wenders (2014):

Meu próprio anjo da guarda neste filme foi Claire. Ela era tanto a assistente no sentido americano da profissão que lideraria as filmagens como uma operação militar, e numa tradição mais europeia. Ela compartilhou todas as questões criativas, medos e sonhos comigo. (Wenders, 2014, n.p)

Logo após os trabalhos com Wim Wenders, ela começa a carreira autoral e produz *Chocolat*.

Inspirada pelo cinema independente europeu e norte-americano dos anos oitenta, Denis inicia sua caminhada no caminho da abordagem de sensações e de fragmentos de vida que compõem a sua carreira até hoje. Desse modo, ela sempre esteve rodeada por influências europeias e, sobretudo, francesas, sofrendo inúmeras interferências culturais assinaladas por inovações e narrativas populares que alavancaram a sua carreira e a de vários outros cineastas de seu país.

Nomes como Agnès Varda, Louis Malle e Éric Rohmer são exemplos de figuras que, vindas da Nouvelle Vague, continuam a expandir os ideais e os elementos inovadores do mais importante movimento do cinema independente francês, e talvez do mundo.

Varda, por exemplo, lança, em 1985, *Os Renegados* e, em 1988, *Jane B.*, duas de suas obras mais renomadas até os dias atuais, logo antes de Denis iniciar sua carreira como roteirista e diretora. *Os Renegados* é marco da carreira de Varda, vencedor do Leão de Ouro do Festival de Veneza, compartilhando semelhanças com o trabalho de Denis, ao retratar a história dos últimos dias da vida de Mona, uma andarilha que vive nas estradas no interior da França. Aqueles com quem Mona cruzou, conheceu e conversou são os que contam quem ela era e o que antecedeu sua morte.

A protagonista da obra de Varda representa imagem semelhante ao protagonista da obra *O Estrangeiro* de Camus: ambas são figuras perdidas em meio à sociedade e a seus padrões. Vão de encontro aquilo que se acredita ser aceitável. Vivem à margem das convenções sociais.

Desde a abertura do filme, encontramos, pela primeira, a personagem de Mona morta, na sarjeta de uma fazenda, morta de frio, sozinha, desamparada. Com o passar do tempo e dos depoimentos das pessoas que cruzaram por seu caminho, conseguimos perceber a repulsa a que lhe causam, o nojo, bem como o desespero ao encontrar alguém tão livre e, ao mesmo tempo, tão perdido. Fora da realidade, Mona é isto: uma estrangeira.

Ela é amparada em curto momento de respiro de seus desencontros por uma figura que representa lugar de afeto sem abusos. Assoun é imigrante turco e podador de arbustos que, momentaneamente, vive sozinho, enquanto seus parceiros de trabalho viajaram para a terra natal no Marrocos. Os dias que Mona passa ali são vistos com certo distanciamento da vida marginalizada que tem normalmente. Ainda que não seja uma vida de privilégio, ela ali tem uma companhia, uma cama para dormir e comida diariamente. Porém, quando os

outros moradores voltam, expulsam-na dali. Uma estrangeira até entre os estrangeiros.

Assoun é o único que se recorda dela sem repulsa, até mesmo sem palavras, só cheirando o cachecol em que Mona deixou seu cheiro ali registrado. Um rastro. Logo depois, volta a brutalidade do mundo, cada vez mais definhada, até no fim não ter mais nada, nem ninguém. Perdida. Morta. Vejamos recorte da cena:

Figura 8 – Mona (Os Renegados, 1985)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

A obra de Varda não só conversa diretamente com a temática do deslocamento estrangeiro dessas figuras marginalizadas do cinema de Denis como também precedeu o início da sua carreira como diretora e roteirista. Uma obra de tamanho impacto no cinema francês claramente influenciando cineastas emergentes incluindo Denis.

Outra obra que busca o olhar ao estrangeiro urbano que Denis tanto representa em suas obras vem de outro diretor emergente do final do século XX, Leos Carax em 1991 lança *Os Amantes de Pont-Neuf* (Figura 9). Outra

representação do não quisto e não visto da sociedade moderna do fim do século. Dois sem-teto se encontram ao viverem debaixo da histórica ponte Pont-Neuf no centro de Paris. O filme se desenrola em um romance de renegados e abandonados que acabam por se apaixonar em meio a suas lutas diárias.

Interessante é pensar como Carax, tal qual Denis, usa o melodrama para exaltar as sensações do romance até os espectadores. São diversas cenas em que a estética do sujo se contrasta com o belo, do esquecido com o fantástico. Uma sequência destaca o casal dançando e correndo pela ponte na madrugada, enquanto os fogos de artifício da celebração do mundo "normal" estouram freneticamente em torno do local. São dois corpos que se encontram em meio ao caos e, por fim, de volta à terra.

O filme, que já foi destacado por Denis como um dos seus favoritos, dialoga diretamente com esse desejo da diretora de dar um olhar a essas figuras e de intercalar diversos gêneros cinematográficos. Claramente, essa foi uma grande influência no início da trajetória da diretora. Vejamos:

Figura 9 – Michèle e Alex (*Os Amantes de Pont-Neuf*, 1991)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Percebe-se, assim, destaque aos estrangeiros da sociedade francesa nesse período, em que Claire Denis inicia sua carreira, rodeada dessas figuras e encantada, até se vendo como elas e valorizando essa busca pelo afeto.

Em *Chocolat*, de 1988, Claire Denis juntou sua experiência própria a essas sensações. Em *S'en fout la mort*, de 1990, ela coloca essas figuras colonizadas e imigrantes na França, em um conflito psicológico ao próprio trabalho que executam. Em *J'ai pas sommeil*, de 1994, ela encontra figuras de locais distantes e de posições sociais semelhantes em conflito com a sociedade e se chocando com ela. Em *US Go Home*, também de 1994, ela coloca o estrangeiro no núcleo familiar e pessoal do descobrimento da maturidade.

E, então, vem *Bom Trabalho*.

CAPÍTULO 2 – UM BOM TRABALHO

Neste capítulo, pretende-se examinar, a partir da abordagem mais direta da análise fílmica, o processo de decupagem de direção e de escolha dos planos finais presentes na obra *Bom Trabalho*, como elementos relevantes para o processo de análise do imagético e do simbólico do filme, não apenas a partir daquilo que estrutura as personagens, mas também a forma como estas imagens influenciam àqueles que as acessam. A partir disso, então, pretende-se tecer exemplos que são apurados, um panorama de como diversas obras foram influenciadas pelo filme de Claire Denis e se tornaram cada vez mais relevantes para a sociedade com suas novas representações do *homem imaginário* no cinema.

Dentro do campo da análise cinematográfica e de seu impacto na sociedade, muitas vezes, o tema da masculinidade como algo tóxico é tratado de maneira relevante para a elaboração de novos pensamentos de gênero como construção social. Em sua maioria, os textos analisam a própria representação já desconstruída das figuras masculinas ali apresentadas, como por exemplo o artigo *Performances de gênero: masculinidades no cinema a partir de dois filmes latino-americanos - Boi neon (2015) e Fango (2012)* (Dos Santos, 2019), em que a autora se utiliza de mecanismos históricos e estruturais de ideias de gênero para ilustrar como essas duas obras quebram com os padrões pré-estabelecidos. Nesse sentido, são oportunos os seguintes dizeres de Santos (2019):

A peculiaridade dos personagens de Boi neon reside no fato de romperem com alguns estereótipos de gênero. Tanto Iremar (Juliano Cazarré) como Júnior (Vinícius de Oliveira), personagens masculinos (homens cisgêneros), performam masculinidades que têm alguns elementos de convencionalidade (orientação heterossexual, vestimenta, linguagem, postura corporal, etc.) e outros que são conflitantes com a discursividade sobre os homens heterossexuais no interior do nordeste brasileiro (Dos Santos, 2019, p. 8).

Sobre o trabalho de Claire Denis, tanto em *Bom Trabalho* quanto em outras obras de sua carreira, existem alguns textos e artigos que tiveram como base o contexto social e ideológico em que a diretora cresceu, bem como as temáticas colonialistas que a rodeiam, concernentes ao principal ponto de argumentação e análise de seu trabalho (Dooley, 2009; Cunha, 2020). Um trabalho que se difere desta questão e aborda um campo que possui mais semelhanças ao projeto aqui proposto é o artigo *Beau Travail – O belo trabalho da vida* de Sofia Karam, que consiste em estudo analítico específico da obra de Denis no campo sensorial e do tato, propondo “[tocar e sentir] o filme *Beau Travail*, da realizadora francesa Claire Denis, dentro de uma pesquisa mais larga sobre a narrativa plástica dos corpos(...)” (Karam, 2019, p. 100). Desse modo, tece-se interpretação sobre a beleza no desencontro dos corpos de Sentain e de Galoup, que constantemente entram em conflito e contrastam com um espaço estrangeiro e solitário, comparando-os a si mesmos e seus papéis supostamente necessários para o funcionamento dos legionários e, conseqüentemente, na qualidade de homens.

1. A DIMENSÃO PROFUNDA DE *BOM TRABALHO*

Vê-se pintura na parede de pedra e cimento, silhuetas de militares avançando em direção a uma missão, hasteando suas bandeiras, seus valores. Um hino toca, a câmera se move lentamente pela pintura. “Uma poderosa falange, hasteando nossa bandeira”. Eles cantam. Eles são legionários, conquistadores e colonizadores franceses, postos ali naquela pintura outrora grandiosa, mas agora largada, somente uma pintura, quase que algo rupestre, seu hino cantado em coro, um vislumbre de glórias presas a um passado longínquo, ali, agora, sem mais espectadores ou apreciadores, descascando, perdendo as cores, os brilhos, a força que aquela imagem devia ter.

Silêncio.

Corta para uma festa lotada. Planos fechados. Íntimos. Mulheres dançam alegremente música pop em língua estrangeira. Vê-se de perto seus rostos felizes, seus movimentos. Aos poucos, alguns homens se misturam entre elas, dançando e se soltando, cortejando-as com cuidado. Eles vestem os mesmos uniformes militares, corpos parecidos, com os cabelos raspados. Percebe-se uma figura dessas mais contida, um homem jovem e muito bonito andando por entre os que dançam contentemente. Ele parece perdido, vagando por entre aquelas pessoas. Percebe-se seu olhar em uma moça específica que dança sozinha, seu interesse parece claro, e ele vai em sua direção, mas, logo no início de seu movimento, um outro homem chega por trás dela a cortejando, acariciando-a e iniciando uma dança em conjunto. Um homem mais velho, robusto, experiente. Um jogo de olhares, a sedução, uma troca de sentimentos, de presas e caçadores. A música alta e alegre para. E surge o título na tela: *Beau Travail*.

É assim que Claire Denis abre sua obra *Bom Trabalho* de 1999, seu desejo e sua intenção pelo visceral do não falado, suas figuras, seu contexto e sua tensão, desde já, existem na tela, na imagem que nos apresenta. Sem falas, somente imagens. Percebe-se muito claramente que seu controle pelas sensações em junção de sua temática é muito maduro e presente na obra, na sua abertura. Os legionários, o corpo militar que decide como o objeto de representação do estrangeiro nesse filme é introduzido com uma pintura numa parede esquecida e descascando. Um hino de supostas glórias sendo cantado para ninguém. Já está ali presente essa solidão que acompanha essas figuras sem muito propósito de estarem ali, perdidas, estrangeiras.

Foi justamente essa última palavra que a levou a produzir a obra aqui analisada a fundo. Então, um canal de televisão francês a contratou junto a outros poucos cineastas do país e lhes pediu para fazer um filme para TV que dissesse o que eles próprios acreditavam que significava ser estrangeiro. Denis, que viveu isso na pele em toda sua vida, já construía, talvez inconsciente ou não, uma carreira que abordava sempre essa temática, e,

assim, continua até hoje. *Bom Trabalho* é filme que nasce dessa abordagem direta da diretora com a palavra “estrangeiro” e com a sua transposição à imagem cinematográfica.

Logo após a abertura, Denis coloca imagens de ônibus de viajantes pelo deserto do Djibouti na tela. A sombra do ônibus na areia, a vista ampla e sem fim do calor quase sentido emanando daqueles planos. A conversa dos que ali viajam, em transição de um ponto a outro, longe de casa. Ela dali corta para os planos fixos daquela imensidão de calor e de isolamento. Aquela sensação do afastamento cresce em quem vê essas imagens, até calmas e solenes de um local tão inabitável e obsoleto. Ali ninguém viveria em hipótese alguma. Uma tranquilidade melancólica de um lugar distante. A neblina que abre caminhos para um nada.

Vemos, então, um tanque de guerra abandonado e quebrado ali naquele meio, junto de pedras e de plantas. De perto, veem-se as sombras que o vento balança naquelas plantas ali. As sombras que movimentam. Uma ideia de vida, uma vida monótona. Dessas sombras, surge mais outra, lembrando um cacto ou uma pedra mais alta. Essa não se movimenta. Contudo, aos poucos, a câmera se movimenta em uma panamericana e desvenda os corpos que criam essas plantas. Homens, estáticos, em estado de meditação. Corpos masculinos distintos, mas também semelhantes; os braços para cima, como uma oração, revelam seus rostos, sem expressão, em completa calma, como as mesmas pedras e suas sombras que ali do lado também estão somente recebendo rajadas de vento. Uma música que lembra um hino antigo toca. Eles são os legionários. Soldados. Em exercícios. Os mesmos que, há pouco, estavam na festa, neste instante, em sincronia com a solidão vasta que os cerca. Vejamos:

Figura 10 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)



Figura 11 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)



Figura 12 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)



Figura 13 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)



Figura 14 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)



Figura 15 – Stills do filme Bom Trabalho (1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Essas imagens (Figuras 10 a 15) são a essência de um cinema do ver e sentir. O que aborda o estrangeiro pelos olhos, a visão de quem as observa. Para Denis em diálogo com seu espectador tudo já se encontra ali. Nessa troca de entregar o olhar e receber uma sensação em retorno.

Nelly Quettier, editora e montadora do filme, já destacou o trabalho de Denis como algo muito conectado a uma ideia de imagem livre, seu próprio processo de construção da narrativa geral se baseia puramente no impacto imagético em conjunto e o instinto da editora com as "instruções bases" da diretora. O trabalho de Quettier em *Bom Trabalho* foi ainda mais desprendido da noção tradicional da edição e apenas construído na ilha de edição. Sendo encomendado por uma comissão do canal de televisão que requisitou o filme, a liberdade que foi dada para diretora foi além da que normalmente possui com seus longas. Sendo capaz de seguir um roteiro completamente aberto e totalmente inspirado e construído a partir dessas imagens, muitas vezes pensadas na hora e na locação do filme na África por Denis e Godard, a fotógrafa do filme. Nesse sentido, é relevante a seguinte colocação de Quettier (2014):

Acho que o fato de ter sido uma comissão ajudou Claire a ser muito mais livre com isso. Se ela estivesse fazendo um filme para o cinema, não acho que ela teria sentido o mesmo tipo de liberdade. É realmente um OVNI de um filme. É um filme bastante impressionante sobre a memória, sobre as pressões internas que alguém experimenta – bastante alucinante. (Quettier, 2014, n.p)

As imagens iniciais logo antecedem a apresentação de seu protagonista, Galoup, tudo para contextualizar sua presença, a dos legionários e o seu não-lugar naquele ambiente. Vale ressaltar a força que existe em colocar suas personagens nesse corpo político que outrora fora um grande grupo militar heroico da França e o principal grupo armado que tomava conta das colônias africanas no país, justamente vinte anos após a independência do Djibouti. Aqueles militares ali não possuem mais propósito; são memória, uma frustração ambulante e armada.

Na sequência que encerra de vez a introdução contextual de sua obra, Denis mostra o mar, banhado pelo sol e em movimento lento e contínuo. Sobreposição de imagem de um texto escrito, uma memória submersa na água, afogada na dor de sua escrita e de sua lembrança. Ela apresenta um a um dos legionários em um barco nesse mar de memórias, seus corpos agora destacados, cada um tendo um plano para si, apontando-se suas diferenças físicas e étnicas nesse mesmo lugar.

E, então, ela apresenta Galoup – nesse primeiro momento o líder daquele grupo – com roupa de comandante, olhando seus subordinados de cima, com peito cheio. E, logo após sua introdução, Denis o mostra anos depois em sua casa, em outro tempo, escrevendo a sua carta antes submersa, contando de seu passado, seu tempo como comandante, e destacando sua atual frustração. Agora, no futuro, comenta sobre o tempo que ficou longe demais da França, e aponta sua solidão, sua falta de propósito, “não apto para vida, não apto para a vida civil”. Ele destaca. Mostrando um epílogo precoce de sua isolamento, um final melancólico para a história que está prestes a se desenrolar.

Dali partimos a uma visão do cotidiano dos legionários e sua base no Djibouti, de volta ao passado. Eles varrem o chão, as roupas estendidas no varal, um diálogo nostálgico enquanto dois deles pescam. Galoup nada pelado sozinho no mar. Figuras deslocadas, intercalando-se com o sargento no futuro, fazendo um café, enquanto sua voz continua a narrar sua carta. Ele se recorda do fatídico dia em que um avião chegou a sua base com novos recrutas. Entre eles, Sentain. Ele se lembra com dor de seu passado. E Denis mostra sua rotina, limpando a árvore em sua casa aconchegante e fria: “talvez a liberdade comece com remorso”. Ele se mostra sincero.

O filme segue com diversas montagens dos treinos dos legionários, a rotina militar e, conseqüentemente, o enorme destaque físico de Sentain, o mais jovem, na frente, rente ao sargento que guia as atividades. A direção de Denis faz questão de destacar a presença forte dos dois, sempre se entreolhando, se buscando, competindo.

Ali, é o momento em que ela destaca a tensão pura que existe entre os dois desde a sedução da mulher na festa da abertura do filme. Sentain faz de tudo para se destacar entre os demais, e, para ele, é muito fácil, já que suas expressões são sutis e frias, seus movimentos, precisos. Galoup, por outro lado, faz de tudo para que aquele corpo jovem e sensível jamais o alcance. Porém, é inegável a impressão de que a sequência de imagens interligadas entre os dois somente o atraíam cada vez mais.

A própria junção daqueles corpos é o que Denis provoca em sua montagem. Ela foi conduzida e realizada por Nelly Quettier, citada logo acima, que é grande editora e montadora do cinema francês contemporâneo, já tendo trabalhado com Denis e com outros relevantes cineastas do período. Ela sempre demonstrou sensibilidade, habilidade e conhecimentos enormes em juntar as peças do quebra cabeça imagético potente que os diretores com quem trabalhou demandam.

Ela mostra um pouco do cotidiano dos moradores, os locais do país, o mercado de tapete, as vendas daqueles que ali não são estrangeiros e suas vidas. Logo, voltando para Galoup e para suas memórias. Apresenta Forestier, o comandante do grupo, mais velho e mais experiente. Galoup destaca sua frustração em impressioná-lo e, ao mesmo tempo, destaca sua idolatria pelo homem, pelo que este representa para si. A vocação de Galoup é se tornar Forestier, e o caminho para isso foi seu melhor soldado, seu melhor homem. É no espelho de Forestier que Galoup se enxerga, conforme figura a seguir:

Figura 16 – Forestier em Bom Trabalho (1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Essa vocação fica cada vez mais evidente nas imagens de Denis. Galoup sempre afastado dos outros soldados, como se não acreditasse que estivessem no seu nível. Em uma noite na cidade, em meio aos locais, os jovens soldados vagam pelas boates, dançam com as moças, seduzem-nas, mas nunca mostrando a sua consumação, somente o jogo, as danças e as trocas. Galoup, sempre vem depois, em suas encostas, atrás de Forestier, este líder frio e perdido e que ali apenas caminha de carro, conversando com seu motorista sobre a vida naquela região do Djibouti. Quanto a isso, são oportunas as seguintes afirmações de Quettier (2014):

Porque Claire realmente ama os atores que ela filma. Os atores e os não-atores, sejam as pessoas nas ruas ou as jovens dançando no clube, ela realmente os ama. Em cada filme é assim. Em todos os seus filmes. Ela realmente ama tudo o que filma, e acho que o amor e a atenção que ela dá transparecem. (Quettier, 2014, n.p)

Um momento chave da narrativa passa pelas cenas de destaque de Sentain no meio dos outros soldados que, no fim da noite, o levam pelas ruas vazias da manhã, como um herói. Galoup observa atrás do grupo a ascensão masculina e hierárquica do jovem, como um caçador, um invejoso. Até dentro dos próprios legionários, um estrangeiro.

O cotidiano, na base, destaca-se com as roupas no varal, com os treinos e com Galoup passando sua camisa. Então, Sentain passa a sua e a de seus companheiros em conjunto. O jovem carinhoso e delicado em suas ações, seja passando uma camisa ou ensinando francês a um companheiro com calma e amistosidade. De fato, essas seriam atividades caseiras que homens de tamanha virilidade jamais seriam designados em um lar que se preze pelo patriarcado da época.

As imagens de Denis são de força inegável por si só. A ideia daquele universo masculino deslocado e estranho, o jogo de olhares e de tensões que exalam dos corpos desses homens que só treinam, andam e arrumam suas casas, perdidos em sua própria noção de vida e de lugar, e, conseqüentemente, dos seus próprios corpos. O próprio senso do masculino é o que se quebra lentamente com seus blocos de emoções montados com precisão.

Não é nada dito, nada é falado; os diálogos se concentram em memória e papos do dia a dia entre os soldados. O que importa é justamente o não dito, o não falado. É aqui que se encontra dimensão profunda que a diretora constrói intrinsecamente com a personalidade das figuras em que, aos poucos, vão se perdendo. Sendo estrangeiras por completo até de si mesmas se perdem, propiciando a formação de nova identidade masculina:

Figura 17 – Sentain e Galoup (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

A rotina de desconstrução continua. Sentain começa a se enturmar cada vez mais, levando seus companheiros com sua sensibilidade. Eles nadam em conjunto, trabalham em conjunto, treinam em conjunto e, aos poucos, a naturalidade se estabelece nas ações dos soldados junto a Sentain, que os leva nesse caminho de afetuosidade sutil.

Galoup incomoda-se profundamente, de longe observando, vendo a nova geração surgir com a degradação da virilidade formal. Ele se prende a Rahel, sua companheira local, espécie de namorada provisória, quem havia seduzido na pista de dança no começo. Ele tenta agradá-la comprando-lhe coisas e a agraciando, em demonstração de afeto.

Forestier, que observa a movimentação no grupo, caminha sutilmente por Sentain com certa amistosidade. Aquela figura o encanta, e ele vê espécie de

beleza no cotidiano melancólico em que se encontra preso. Não vê sentido algum no jogo de poder que Galoup presa ali por existir.

É numa cena desse cotidiano, em que os soldados se divertem no mar, que Denis expressa diretamente seu poder narrativo com essas figuras que se obrigam a colidir uma com a outra. Em um determinado momento, Sentain machuca o pé, e os outros o levam para a areia. Cuidando de seu ferimento, Galoup observa, de cima do deck próximo dali a cena, mas Sentain e os outros percebem seu olhar, e Galoup sorri alegremente. Ele vê fraqueza no jovem na forma de sangue, e isso o tranquiliza. A perfeição de Sentain o amedrontava, e aquilo o mostrava ser humano: a prova do sangue.

Porém, logo após isso, surge um momento principal, um ponto de virada na narrativa. Um acidente de helicóptero em um dos treinos no mar faz Sentain se jogar ao resgate de seus companheiros, conseguindo salvar a vida de um. Aquilo, um ato de bravura e de pura virilidade, de acordo com a visão de Forestier, dispara o prestígio do delicado soldado em sua visão, o que se torna enorme pesadelo para o invejoso Galoup.

Os treinos ficam mais rigorosos, mais físicos e intensos, e a cobrança em Sentain pelo sargento triplica. O jogo físico e psicológico vira disputa de xadrez na tela, os soldados jogam entre si, e Galoup joga contra um descontraído Forestier, sempre de olho em Sentain.

Para Galoup, torna-se inevitável o afastamento dos dois. É inconcebível a ideia de Sentain se tornar quem ele mesmo sonhava em ser, tomar seu lugar ali, logo onde ele era o líder. Pelo menos, naquele pequeno grupo, ele seria o único alfa presente. O sargento, então, tem a ideia de levar o grupo todo para longe do Djibouti, mais aprofundado no deserto africano, cada vez mais longe de tudo, a cada passo mais longe de Forestier.

O grupo viaja. Galoup recorda desse momento com dor e vergonha. Sabe que ali foi ingênuo e cabeça dura. A montagem de Denis contrasta a figura de Galoup, gloriosa e confiante no passado, mas frustrada e arrependida no

futuro. Os planos de Galoup são quase sempre médios e fechados quanto àquela figura sozinha, andando, em travessia, pela cidade de Paris, sem nenhum destino objetivo. É muito interessante pensar como essa anulação da vocação do futuro contrasta com a virilidade do passado dessa mesma figura. Denis usa da montagem e da direção para passar ao espectador a complexidade da personagem presa em um tempo e em um espaço perdido.

Denis passa a observar aqueles corpos com mais calma, o ritmo diminui, Galoup assume o controle, longe de Forestier. Aqui, longe de tudo, a dimensão mais profunda da obra toma corpo, fisicamente. Galoup, após monitorar a estruturação de sua nova base provisória, faz seus soldados concluírem série de treinamentos, tarefas e testes de seu próprio e total controle, ali, tão longe de tudo. Eles são observados pelos moradores locais de longe com certa curiosidade, mas sempre mantendo a distância, quase como um zoológico do estrangeiro. Aqui, os treinos vistos quase sempre com lenta panorâmica que movimenta a câmera pelos corpos daqueles homens com cuidado, usando da direção como forma de demonstrar sua contemplação daqueles momentos, é o momento o homem imaginário toma seu corpo por completo, afetando todos ali presentes.

Os treinos, agora muito mais performáticos e em diálogo com a paisagem, são mais delicados, como uma dança, um combate de afetos. Essas imagens, as mais potentes e fortes de todo o filme, trazem ao espectador essa dança dos corpos masculinos com beleza. Aqueles movimentos, ao mesmo tempo que parecem treino militar de fato, parecem algo tão belo e sutil.

Denis usou dançarino profissional para coreografar esses treinos, e isso transparece de maneira direta às personagens. A própria ideia de homens dançando em conjunto contrasta com o ambiente militar e viril, como uma explosão de sensações. Ali, abrindo o espaço direto para que essa figura tomasse forma, uma ideia que não havia ainda sido capaz de existir no imaginário do masculino emerge naquele espaço de tamanha pressão e influência arquetípica que esse imaginário é capaz de sugerir. A partir da

imagem e movimento de câmera de Denis eles se movimentam em conjunto, como as ninfas de Monet pintadas no meio do deserto de solidão masculina. Vejamos:

Figura 18 – Soldados treinando e Galoup (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Figura 19 – Soldados treinando e Galoup (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

O contraste dos treinos armados, operacionais, seja um embate de faca ou um treino de invasão armada pelo mar, com as danças coreografadas como treino dos soldados é de força tremenda, como um Efeito Kuleshov social jogado para seu espectador interpretar, e ele próprio imaginar aquela figura masculina, o homem sensível, mas, ao mesmo tempo, forte, delicado, físico, lutador e dançarino.

Blocos de imagem e de emoção constituem a forma como Denis define seu próprio processo de montagem. Isso estabelece diálogo definitivo com as origens desse mecanismo cinematográfico. Ao se pensar no próprio Efeito Kuleshov, Lev Kuleshov foi um dos fundadores da primeira escola de cinema do mundo, em Moscou, e, em seu período, lá desenvolveu diversos estudos e análises sobre o processo dessa arte, examinando profundamente o poder da montagem em seu espectador.

O Efeito Kuleshov consta na ideia de colocar duas imagens uma após a outra e estudar seu impacto interpretativo, filmando uma tomada do ator, Ivan Mozhukhin, e, repetidas vezes, intercalando-a com imagens diferentes. Entre elas, uma moça, um prato de sopa e o caixão de uma mulher. As três imagens transpassam emoções diferentes ao espectador sobre o que aquele homem está sentindo em relação ao que observa. Totalmente manipulando o espectador a sentir o que o próprio montador quer que ele sinta ao se deparar com aquele conjunto de imagens.

Denis tem processo semelhante, o seu uso do plano e contraplano contrasta com a dualidade do jogo de poder em que ela coloca suas principais figuras masculinas que destaca em seu filme. Sentain e Galoup, em sua troca de olhares e de movimentos, constituem um Efeito Kuleshov a quem os vê. A junção direta de duas pessoas se olhando com intensidade representa a tensão pura que existe ali, o caminho para um olhar romântico ou raivoso vai diretamente ao que Denis quer confundir em quem os observa: o olhar masculino.

O plano e o contraplano de Denis nem sempre conversam na mesma cena. Ela usa transições como se as próprias conversassem entre si. Uma ideia termina uma cena somente com sua imagem e conclui com o primeiro plano na próxima cena. Há maestria em termos de controle de ritmo e tonalidade, partes fundamentais do processo de direção e de montagem de um filme. Um jogo de xadrez, logo após um treino militar. Um tanque abandonado logo após um momento de meditação. É do contraste visual que a obra traz à tona seu conteúdo encoberto.

Após a sequência a pouco apresentada, Denis joga ao espectador mais um plano após o outro de um contraste direto. Sentain raspando sua cabeça junto de seus amigos soldados, ri e descontrai, com uma expressão calma e leve, que a tempo não surgia no rosto da personagem, em meio a todo o treino cansativo e performático e logo no quadro seguinte, em uma alusão ao que sucede a narrativa, um plano fechado de uma arma carregando. Vejamos:

Figura 20 e Figura 21 – Sentain e still do filme (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Forestier, agora também na base provisória, vai ao encontro de Sentain e em noite silenciosa, eles conversam sobre seus passados. O comandante, também hipnotizado por essa figura, parece se identificar com algo naquele jovem, alguma coisa no seu interior se movimenta ao se deparar com aquele homem.

Isso atormenta Galoup, mas de maneira diferente. Galoup parece diferente, como se o momento, ali naqueles últimos dias, o moldasse de maneira confortável, menos dolorida.

Denis, aqui, coloca sequência muito apurada: os planos em conjunto já se tornam uma massa completa. É um treino como os outros. Porém, somente entre Sentain e Galoup, que primeiramente se observam em posições opostas, verificam-se a troca de olhares direta, os corpos em um contraste semelhante e a fisicalidade clamando pelos dois.

Denis explicita o conflito dos dois de maneira direta e, ao mesmo tempo, indireta. Aos poucos, eles se rodeiam como em duelo de faroeste (gênero de relevância temática que será esclarecida), sem tirar o olho um do outro. Vozes ecoam um canto, como se uma batalha estivesse prestes a acontecer. Eles se aproximam, ainda girando, ainda em um mesmo plano aberto, cada vez mais perto um do outro.

Ela coloca em plano fechado Galoup, observando o jovem com intimidade, enquanto eles ainda giram. Corta para o contraplano de Sentain, com os soldados no fundo, como um ponto de vista (POV) de Galoup que o observa. A música se intensifica e, no mesmo plano, ela movimenta a câmera em sua tradicional panorâmica para entre os dois. A própria câmera os conecta antes de qualquer embate e, na mesma imagem, ela junta os dois primeiros.

Um corte para um plano mais fechado dos dois agora bem perto um do outro: os olhares colados, a imagem no meio dos dois, muito próxima, a tensão em seu máximo, a atração puxada ao extremo. Corta para mais fechado ainda, somente se veem seus rostos. Aqui, ambos estão no limite, o limite um do outro, de modo que apenas a imagem os une além da tensão que ela própria

causa. Daqui Galoup percebe um caminho sem volta e decide dar um fim. É Sentain quem termina olhando por cima. A intimidação o pega de rebote.

Quettier, então, corta para uma vista do mar à noite, escuro e solitário. Vejamos a seguinte imagem:

Figura 22 – Sentain e Galoup (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

Enquanto Sentain e Combé, um recruta de origem africana, fazem patrulha na noite escura do deserto, Galoup conspira sozinho, seu próprio ser não aceita a complexidade do jovem soldado e seu impacto. Em um momento de desconcentração do jovem recruta, ele decide sair de seu posto por um instante para rezar em convento religioso próximo àquele lugar, quando Galoup percebe uma oportunidade. Ele questiona Sentain sobre a localização de Combé, acusando-o de desertar de seu posto, enquanto o jovem defende seu companheiro. Galoup insiste no abandono de posto do recruta, e sua feição alegre promete uma punição.

Na manhã seguinte, todos alongam, Galoup, Sentain e Combé, junto de todos; os corpos em sincronia, sentados no chão com as pernas entreabertas, com torsos e braços pelo ar. Ficam ali por um tempo se movendo em conjunto, até que se deitam no chão estirados, como sem vida, mortos, deixados largados naquele solo árido.

Após o movimento, eles estão em linha, batendo continência e pedindo sentido a seu superior. Galoup surge com uma pá, destaca Combé do restante e coloca no meio de um círculo que marca na areia, somente o obrigando a cavar, sem propósito algum em mente, somente cavar, essa é sua punição. Ele cumpre, cavando até suas mãos sangrarem e o sol o destratar.

Um outro recruta de origem africana se aproxima com cuidado para ver seu compatriota cavar o buraco interminável, já com alguns metros de profundidade. A dor em seu olhar destacado no plano fechado de Denis diz tudo. Galoup surge no plano e o questiona “Você não é mais africano, você é legionário!”. Combé continua a cavar, e Sentain chega com uma garrafa de água, também rechaçada pelo sargento, ali, não existe espaço algum para a compaixão ou o afeto. Sentain o questiona, Galoup o bate no rosto, o jovem, tomado de indignação e vendo o único caminho plausível a partir da brutalidade, lhe dá um soco o fazendo cair. Denis faz uso direto de soco performático, ensaiado e lento, de modo que o jovem atravessa no rosto de seu superior, apontando-se a teatralidade de sua narrativa e o poder que a performance deles ali demonstra com a fisicalidade.

Forestier observa tudo de longe.

Galoup escreve. Ele diz: “Você vai se arrepender Sentain, acredite em mim. Eu vejo o que você está tramando. Não precisamos de homens como você aqui.”.

O medo de Galoup se transforma em ação sem retorno. O arrependimento do futuro não o encontra aqui perdido no passado. O medo desse formato do masculino é o que o absorve e cospe somente brutalidade. Ele prepara uma armadilha e destaca que possui uma arma contra o jovem, uma bússola.

Denis usa a ideia da bússola como uma analogia pujante em seu roteiro. O objeto para se encontrar é justamente o que um homem usa para fazer o outro se perder. Se perder dentro de sua própria identidade. E desaparecer.

E, aqui, Galoup toma sua ação derradeira e fatal, sem pensar de fato em suas consequências, com o mesmo destino derradeiro do qual a obra que o roteiro de Denis e Jean-Pol Fargeau reinterpreta, *Billy Budd*, de Herman Melville, termina: com um assassinato. Billy Budd, um marinheiro recruta, que é esbelto e sensível, inquieta Claggart, seu comandante, de tal maneira que somente a violência brutal é capaz de o fazer desaparecer.

Aquela masculinidade não tem espaço nesse local militar desde 1891, quando Melville escreveu seu livro no último ano de sua vida. Galoup, o próprio Claggart de Denis, assume esse papel e decide abandonar Sentain nas entranhas do deserto mais longínquo e distante possível, deixado sem provisões e com somente uma bússola estragada para guiá-lo.

O contraste de Denis volta aqui, com a solidão daquele jovem que caminha pela sórdida paisagem como um peregrino, sozinho naquela imensidão. Notam-se a melancolia daquela conjuntura de ações, o andar lento e desamparado e a beleza estonteante da natureza. Montanhas enormes, paisagens intermináveis e graciosas, mares de sal e areia. De fato, o sal em abundância, cobre boa parte do solo, tornando tudo enorme nuvem sem bordas. O jovem está, então, perdido naquele meio termo entre céu e inferno, nuvem e mar, sal e areia. A bússola está abandonada naquele lugar sem propósito. A água está calma, sem ondas.

Os soldados agora visitam um pequeno bazar improvisado, observando o artesanato local. Galoup destaca, em sua escrita narrada, os eventos: “Alguns dizem que ele desertou”, ainda afirmando que ele poderia ter cruzado as montanhas até a Etiópia. Em meio aquele mar de conchas, pedras e caveiras de animais salinizados um dos soldados, Tierno, também de origem africana, encontra a bússola de Sentain, endurecida e coberta de sal. Galoup destaca

que o soldado acreditava que o jovem tinha sido vítima da vontade maliciosa de alguém.

Forestier, a par de toda a situação, como sempre esteve, chama Galoup e lhe diz que não há outra opção. A sua ação brutal não tem o retorno, tampouco o reconhecimento que outrora almejava. Não existe muito que o comandante possa fazer que não a sua repatriação por motivos disciplinares. Aqui, a resposta a sua violência viril seria corte marcial e, muito provavelmente, uma condenação. Um retorno à França sem volta e, ao mesmo tempo, um voltar a “casa”: longe do estrangeiro.

Galoup, desamparado, em sua carta, destaca: “Admita que me odeia por isso”, mas o contraste na imagem real e factual do passado que Denis mostra, o homem semente tira sua boina de sargento. Sem palavras, sem reação.

Na beleza seca e estonteante da praia de sal no deserto do Djibouti, um grupo de viajantes locais se deparam com Sentain, completamente desidratado e tomado pelo sal, como as caveiras do bazar, porém, ainda com vida.

Em contraste, Galoup anda sem vida pelas ruas da região onde estavam, no comércio local e na casa de sua namorada, que prevê um futuro impossível para os dois, claramente sem saber da repatriação. É ali que sua dor toma seu corpo, ele caminha pelas ruas assim como caminhava pela Paris no presente durante o filme, meio sem muito para onde ir, como um estrangeiro em todos os lugares. Até quando, em espécie de tentativa de despedida honrosa por parte de seus soldados, que cantam o hino dos legionários enquanto ele despacha sua mala no aeroporto, ele ignora. Até o momento de glória que ele buscava todo esse tempo não parece mais ser objeto de desejo.

Num ônibus daqueles do começo de toda a narrativa visual de *Bom Trabalho*, encontra-se Sentain, em repouso, sendo amparado com afeto e cuidado pelos locais que ali o abraçam, não como um estrangeiro, mas como uma vida que merecia ser salva. A brutalidade não tem mais espaço naquele corpo, e sim uma idealização de um ser que passa a existir para com os outros sem ser

rechaçado. Ao contrário da obra de Melville, aqui, esse homem imaginário não merece a morte, existindo um caminho por entre esse mar de violência e esse ônibus que o leva para seu caminho.

No contraste final do filme, Denis nos volta a Galoup, perdido nas memórias por completo, arrumando, com enorme precisão e perfeição, sua cama em Paris, já repatriado, porém agindo como se ainda estivesse no país africano, agora longínquo. Ele tira sua antiga arma de seu coldre e a coloca sobre o corpo, sentindo as memórias e as dores de maneiras físicas. E Denis usa aquele objeto tão forte para destacar isso, algo tão físico e com somente um objetivo: matar. Vejamos a cena no seguinte recorte de imagem:

Figura 23 – Galoup (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

A lembrança da morte o assombra, e uma imagem ecoa pela sua mente e pela tela. Como uma foto, os legionários se estendem todos sorridentes à frente da praia, um retrato inexistente e fantasmagórico de uma memória que não se concretizou; um passado feliz para um futuro isolado. Vejamos:

Figura 24 – Legionários (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

A última imagem que Denis usa nessa montagem final é de Galoup, completamente perdido nessa memória, sem lugar, sozinho, naquela pista de dança outrora cheia de sentimentos e corpos. Ele agora dança sozinho:

Figura 25 – Galoup (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

2. HOMEM IMAGINÁRIO: O IMPACTO E A INFLUÊNCIA DO FILME EM NOVOS CINEASTAS

Pensando no próprio título do filme, uma reflexão interessante sobre a obra ressaltar. Essa ideia de um trabalho bem-feito, bem pode servir como grande ironia das atividades militares sem propósitos daqueles legionários naquele lugar, bem como pode também servir como a excelência e beleza de Sentain em cumprir todas essas tarefas com grande vigor, culminando no grande ato invejoso e criminoso de Galoup.

A própria ideia que rodeia essa figura de Sentain, construída como um estrangeiro em meio a diversos outros estrangeiros daquele grupo, dá corpo a sua própria realidade imaginária. Perdida. Sensível. Vê-se o antiviril, que, ao mesmo tempo, trabalha com maestria de acordo com os exercícios e valores masculinos.

Existem obras contemporâneas do cinema que são capazes de apresentar visões muito claras de figuras que sejam homens imaginários. O olhar aprofundado de novas masculinidades além dessa interpretação se tornou popular no cinema independente e comercial. Obras como *Ataque do Cães* (2021), de Jane Campion, ou *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro são exemplos claros de representações do masculino, rodeado a um ambiente de virilidade que dá lugar a homens imaginários. Os protagonistas de ambos os filmes são figuras que complementam definitivamente a visão que Denis fornece na obra principal aqui previamente analisada.

A obra de Campion é ambientada no mesmo período e no mesmo espaço que as grandes obras de faroestes. Campion provoca narrativa intimista de vaqueiro violento e traumatizado em conflito com garoto sensível e delicado que encontra em seu caminho. Então, desconcerta os ideais e memórias do vaqueiro em meio a sua própria noção do masculino que viveu desde sempre.

Já na obra de Mascaro, ambientada no sertão brasileiro contemporâneo, outro vaqueiro viaja pelo Nordeste, junto a uma companheira, em busca de trabalho em vaquejadas da região. Porém, seu maior sonho é se tornar grande estilista. Figura puramente movida pelo contraste de seu arquétipo, Mascaro faz questão de separar a problemática quanto à sexualidade de seu protagonista e promove discussão mais ampla sobre essa figura. Há, portanto, um homem perdido no seu espaço, estrangeiro daquela região, bem como costumes que não compreende por completo.

É interessante pensar em como essas obras surgiram com muita frequência, de fato, acompanhada dos movimentos sociais do início do novo século, assinalado pelo lançamento e pela popularização do filme de Denis, que, após um discreto, mas reconhecido lançamento na França, foi lançado comercialmente no Estados Unidos no ano seguinte, sendo sucesso estrondoso de crítica e sendo considerado um dos maiores filmes de todos os tempos por boa parte da comunidade cinéfila do período citado. Ambas as obras também utilizam desse ambiente totalmente virilizado e masculino para

trazerem a disparidade de uma figura do mesmo gênero que as outras, porém que não condiz com seus costumes, proporcionando a desconstrução de olhares arquetípicos de si.

Não afirmo que *Bom Trabalho* é espécie de bíblia das novas masculinidades, mas sim o principal influenciador do surgimento de obras em que a si se assemelham em questões temáticas e que, em si, buscaram referência consciente ou não, junto a todos os fatores político-sociais em que essas obras foram surgindo.

Barry Jenkins, por exemplo, é um dos principais diretores do contemporâneo e que, claramente, já citou Denis como uma das suas principais influências como artista, além de *Bom Trabalho* como uma de suas obras mais inspiradoras. O próprio Jenkins dirigiu *Moonlight* (2017), uma obra que busca, em seu cerne, desconstruir e reconstruir os padrões de um masculino existente no começo do século XXI. A obra, vencedora do Oscar de Melhor Filme, conta a história de Chiron, um jovem garoto que cresceu na periferia de Miami nos EUA, rodeado de violência masculina e seus padrões de virilidade, porém com outra natureza.

Jenkins mostra seu protagonista em momentos chave de sua vida e seu trabalho árduo e doloroso em ter de encontrar seu lugar naquele espaço de tamanha brutalidade. Chiron – constantemente buscando afeto e uma vida melhor para si e sua mãe viciada em drogas – percebe o quão difícil é tentar sair de uma vida melancólica e sofrida, à qual lhe parece destinado. Com uma direção de planos fechados entrelaçando os corpos de suas personagens com o espaço onde vivem, Jenkins, explicitamente, destaca sua referência profunda no trabalho de Denis. Ele já declarou isso publicamente, inclusive entrevistando a própria diretora sobre o filme em uma entrevista promovida pelo Criterion Channel, quando a obra de Denis foi restaurada. Ele ainda cita sua referência em relação a como Denis lida com o tempo em seus filmes, perguntando sobre seu processo e ela explica um pouco destacando sua forma descontraída de abordar a questão, justamente dando corpo a boa parte do

impacto que suas obras causam. Quanto a isso, cabe recordar os seguintes dizeres de Denis (2019):

Tentei fazer diagramas, mas nunca funcionou porque é abstrato. Preciso sentir esses momentos e, às vezes, certo ou errado, não preciso dizer que esse momento aconteceu ontem. Eu simplesmente continuo, pedaço por pedaço, como uma parede, e isso me dá, não liberdade, mas uma espécie de emoção de que poderei - quando estiver filmando - estar dentro da cena e não fora daquele momento. (Denis, 2019, n.p)

Jenkins, sendo um diretor de claro renome e de relevância cultural contemporânea, é clara representação da influência do trabalho de Denis no cinema, sucedendo seu trabalho em *Bom Trabalho* e a própria existência de *Moonlight*. Esta última foi a obra mais importante do diretor, de quando ainda em início de carreira, sendo prova da amplitude do impacto que a obra específica foi capaz de transmitir a novos realizadores.

Grande parte desta dissertação surge a partir da própria inspiração e referência do trabalho de Denis neste pesquisador. Conjugando minha atuação como acadêmico e como cineasta, deu-se origem a um argumento de curta-metragem que se tornou o filme *O Homem Imaginário* (TBD), escrito por Ieda Maria Lagos e dirigido por mim, Felipe Vignoli.

A curta conta a história de um dia na vida de Joaquim, justamente o dia em que recebe a notícia de que repetirá o primeiro ano do ensino médio. Desde a origem da ideia, a questão do estrangeiro rodeia essa figura que se torna Joaquim. Retratado em estado de constante sono, ele atravessa o dia por meio de diálogos com sua mãe e por intermédio de interações estranhas com seu melhor amigo, Rafa.

Após acordar de um cochilo da tarde, o jovem conversa com sua mãe sobre o estranho sonho que acabou de ter, uma figura estranha que o assombrou, e descobre a notícia de sua reprovação. Assim, frustração e afeto quebram sua postura irônica, de modo que ele chora. Desde o início, vê-se um homem fragilizado. É, na sequência do dia, jogando futebol com seu melhor amigo, que

a fisicalidade da virilidade o rodeia. Esse papel masculino forte presente em sua adolescência está a todo vapor. Eles se encostam, se empurram e, no fim, conversam. Joaquim esconde toda sua frustração e sensibilidade enquanto lhe descreve um sonho, exatamente o mesmo sonho que teve em seu cochilo. A estranheza daquela coincidência o faz manter o sigilo sobre a proximidade não-física que conecta os dois naquele lugar do imaginário.

Ele volta à noite para casa e encontra sua mãe de novo. Sem revelar a confusão daquele dia, ela lhe mostra uma foto de sua infância, em contato real com aquela figura que o assombra, e ele se deita em sua cama, novamente sozinho, com sono. Nesse meio-campo da realidade e da frustração, sente um incômodo e alguns dentes caírem da boca. Revela-se, assim, fisicalidade do mau agouro, do estrangeirismo direto:

Figura 26 – Joaquim (O Homem Imaginário, TBD)



Fonte: Produzido pelo autor

Esse trabalho é diretamente subsidiado pela visão do estrangeiro em *Bom Trabalho*. Joaquim, aqui, é Sentain, jogado nesse universo masculino adolescente, preso nesse companheirismo da virilidade na figura de Rafa. A

obra ainda dialoga por completo com a de Denis, buscando inspirações na decupagem e no argumento. A fragilidade dos fragmentos de vida que a diretora realça estão aqui presentes, a estranheza, o sentimento do desconforto, a fisicalidade da distância não falada.

Aqui se mostra, até no meu próprio trabalho como diretor, o impacto que a diretora possui nos cineastas do futuro.

CAPÍTULO 3 - OS MODELOS DE VIRILIDADE E SUAS TRANSGRESSÕES

No terceiro capítulo da pesquisa, é analisado, a partir de estudos de Ivan Jablonka (2019), o conceito de virilidade e os modelos de representação do gênero masculino, de modo que são fornecidos subsídios para a análise teórica desenvolvida. Em paralelo com a discussão sobre o conceito de virilidade, são postos em relevo alguns breves exemplos de representações da figura masculina viril na arte cinematográfica, consolidadas na segunda metade do século XX.

Focando no filme *Tropas Estelares*, com seu impacto transgressor, e em *Bom Trabalho*, de Claire Denis, discute-se a representação da vida hostil e sensual dos homens da marinha, que colocou em pauta o tema polêmico do desejo homoafetivo de homens modelados, em princípio, pelo padrão masculino viril, que, de forma contraditória e inconsciente, desperta o desejo de outros homens, também marcados pela virilidade. Por fim, neste terceiro capítulo, é finalmente aprofundado o conceito do *homem imaginário*, e abordada sua tentativa de representação no cinema do século XX, como visão do homem que sempre foi ignorada pela sociedade viril, quanto àquele que não representa as ideias pré-concebidas engessadas e, de forma subliminar, se lhes torna ameaça.

1. BREVES REPRESENTAÇÕES DO HOMEM VIRIL NO CINEMA DO SÉCULO XX

A partir da década de 1930, foi construído por Hollywood o chamado *star system*, em que jovens atores eram construídos pelos estúdios para se tornarem grandes estrelas e, assim, verdadeiros produtos rentáveis de lucro, também servindo para o que os norte-americanos chamavam de *role models*,

inspirando a população e transmitindo valores, comportamentos e padrões de beleza. Esse formato, ainda presente, é, porém, diluído na indústria cinematográfica comercial internacional e nacional, sendo reflexo dessa antiquada tradição capitalista, industrial e patriarcal, em que fica óbvio uma fixação hollywoodiana para transmitir e delimitar valores comportamentais, principalmente em questões de masculinidade e quanto ao papel do homem na sociedade, “um complexo que englobava o circuito da produção, distribuição e exibição das imagens de atores e atrizes como seres divinizados, ricos, glamorosos, saudáveis e belos, alimentando o mito em torno de seus nomes.” (Barros; Spini, 2015, p. 13).

É inegável a importância histórica que John Wayne (1907-1976) tem na arte cinematográfica ocidental. Estrela do cinema hollywoodiano, vencedor do Oscar e principal influenciador para o crescimento e a popularidade do cinema de faroeste, líder de bilheterias por três décadas, o ator – nascido no interior do estado de Iowa nos Estados Unidos e crescido na Califórnia do Sul – caiu de paraquedas no ramo da atuação, após grave acidente de *bodysurfing* tê-lo feito perder sua bolsa de futebol americano na faculdade e o levado a trabalhar em pequenos papéis em um estúdio de cinema local. Teve uma grande chance de ser protagonista em uma megaprodução do faroeste, poucos anos após iniciar carreira como ator, com o filme *The Big Trail* (1930), de Raoul Walsh (1887-1980). Todavia, o filme fracassou comercialmente, e muitos culpavam o jovem ator pela decepção, levando-o a trabalhar em filmes de orçamento mais baixo, os chamados filmes B do gênero faroeste, o que, por quase uma década, se manteve assim.

Então, John Ford (1894-1973), já conhecedor de seu trabalho, levou-o para estrelar o seu clássico *No Tempo das Diligências* (1939). Wayne assumiu o papel do anti-herói Ringo Kid, figura que representa o modelo que levou por todo o restante de sua carreira e, imediatamente, o tornou uma das maiores estrelas de Hollywood.

Depois de Ringo Kid (Figura 27), Wayne chegou a atuar em cento e quarenta e dois longas-metragens por toda sua carreira, e seu impacto comercial chegou a levar os filmes em que estrelava para o topo das bilheterias durante três décadas. Obras como *O Homem que Matou o Facínora* (1962) e *Rastros de Ódio* (1952), de John Ford, e *Bravura Indômita* (1969), de Henry Hathaway (1898-1985), são clássicos inquestionáveis do cinema norte-americano. O último ainda rendeu a Wayne seu primeiro e único Oscar como ator.

Uma figura com tamanha relevância no circuito comercial certamente trouxe ao imaginário popular uma associação da figura do ator John Wayne a seus papéis nas telas de cinema e, conseqüentemente, ao que eles representavam. Considerando o enorme impacto social que o cinema hollywoodiano possui na sociedade norte-americana e mundial, é correto afirmar que a representação de Wayne causava impacto direto na mente dos jovens, homens e mulheres, que o assistiam. Wayne por vez, sempre trazia um papel semelhante na maioria de suas obras. Assim como as grandes estrelas da época sempre tinham, os filmes de faroeste pediam uma figura como a que ele trouxe em *No Tempo das Diligências* (1939): uma representação de aparência forte, rude, viril e sempre empunhando uma arma, sempre defensor das moças frágeis e desamparadas e dos fracos e oprimidos.

Wayne representa, tipicamente, o modelo masculino da sociedade patriarcal, a partir da revolução industrial, associado à força e à virilidade (Ceotto, 2013), atributos que determinam a configuração do que seria um “homem de verdade”. A coragem, a força e uma completa restrição à manifestação de sentimentos eram características muito proeminentes das personagens do ator, que, muitas vezes, acreditava que aquelas suas representações consistiam, de fato, naquilo que deveria ser o padrão ideal do “ser homem” na sociedade. Relembremos as seguintes colocações:

Na minha atuação, eu tenho que me identificar com algo no personagem. O garotão valente no lado da direita – sou eu. Coisas simples. O mesmo eu a partir de nuances. Tudo o que eu faço é vender sinceridade e eu tenho vendido isso para

cacete desde que comecei (Frase do próprio autor extraída de <http://johnwayne.com/>). (Tradução do autor).

Figura de tal relevância – ao reforçar o viés do patriarcado já presente há décadas na cultura de dominação e de construção viril do masculino – trouxe enormes consequências ao que viria a se tornar o papel ideal do homem nas salas de cinema, contribuindo para a manutenção dessa narrativa na visão de seus espectadores, em suas próprias residências.

Wayne vai além de seus personagens, ao representá-los próximos a sua própria existência, como o próprio diz, transpassa-se ao espectador a ideia de que suas interpretações são versões do próprio ator, conhecidamente conservador e viril. É assim importante pensar como o gênero do faroeste por si só não transparece por esses valores. Notoriamente, pensar sobre como o próprio gênero muitas vezes busca quebrar esses moldes imaginários do homem e da mulher. Obras como *Era Uma Vez no Oeste* (1968) de Sergio Leone e *One-Eyed Jacks* (1961) de Marlon Brando destacam o fim das eras dos cowboys e sua decadência em relação à modernidade do mundo, a morte dos costumes e o preço a se pagar pela violência e brutalidade. Historicamente o faroeste dos anos sessenta aos oitenta trouxe diversas narrativas que buscavam essa temática melancólica. O filme de Leone claramente se rodeia a partir do fim do velho oeste, a destruição do passado pelo moderno, o tecnológico. E assim, consequentemente a virilidade começaria a morrer. Em *O Homem Que Matou Facínora* (1962), John Ford coloca em confronto as duas figuras mais comumente apresentadas nesse formato masculino. O homem civil, “honesto”, leal e o infame fora da lei, destemido. É um embate entre virilidades. E a inevitável vitória da violência.

O próprio Ringo Kid, primeiro personagem de Wayne em *No Tempo da Diligências* (1939), rodeia um arquétipo viril específico e quase caricato que Ford coloca em cena, ali, naquela diligência em cabem todos e diversos tipos diferentes de arquétipos sociais e por fim, ao passarem por todos os percalços em que são obrigados a passar se transformam. A relação de todos os

personagens dessa obra de Ford se torna transgressora e com isso a nossa sociedade também. Mais uma vez, a inevitável chegada da mudança.

Porém, apesar de notoriamente tratar desse tema, o gênero foi o principal fator no fortalecimento do padrão do homem viril e construção da figura base do cowboy, que inevitavelmente se manteve no imaginário humano como John Wayne, o ator. O faroeste passou a ser um dos mais relevantes no quesito de representação do patriarcado, reforçando a ideia de virilidade no imaginário do homem moderno e fazendo os garotos sonharem em ser John Wayne, os cowboys destemidos, sedutores, misteriosos e letais. Assim, o padrão da virilidade se fortalece muito no discurso cinematográfico pelos anos 40 e 50 e nos gêneros que rodeiam a era de ouro de Hollywood.

A melancolia desse estudo vem da infeliz má interpretação ou absorção social histórica dessas obras por boa parte do público. A brutalidade e a violência destroem o que a rodeia, Ford, Eastwood e Hawks destacam isso em quase todos os grandes clássicos desse período. O homem violento paga o preço, porém é ele que continua o modelo.

Figura 27 – John Wayne como Ringo Kid (Stagecoach, 1939)



Em 1962, surge, pela primeira vez, nas telas de cinema, o agente secreto James Bond, de codinome 007. Sua influência no imaginário masculino é de impacto tão grande que, até os dias atuais, após cinquenta e um anos, vinte e sete produções cinematográficas e seis atores protagonizando a personagem (Figura 28), James Bond continua a inspirar novas gerações de homens, em seus costumes forjados em uma masculinidade viril.

A personalidade de Bond, seu protagonista, reside a partir da própria experiência burguesa e conservadora de seu criador, seus valores, seu desapego pelo afeto profundo e seu lado de desejo heroico e viril que exalava nas páginas de seus romances. São esses valores que foram transmitidos mundialmente gerações à frente por meio da adaptação de seus livros pela indústria cinematográfica.

Fleming era garoto rico, branco e burguês da alta sociedade britânica, em que, já aos treze anos de idade, no Colégio Eton da classe alta de Berkshire da Inglaterra, demonstrava personalidade inquieta. Foi logo na sequência dos estudos que sua família o matriculou em colégio militar renomado. Muito inteligente, o jovem se destacava sempre em questões de estratégia e logística e, conseqüentemente, foi trabalhar com sua família, dona de um império de finanças nacional. Em 1939, foi recrutado pela inteligência da marinha britânica, para servir na parte estratégica dos embates e conflitos militares do período. Após voltar da guerra, seu desejo de escrever sobre seu período na marinha se intensificou, dando origem ao primeiro livro, *Cassino Royale*, de 1953, já se tornando enorme sucesso de vendas.

James Bond é essência do que os jovens da década de sessenta imaginavam que seria um herói, salvando o mundo a cada aventura, enfrentando governos mundiais corruptos e se envolvendo com dezenas de mulheres diferentes durante o percurso. Uma replicação de valores tradicionais da marinha britânica em que Ian Fleming serviu durante a Segunda Guerra Mundial, sendo

consequência indireta das representações que produtos de mídia indicavam ser o ideal do corajoso e do destemido “homem de verdade”, como os cowboys de Wayne ou os detetives de Bogart.

O conceito de virilidade repaginado reproduziria o mesmo imaginário simbólico da narrativa de masculinidade diante da instabilidade política mundial que reinava, amplificando o papel do gênero na grande tela, idealmente heroica, como o salvador do mundo. Nesses termos, são relevantes as seguintes afirmações de Santana e de Lyra (2018):

O espião 007 é um produto da Guerra Fria, porém continua para muito além dela. É um sobrevivente que enfrenta vilões ameaçadores e atravessa momentos marcantes de perigo para a humanidade, sempre com a mesma elegância, astúcia e estoicismo, nutrido pela mitologia de si, como tantas personagens que sustentam a cultura midiática de hoje (Santana; Lyra, 2018, p.210).

Figura 28 – Sean Connery, George Lazenby, Roger Moore, Timothy Dalton, Pierce Brosnan e Daniel Craig como James Bond



Fonte: <https://whatculture.com/film/all-6-james-bond-actors-ranked>

Lançados a partir do sucesso de bilheteria, diversos produtos desenhados a partir dos filmes de 007 foram confeccionados e comercializados, havendo enorme incentivo de produção de *marketing* em bonecos, armas de brinquedos, lancheiras, roupas e carros de brinquedo tematizados, fixando-se a imagem de Sean Connery (1930-2020), primeiro ator a interpretar o papel. Os rostos de atores que acompanham os corpos masculinos ideais se tornam parte essencial dessa construção narrativa dos padrões de gênero. Se Sean Connery emprestou seu rosto para conformar a imagem de James Bond, como agente secreto britânico, Marlon Brando (1924-2004), Paul Newman (1925-2008) e Robert Redford deram voz a personagens masculinos icônicos ao longo de suas carreiras. Assim, a reprodução dessa ideologia se intensifica claramente nos anos 80, década de grande explosão da cultura pop norte-americana pelo mundo afora.

Essas figuras se acumulam em momento em que já era proeminente ideia concreta do que deveria ser a representação do homem nos *blockbusters* influentes, fazendo com que, até mesmo em obras que satirizavam ou colocavam em evidência questões sobre esse tipo de construção, como as citadas acima, eram vistas e capitalizadas como produtos da indústria do masculino, vendendo essa imagem aos novos rapazes e garotas que cresciam frequentando o cinema.

Não é somente nos Estados Unidos e no grande apelo mundial de Hollywood que residem essas representações clássicas do homem “verdadeiro” nas telas de cinema. O impacto da construção do pensamento social patriarcal na arte não é algo apenas vinculado à criação do *star system* e sua globalização, mas está intrinsecamente ligado à história da humanidade e à representação imagética masculina de si mesmo, reproduzida em distintas culturas ao longo do tempo, mantendo-se no século XX e na própria narrativa simbólica do cinema.

Como cultura de massas, o cinema popularizou visões de mundo, reproduzindo e reforçando modelos comportamentais amplificados pelo consumo midiático

nas sociedades capitalistas, sendo o simbólico imagético do patriarcado o mais reproduzido, principalmente pela proeminência masculina nesse setor, desde os roteiristas aos diretores. Atualmente, o questionamento desta supremacia masculina cultural é presente em distintos campos do saber. Porém, não vale aqui todo esse retorno histórico a outras áreas do conhecimento, somente acenos, com vista a melhor compreensão do impacto gerado pela ideia de transgredir tais valores, no que tomamos a obra de Denis como um dos pontos de partida de tais pensamentos.

Na França, o berço do cinema e o país de origem da diretora que esta dissertação planeja pesquisar, a figura masculina que surge no cinema desde seus primórdios busca sempre o poder, o controle. Desde seus primeiros curtas fictionais de grande influência teatral e shakespeariana, o homem busca sua donzela, sua amada, e faz de tudo para conquistá-la. Um exemplo claro está no curta *Max jockey par amour* (1913), de Max Linder (1883-1925) e René Leprince (1876-1929), que conta a história de um jockey que faz de tudo para conquistar a Condessa Duvienne, que acabara de conhecer.

Linder, ator e diretor da época, é figura que serve como base de boa parte das representações do homem francês que o cinema do país aborda com o passar das décadas, uma espécie de primeiro grande astro do *star system* europeu. Se a força bruta marca o cowboy e o detetive estado-unidense, o homem sedutor constrói o imaginário do cinema francês.

Vale ressaltar a enorme significância histórica e social das tramas políticas e das intrigas de classe que essa mesma época adaptava para as telas, reverberando em grande escala a literatura social vigente entre os séculos XIX e XX. Contudo, o herói e o anti-herói da literatura, ao ganharem corporificação visual no cinema, adquirem outra camada de sentido, para além dos princípios moralizantes sociais: a beleza masculina passa a ser enaltecida como atributo, sendo o charme e a sedução componentes significativos que impactam a arte cinematográfica.

Os grandes dramas históricos e os romances tomam conta de grande parte do cinema francês até a década de 40, com seus heróis de guerras e batalhas reais, já amplificadas e ampliadas ao extremo cinematográfico puro: as tragédias se tornam o espetáculo, e as figuras masculinas regem suas lideranças e seus entornos. Vejamos:

Figura 29 – Max Linder em 1913



Fonte: <https://wikipedia.com/>

A sedução é a base dessas figuras, a insistência em ter essas mulheres para si, em torná-las suas. O homem é o herói, o criminoso, o espião; a mulher, a *femme fatale*, em grande parte a vítima, a seduzida, a desejada. Isso atravessa todo século XX e as obras do cinema francês, incluindo fortemente o

movimento da *Nouvelle Vague*⁶. Dessa forma, o paradoxo da *Novelle Vague* está em reproduzir os fundamentos das narrativas românticas patriarcais, ao mesmo tempo que pretende romper com os modelos tradicionais culturais por meio das experimentações e da representação visceral da sexualidade. Em *Hiroshima Mon Amour* (1959), obra de Alain Resnais (1922-2014), isso é muito presente: o trauma em conjunto, a dor da separação e a vontade incontrollável do sedutor Lui – interpretado por Eiji Okada (1920-1995), estrela do cinema japonês – em reconquistar sua amada estrangeira Elle – Emmanuelle Riva (1927-2017); ela ficar ali, ele ir com ela.

Contudo, a obra que mais ressoa essa representação de maneira onírica é *Ano Passado em Marienbad* (1961) do mesmo Resnais. Personagens sem nome são confrontados em espaço de memória e de ausência de memória, em que o poder é exercido pelo masculino. O descontrole do protagonista cresce ao longo da trama, ao tentar convencer uma mulher de que a conheceu e se apaixonaram há um ano, naquela mesma casa de veraneio em que se encontram. A mulher, sem nome no filme, é jogada em trilha de supostas memórias que o homem a bombardeia constantemente. Essa loucura, entre pessoas e classes ali representadas, transforma-se em paranoia visual, em que esse homem, perdido nas próprias lembranças (ou invenções), está convencido de que aquela seria o amor da sua vida, predestinados um ao outro quando viveram um verão de entrega intensa.

⁶ A *Nouvelle Vague* foi movimento artístico do cinema francês que se estabeleceu como movimento cinematográfico de caráter político e contestatório do pós-guerra. A expressão foi lançada por Françoise Giroud, em 1958, na revista *L'Express*, ao fazer referência a novos cineastas franceses que procuraram transgredir as regras do cinema comercial por meio de experimentações visuais, de roteiro e de direção, além do aporte de bases ideológicas de esquerda ou anarquistas.

2. O CONCEITO DO HOMEM IMAGINÁRIO E SUAS APARIÇÕES PELA ARTE CINEMATOGRAFICA

No recorte proposto a ser analisado neste estudo, reproduções pontuais relevantes de um masculino que quebram a proposta do “homem de verdade” foram analisadas a partir de obras fílmicas produzidas até os anos 90 e que foram amplamente divulgadas e acessadas por meio da cultura de massas. Uma imagem do homem que fosse uma antítese ao poder do “homem viril” era pouco vista como rentável ou aceitável para o grande público, podendo facilmente ser levada a interpretação homofóbica ligada a questões de orientação sexual.

Filmes que produziam dúvidas limites da narrativa da masculinidade viril construída, muitas vezes, foram fracasso de bilheteria, como *Reflections in a Golden Eye*, de 1967, dirigido por John Huston e estrelado por Marlon Brando. O roteiro, baseado no romance homônimo de Carson McCullers (1917-1967), ao apresentar elementos de sexualidade reprimida, voyeurismo e homossexualidade limítrofes e nebulosos, desagradou ao público e ao *mainstream* da crítica estado-unidense.

Ao se pensar no gênero como construção social, é plausível salientar pontos específicos em que essa construção se baseia no masculino. É claro que conceitos abrangentes já citados, como virilidade, liderança e coragem são muito importantes na construção de camadas de significado aqui apresentadas, mas se torna importante enfatizar as características pontuais em que se baseia o modelo visual/narrativo do homem viril, para assim poder também compreender sua desconstrução.

Algumas dessas características seriam a força física e mental, associadas à ideia de virilidade; o homem deve ser fisicamente forte para vencer seus inimigos hipotéticos e proteger sua propriedade, e psicologicamente inabalável, não devendo sucumbir à sensibilidade ou demonstrar fragilidade, construindo imaginário representativo completo que abolia a ideia de que um homem pode

sentir algum tipo de dor. Outra característica seria a do trabalho, o homem deve ser o provedor, o pai da família que sempre fornece o alimento, o dinheiro, a base da vida de casa. Por último, mas não menos relevante, o homem deve ser galante, sedutor, sexual e atrair as mulheres, tendo controle sobre elas na cama e na vida cotidiana, como possessor; o homem que não domina a mulher jamais poderia ser um homem verdadeiro.

A partir dessas três características – dentre várias outras que poderiam ser destacadas como bases de uma construção do gênero masculino desde as primeiras representações cinematográficas – pode-se, então, fazer exercício contrário e tentar entender o processo de desconstrução dessa figura.

Sendo assim, um homem sensível, que não proveja individualmente para sua família, não domina sua mulher, não é sedutor, garanhão ou não possui força física, aptidão ao combate, não tem interesse em ser líder, que chora, fica triste, sente solidão, se machuca, que prefere amar em vez de ser amado, essencialmente, esse homem não deveria existir. Desse modo, qualquer formato de representação de figura do gênero masculino que apresente esse tipo de construção é algo que existe somente no imaginário, não sendo capaz de perdurar na concepção do patriarcado. Entretanto, é um fato de que ela sempre existiu. E o cinema, como forma de dar corpo a imagens imaginárias, tentou representar essa figura algumas vezes em sua história, principalmente a partir da segunda metade do século XX.

A nova Hollywood, período dos anos sessenta e setenta pós anos dourados, é marcada pela ideia do homem e mulher inadequados. Figuras essas que vão sempre contra ao que socialmente se é aceito, para assim, causar tensão, humor, reflexão. Um ator interessante nesse quesito, pensando no mesmo star system dos primórdios do cinema, é Dustin Hoffman, protagonista de duas obras na nova Hollywood que claramente buscam esse rompimento com o padrão. “A Primeira Noite de Um Homem” (1967) de Mike Nichols é uma notável representação de um homem estrangeiro do seu ambiente social. Ali, Dustin Hoffman interpreta Bem, um jovem universitário que se vê jogado em

uma situação amorosa delicada ao ser seduzido por uma mulher mais velha. Constantemente jogado em ruas sem saídas o rapaz é colocado em situações de grande constrangimento e quebra de barreiras sociais que transformam sua personalidade transgressora em um jovem americano da contra-cultura nessa figura masculina de tristeza e incomunicabilidade, contra o que se respeita do viril sedutor. “Midnight Cowboy” é outra obra que desconstrói o padrão norte-americano social. Um homem do interior atrás do sonho americano é frustrado na cidade grande que é Nova York e se vê obrigado a viver na rua e passar pelas dificuldades da vida comum. Ele encontra uma figura semelhante e ali compartilham de frustrações e sentimentos. Dustin Hoffman ali é uma figura sofrida e derrotada pela vida antiquada, frustrada pelos valores tradicionais com o desastre real do capitalismo moderno. Ali esses dois homens se aproximam e esse “cowboy” se desconstrói.

Em outro lugar em que se encontra esse potencial imaginário é a ficção científica, que desde os seus primórdios foi ligado às ideias de transgressão, de inovação e de evolução, seja estrutural, visual ou tematicamente. As obras de ficção científica são sinônimas de grande avanço na área das artes, compondo olhar para o futuro e sua possível previsão. *Frankenstein*, de Mary Shelley (1797-1851), publicado em 1818, é considerada por muitos autores (Araújo, 2014; Hitchcock, 2010) como sendo a primeira grande obra de ficção científica da história, utilizando, de maneira pioneira, o artefato da pura ciência especulativa como grande ferramenta narrativa, mudando a literatura para sempre. Depois de Shelley, Júlio Verne (1828-1905) retratou, em suas diversas narrativas, os submarinos, as máquinas voadoras e as viagens espaciais, muito antes de essas invenções serem cogitadas como possíveis, servindo de base, até hoje, para obras literárias e cinematográficas do tipo.

No cinema, a ficção científica surge quase como fonte para a sétima arte. Foram as narrativas fantásticas de George Méliès (1861-1938) que deram espaço para que as histórias fantasiosas de demônios, mágicos e alienígenas fossem parar no cinema, dando origem aos efeitos especiais, às técnicas de

edição e ao trabalho de arte que alavancou o cinema décadas à frente do seu tempo, já em seus primórdios. Nesse sentido, são oportunas as seguintes afirmações de Martins (2004):

Le Voyage dans la Lune representa um marco referencial. Ao realizar e projetar esse filme de cerca de um quarto de hora, Georges Méliès transformou, num feito inédito, a própria sala escura do cinema numa cápsula, a bordo da qual lançaria seu público, juntamente com aqueles intrépidos astronautas de sua narrativa, numa viagem que, para além da Lua, os levaria em direção ao universo todo, e seus mistérios, cujas fronteiras espaciais e temporais seriam estabelecidas pela própria imaginação (Martins, 2004, p.15).

Até hoje, vemos o impacto que a tecnologia causa no nosso mundo a partir da arte cinematográfica e como essa própria arte se utiliza desse artefato para sua própria evolução.

Com o passar das décadas, obras como *Metropolis* (1927), de Fritz Lang (1890-1976), *Gojira* (1954), de Ishirō Honda (1911-1993), *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick (1928-1999), e *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, são algumas das centenas de produções que se tornaram icônicas e reconhecidas pelo impacto visual, temático e narrativo inovador que apresentaram, mudando a forma como o próprio cinema se relacionava com a imagem e como o espectador passou a se relacionar com esse gênero cinematográfico.

Os efeitos visuais, por exemplo, são uma constante nas representações evolutivas que a sétima arte apresenta com o passar das décadas, sempre marcados e muito presentes no gênero da ficção científica, em que a necessidade de retratar narrativas mais complexas, em galáxias distantes, com alienígenas estranhos e realistas, ou tecnologias cada vez mais avançadas, sempre foi vista como grande desafio a ser superado e explorado pelos cineastas que desejam trabalhar com esse formato narrativo e visual do fantástico.

A própria história tecnológica da humanidade inspira e é inspirada pelo cinema: desde a primeira viagem à lua até a invenção do computador, o cinema

antecipava esses eventos ou tentava acompanhá-los por si próprio, reinventando a realidade. Se o homem pisou na lua em 1969, antes e depois desse evento, histórias de planetas distantes eram explorados nos filmes, alçando o homem mais longe do que a realidade. Por sua vez, computadores cada vez mais desenvolvidos ampliaram as relações entre o homem e a máquina. Méliès, ao retratar os foguetes indo à lua em *Viagem à lua*, de 1912, a partir da obra de Júlio Verne *Da Terra à Lua*, de 1865, antecipou, em cinquenta anos, a viagem lunar. Algo mais corriqueiro, como as chamadas de vídeo comuns na sociedade contemporânea, foram muitas vezes retratadas décadas atrás no cinema, como em *De Volta Para o Futuro 2* (1989), de Robert Zemeckis. Essa grande característica do gênero de antecipar realidades, influenciando invenções tecnológicas, ainda está presente na sétima arte.

Contudo, é inegável que grande parte dessas obras também se baseia em ideias de livros, contos e histórias em quadrinhos datadas de sua época, retratando figuras inspiradoras para milhares de espectadores que sempre ficaram encantados à mercê daquela informação de heróis e guerreiros, em sua imensa maioria indivíduos do sexo masculino, que se vestem em seus mantos de virilidade para salvar o mundo, sua garota prometida ou ao menos se envolver em grande aventura.

A partir da contextualização do gênero cinematográfico da ficção científica e, posteriormente, do gênero de crime, este subcapítulo pretende analisar esses homens imaginários do cinema a partir da representação dos arquétipos de gênero, a partir da obra *Tropas Estelares* (1997), de Paul Verhoeven, por meio da análise do olhar incidente da representação masculina, e da obra *Os Imperdoáveis* (1992), de Clint Eastwood, examinando seu impacto nos anos 90.

A ideia de estudar a representação cinematográfica do homem como gênero, representando o conceito de gênero construído onde “as sociedades atribuem a cada sexo um código de conduta misto de direitos e deveres, que chamamos de gênero” (Jablonka, 2019, p. 26), procura compreender como a construção

de arquétipos identitários estabelece papéis específicos e representações definidoras, que reforçam o poder e o protagonismo masculino, ressaltando a noção comum acerca do simbólico masculino no campo cinematográfico, constantemente representado por meio de figuras que são idolatradas como heróis. O livro *Homens Justos* (Jablonka, 2019) ilustra, em panorama mais amplo, como, constantemente ao redor da história do patriarcado, as figuras masculinas foram retratadas de maneira proeminente por meio do reforço de aspectos físicos, como robustez e virilidade, incentivando historicamente a representação masculina a ser apresentada de tal forma, construindo e fortalecendo a diferença entre o sexo (macho e fêmea) e o gênero (masculino e feminino). Quanto a isso, é relevante esta colocação de Baker (2006):

Uma nação tem a necessidade de produzir homens que possam preencher certos papéis e, portanto, gerar um modelo masculino ficcional para os homens imitarem. Com o tempo, à medida que as necessidades da nação evoluem, também evoluem esses modelos ficcionais. Isso é visto no exame de tipos como o “cidadão-soldado”, o “espião” é o “agente duplo”, “o homem de terno de flanela cinza”, o “policia desonesto”, o “atirador”, o “caubói” e o “astronauta” (Baker, 2006, p.55).

O cinema, como forma de influência e de referência, tem construído iconografia que inspira e espelha até mesmo a construção do próprio caráter do espectador. Os ícones masculinos presentes na história da arte cinematográfica (cowboy, espião, soldado, guerreiro, rei) constantemente são vistos e comercializados com a ideia de que são as interpretações mais honradas e heroicas da figura masculina.

Assim, é inegável o poder que o imagético e os símbolos detêm na psique humana. Nesse sentido, a própria ideia de um arquétipo coletivo ou uma espécie de “resíduos arcaicos” (Jung, 1964, p. 82) consiste no conceito de uma memória inconsciente coletiva, que carrega valores e reações sociais involuntárias à sociedade moderna. A imagem artística entra nesse aspecto de maneira muito relevante, introjetando mitos, tradições e ideais de como

representar o masculino (herói, guerreiro, sagrado) em formato de imagem subconsciente, justamente os arquétipos.

Uma forte influência nesse tipo de comportamento para com a narrativa de ficção no cinema são as populares revistas para homens da década de 1940 e 1950, chamadas de *Men's Adventures* (Figura 30), que consistiam em obras impressas cheias de histórias de diversos gêneros literários, incluindo a ficção científica, retratando figuras masculinas viris em seus supostos papéis de heróis da pátria, do mundo ou de suas próprias donzelas, retratadas comumente como *pin-up girls*, muitas vezes em um contexto de guerra e de conflitos. Essas revistas serviram de base temática para diversas outras obras de ficção que vieram a ser adaptadas ao cinema nas décadas seguintes, principalmente nos gêneros de *western* e aventura:

Figura 30 – Capa da revista True Men Stories



Vale a pena lançar luz em uma obra literária que surge em 1969 e que busca quebrar o padrão masculino vigente dentro dessas narrativas fantásticas, especificamente na ficção científica: *A Mão Esquerda da Escuridão*, lançado em 1960, é um livro em que a autora, Ursula K. Le Guin (1929-2018), essencialmente busca questionar os arquétipos do gênero masculino em narrativa construída no futuro em um planeta distante, onde um homem cisgênero – termo usado para designar pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído ao nascer – viaja para planeta habitado por seres

ambissexuais que seguem padrão de vida em que o masculino e o feminino, como construção social, não existem. Em 2017, surge, nas mídias sociais, a projeção do livro se transformar em série pelas mãos do produtor norte-americano Tom Forman, da Critical Content, o mesmo que produziu a adaptação do livro *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood.

A atualidade das discussões sobre diversidade de gênero, tem levado à quebra de paradigmas modeladores de arquétipos consensuais por meio da desconstrução de modelos misóginos e homofóbicos das representações no cinema.

A partir dessa base teórica, surge, em meio aos anos 70, o diretor holandês Paul Verhoeven, um dos grandes nomes do cinema de gênero, capaz de colocar suas narrativas recheadas de sátiras e temáticas políticas, sociais, religiosas e eróticas dentro do circuito comercial de cinema. A carreira de Verhoeven, muitas vezes considerada polêmica pelos espectadores e críticos da época de seus lançamentos, foi bastante marcada pela maneira como o diretor retratou a ficção científica, seja pelo icônico e violento robô-policial de *Robocop* de 1987 ou o erótico e psicótico protagonista de *O Homem sem Sombra*, de 2000.

Entretanto, no filme *Tropas Estelares*, de 1997, os fundamentos dos arquétipos feminino e masculino são redimensionados. O filme narra a história do jovem soldado Johnny Rico, interpretado por Casper Van Dien, e da jovem piloto Carmen Ibanez, interpretada por Denise Richards, em suas desventuras por unidade militar futurista, em guerra com uma raça de insetos alienígenas gigantes. Apesar de ter o maior orçamento da carreira de Paul Verhoeven, o filme teve resposta mista nas bilheterias e foi duramente criticado na época, de modo que os críticos não o abraçaram nem sequer consideraram a abordagem irônica do diretor. Hoje em dia, após reinterpretações, é considerado grande clássico do cinema.

O filme abre com grande propaganda militar futurista, mostrando horizonte promissor e organizado, de modo a convidar o espectador a se perguntar a

quão mais organizada e justa parece ser aquela sociedade, seguindo sempre as ordens comuns de uma comunidade humana que segue os valores corretos. Todavia, quando o filme corta para uma transmissão ao vivo da guerra interestelar que está ocorrendo, percebe-se o pandemônio que é o campo de batalha e as consequências brutais do conflito armado.

A primeira cena com os protagonistas ocorre numa sala de aula, onde o ex-militar e agora professor Raszak exalta os valores que a sociedade ali mais preza: “A força bruta resolveu mais conflitos ao longo da história do que qualquer outro fator. A opinião contrária, de que a violência não resolve nada, é a pior ilusão. Pessoas que se esquecem disso sempre morrem”, anuncia o monólogo em destaque no filme.

O protocolo guiado pela ordem e pela violência é a base de tudo exposto no filme, em que, tematicamente, se percebe a alusão fascista que a instituição social retratada representa. Johnny, por sua vez, quando perguntado se concorda com a afirmação de seu professor, diz que não sabe, mostrando que ainda possui noção ampla do que aquilo significa e o questiona. O cerne do filme roda em satirizar essa base militar supostamente organizada e determinada, destacando que, dali, surge muito do que há de pior no homem.

Já desde o início da obra, percebe-se que a proposta de Verhoeven não tem intenção de seguir com qualquer paradigma generalista: por mais que seja comum das aventuras espaciais tratarem seu herói de maneira honrada e clássica, o protagonista Johnny parece um pouco deslocado naquele universo. Por sua vez, Carmen, fugindo de papel de interesse amoroso do protagonista, tem suas próprias motivações e intenções narrativas que diferem das de Johnny.

Desde as primeiras aparições das personagens principais, percebe-se grande quebra de formato arquetípico: Johnny, sensível, delicado e apaixonado por Carmen, que por sua vez é determinada, forte e impulsiva. De início, a relação dos dois encaixaria nos formatos televisivos de uma comédia romântica adolescente, porém, naquele universo de colegial e de relações amorosas,

percebem-se alguns pontos de transgressão na construção dessas personagens.

O sonho de Carmen é se alistar no exército e pilotar nave espacial, poder ver de perto aquele universo militarizado tão organizado e fantástico; já Johnny não compartilha o mesmo interesse, alistando-se somente para ter uma chance de continuar tendo contato com sua amada. Ambos possuem outros colegas com interesses amorosos antagônicos ao seu par: Zander é um inteligente e atlético jogador de futebol americano que deseja conquistar Carmen, e Dizzy é uma independente e atlética também jogadora que é completamente apaixonada por Johnny.

A própria partida de futebol americano futurista reforça ideia de igualdade entre os gêneros que permeia por toda a ordem da sociedade que o filme retrata, em que homens e mulheres jogam juntos, mesmo se tratando de um esporte de contato físico e de força bruta. No formato arquetípico dessa narrativa, inserida no circuito comercial século XX, muito provavelmente os valores das personagens seriam invertidos. Carmen flertando com Zander diversas vezes indica esse lugar de galã da personagem feminina dentro do quarteto amoroso, enquanto Dizzy não mede esforços para tentar conquistar Johnny, que segue sem olhos para outra que não seja Carmen. Por fim, todos decidem se alistar à grande força militar que coordena a sociedade.

Johnny, agora separado de Carmen, descobre que Dizzy se alistou para mesma unidade que a sua, e os dois se deparam com um típico treinamento militar, em que a força bruta é o valor de maior relevância, e a ordem deve ser mantida. Porém, é nesse lugar que as principais transgressões do filme tomam corpo.

O ambiente militar é historicamente representado como meio do universo masculino: soldado, sargento e general sempre foram figuras que caracterizavam o mais viril que poderia ser um homem, o ideal. Afinal, mulheres só puderam se alistar no exército de fato a partir da segunda guerra

mundial e, mesmo assim, era prática extremamente incomum até o fim do século XX.

Tropas Estelares prevê futuro em que a divisão de gênero no exército não existe, os exercícios são os mesmos, as ordens são as mesmas, as práticas são as mesmas, inclusive dormitórios e banheiros, destacados em uma grande cena de um banho comunitário onde homens e mulheres se banham juntos, sem nenhum tipo de limitação ou acanhamento, como algo natural para aquela sociedade. Esse simples fato é extremamente transformador para a representação dos gêneros no cinema: o simples ato da coexistência daqueles indivíduos em espaço de extrema virilidade, em conjunto, quebra por completo os arquétipos existentes do que esses corpos deveriam ocupar.

O próprio conceito da virilidade é quebrado: ser viril é algo que só existe no universo masculino; é termo que só existe para o sexo masculino, e a obra de Verhoeven ignora isso. A sensibilidade de Johnny, supostamente o viril herói de uma aventura espacial, agora é posta à prova de que somente existe pelo próprio universo em que ele se encontra, em que homem e mulher como gênero deixam de ser uma construção social.

É na sequência desse treinamento militar que o filme começa a mostrar mais claramente a falsidade composta naquele mundo, a brutalidade com que as personagens começam a ser corrompidas pelo ódio à raça de insetos que os antagoniza. Johnny se destaca cada vez mais nos treinamentos, rapidamente subindo ao topo do cargo que um recruta pode ser e se torna líder do seu esquadrão.

Contudo, logo na sequência, recebe a notícia de que Carmen o deixou para seguir a carreira no espaço. Seu lado sensível é posto à tona causando-o a cometer um erro durante um treinamento armado e causando a morte brutal de um colega de esquadrão, demonstrando-se que ali não existe espaço para aquele tipo de sentimento, o foco daquele ambiente é completamente a violência e brutalidade. O jovem começa a perceber isso e decide largar o exército. Entretanto, é imediatamente obrigado a voltar quando um ataque de

meteoro alienígena destrói sua cidade natal, matando sua família. O ódio, sentimento comum atrelado à violência, toma conta de Johnny, que decide voltar para contra-atacar os insetos de qualquer jeito:

Figura 31 – Still do filme Tropas Estrelares, Johnny (a direita) e Dizzy (abaixo)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

É aqui que a obra adentra profundamente nas grandes convenções dos filmes de guerra atrelados à ficção científica, retratando grandes batalhas em sequência, em que a única coisa que se vê é a violência, crua e brutal. O diretor ainda escolhe filmar as batalhas contra os insetos gigantes em planos longos, em que as simplistas metralhadoras nada futuristas do exército humano intencionalmente custam muito mais esforço, trabalho e munição para matar um único inimigo, que sempre chega a um grande enxame, mostrando a disparidade do nível de força entre os dois exércitos em combate. Com essa disparidade, a consequência das guerras sempre foram a mesma, a morte, e essa vem levando um por um dos companheiros de Johnny, incluindo Dizzy, seu último elo direto a seu passado.

Rapidamente, o processo de desligamento e distanciamento deste lado sensibilizado, antiviril, da personagem se torna cada vez mais intenso: a fúria, a indignação, o rancor e a brutalidade abrem espaço para que os arquétipos comuns atrelados ao masculino tomem conta da personagem, até que se torne de fato o grande e destemido herói e, conseqüentemente, o único sobrevivente de seu esquadrão naquela guerra interminável.

A significância da violência cada vez mais presente em sua vida transforma por completo o arco narrativo da personagem, contrapondo os parâmetros comuns da ficção historicamente misógina: Johnny, em seu processo de se tornar um grande herói, ao final, mesmo recebendo os louros do cavalheirismo, torna-se algo mais próximo do que seria um vilão. A pá de cal no simbolismo da decadência da brutalidade militar é o momento em que Johnny, ao ser designado a outro esquadrão, reencontra seu professor da escola que lhe tentou ensinar tais valores, Raszak, agora comandante, que, percebendo a mudança e o patriotismo violento estampado em Johnny durante algumas batalhas, lhe dá sua aprovação e o promove a seu próprio posto antes de morrer. Quanto a isso, vejamos as considerações de Roth (2020):

Um dos principais objetivos de Verhoeven é retratar uma sociedade cuja fixação na força a deixou arrogante, idiota e paradoxalmente fraca. Este estado manifesta-se como colunas intermináveis de trabalhadores da violência culturalmente reverenciados e extremamente bem equipados, que sabem fazer apenas uma coisa, e uma cultura que existe exclusivamente para celebrar os seus esforços. (Roth, 2020, n.p).

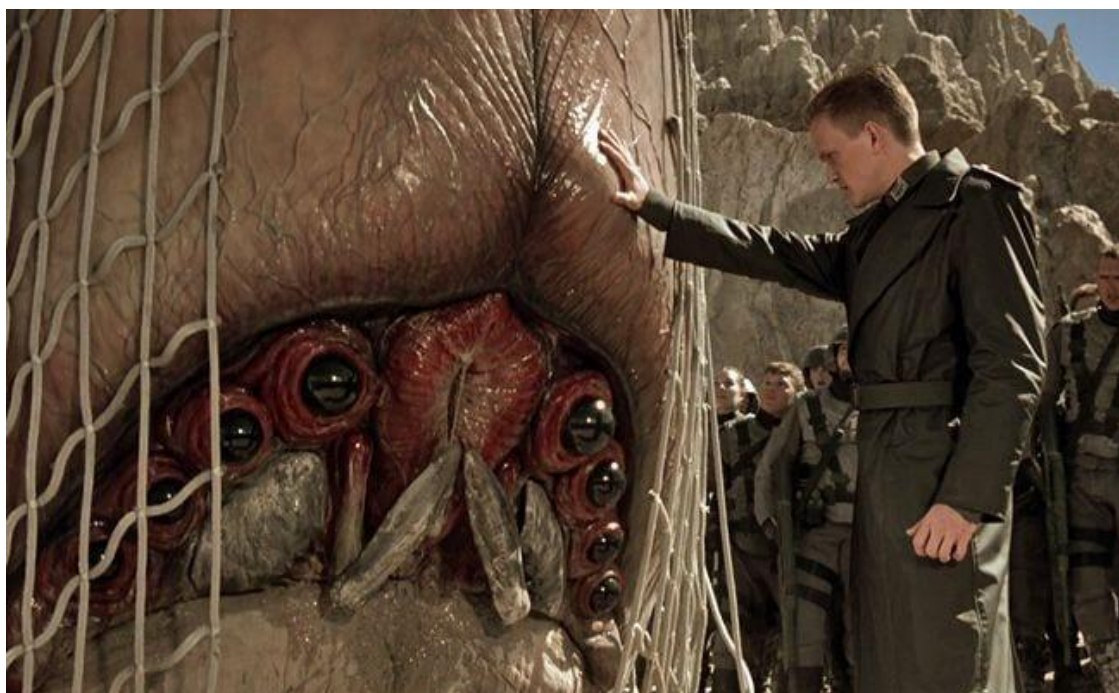
Em sua última missão retratada na obra, Johnny reencontra Carmen e Zander, agora trabalhando juntos e como um casal, perdidos no planeta inimigo. É ali que se percebe a diferença de comportamento refletida nas personagens principais que, antes, eram um par romântico de ensino médio. Carmen não é mais a piloto prodígio que sonhava em pilotar uma nave enorme. Seu sonho foi realizado, e a nave completamente destruída enquanto pilotava. Johnny não é mais o garoto carinhoso e preocupado com os outros que um dia já foi. Em

ambos, a violência tomou conta do que antes foram, o amadurecimento, em um processo de quase *coming of age*, é posto de maneira satirizada por Verhoeven no filme como uma decadência ao próprio ódio, uma analogia atrelada a uma crítica direta antifascista. Nessa batalha final, a descobrir a existência de um “inseto cérebro” como o filme cita, o ser que controla todos os inimigos, e tomando para si o papel de herói por completo uma última vez, Johnny se encarrega de maneira egoísta do papel de resgatar Carmen, sua donzela, ali presa no covil dos vilões, despida de suas ambições e determinações e obrigada a aguardar sua figura salvadora.

É, de fato, irônico refletir como os valores retornam aos dogmas, aos arquétipos. Johnny e Carmen perdem sua individualidade dentro da narrativa própria do filme para com o gênero e assumem seus papéis “destinados”. É aqui que Verhoeven se coloca na função estratégica e formalista de destacar essas ações com ambiguidade aguçada. Quando Johnny e seu novo braço direito encontram Carmen presa no covil dos insetos, Zander está morto, e ela é incapaz de se mover com facilidade. Então, os dois homens se deparam com o tal “inseto cérebro” (Figura 32) e, sem muitas possibilidades de confronto, são obrigados a fugir, a partir do sacrifício do novo companheiro de Johnny, com sucesso.

Inesperadamente após o sucesso da fuga, o “inseto cérebro” é milagrosamente capturado pelo exército, fazendo-os vencer pela primeira vez uma batalha. O herói ali de fato nunca é consagrado como o protagonista; é um figurante de segundo escalão que saiu de um rank mais alto, nunca visto nos campos de batalha. Johnny se torna mais um no meio de milhares, mais um soldado, um homem comum, viril, uma peça no tabuleiro dos comandantes que não sujam o uniforme, mas os que mais os encorajam a fazê-lo, a sina de um grande fascista, o poder vindo do comando, da voz, não da ação física, isso fica com Johnny e os dispensáveis.

Figura 32 – Still do filme “Tropas Estelares”, “Inseto cérebro” (à esquerda)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

O discurso de ódio emplaca quando uma montagem final surge na tela como propaganda militar exagerada, em que os humanos venceram uma batalha, mas nunca a grande guerra. As torturas no “inseto cérebro” são explícitas, e existe uma alusão erótica em sua forma física, uma enorme boca em formato de vagina penetrada pelos homens, dominada, controlada. A projeção de um grande slogan - “Junte-se a nós, precisamos de soldados” – junto a um grande escrito: “VOCÊ” ocupando a tela, como um convite a se alistar. “Seja como nossos soldados”, mostrando filmagens das poucas personagens sobreviventes que acompanhamos durante toda a narrativa em ação: a piloto Carmen, o soldado, e o tenente Johnny, que aparece liderando seus recrutas e recitando palavra por palavra um canto que Raszak gritava aos seus soldados, “Vamos lá guerreiros! Vocês querem viver para sempre?”, ele termina heroicamente dizendo às pobres almas à sua frente prestes a enfrentarem a pior batalha de suas vidas. Concluindo, as últimas frases que Verhoeven

coloca na tela são simbólicas para o cerne da temática satírica da obra representa. “Eles continuarão lutando. E eles vão vencer!”. A promessa eterna.

A síntese do que se absorve na própria experiência visual de assistir a *Tropas Estelares* está intrinsecamente ligada a quebra dos arquétipos dos gêneros e, assim, a suas transgressões, em que aqui se aplicam os gêneros masculinos e femininos, como também o gênero cinematográfico da ficção científica, pois a obra de Verhoeven, estruturalmente, questiona o formato cinematográfico narrativo padrão da ficção, invertendo os valores tradicionais de uma clássica jornada do herói, muito comum e presente por toda a história narrativa da humanidade, trazendo julgamento de valor pertinente aos moldes militares e viris da época. Além de que, no ato de construir sociedade que funciona essencialmente de maneira igualitária entre gêneros, com homens e mulheres compartilhando trabalhos, lugares, sentimentos e motivações raramente não interligadas aos seus próprios gêneros, o autor representa realidade sem arquétipos do tipo, essencialmente evolução para o tipo de história que ali se constitui.

Ao saber do impacto que a narrativa tem em seu próprio espectador e a potência de construção de modelos de vida para ele, do potencial inovador, científico e social que a ficção científica tem para com o consumidor de arte e a importância que as motivações e ideologias de seus protagonistas possuem com a forma narrativa, o simples ato de colocar homens e mulheres tomando banho juntos de maneira cotidiana, ou treinando juntos como iguais, jogando esportes, batalhando, sobrevivendo e vivendo em conjunto, especialmente em nesse ambiente militar e de extrema virilidade, sabendo do alcance que as obras do tipo tem e que o espectador terá um contato direto com essas imagens e figuras, por si só, é um ato revolucionário.

Outra grande tentativa de representar esse masculino invisível vem novamente do gênero faroeste, anteriormente destacado como grande influenciador dos arquétipos tradicionais da figura do homem no cinema. Contudo, décadas depois, também nos anos 90, alguns anos antes de *Tropas Estelares*, Clint

Eastwood, grande diretor, com obras que frequentemente estudam e apontam questões para o tradicional olhar masculino, lançava *Os Imperdoáveis* (1992), um dos trabalhos mais condecorados de sua carreira. Ele é considerado grande especialista do gênero faroeste e, em *Os Imperdoáveis*, Eastwood trabalha de maneira muito direta a decadência do cowboy tradicional norte-americano. A história, que narra a busca por dinheiro de um ex-assassino e caçador de recompensas, que, após perder a esposa, se vê no papel de nutrir seus dois filhos e aceita proposta de recompensa para vingar uma mulher violentada por valentões criminosos, traz visão decadente e moribunda ao papel de William Munny, interpretado pelo próprio Eastwood, que já havia tido sua época de glórias como estrela do próprio gênero, um homem velho e ultrapassado. Porém, a grande questão que o diretor traz conversa justamente com a decadência de todo um padrão representativo, aquele homem misterioso, violento, heroico e viril, já não existe mais; hoje, nem subir em seu cavalo ele é capaz mais.

A dureza da natureza é o que Eastwood destaca de maneira exemplar em sua direção. Destacam-se planos abertos gloriosos e, ao mesmo tempo, melancólicos do oeste norte-americano, bem como uma figura solitária, perdida naquele espaço em que já foi grandioso e hoje é pequeno, apenas uma sombra do passado, uma silhueta, destacada no grandioso plano de abertura de sua casa a distância, além de Munny enterrando sua mulher (Figura 33).

Figura 33 – Still do filme *Os Imperdoáveis*, William Munny (à direita)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

O fracasso na tentativa do que o torna viril transforma William Munny numa figura que não pertence àquele padrão. Seu corpo fragilizado, sua mente de luto enfraquecida e sua motivação desgastada, movida apenas pelo afeto e pela compaixão. Assim, transforma-se tal personagem em algo próximo ao que seria um homem imaginário, perdido no próprio corpo incapaz de atender as expectativas de sua própria virilidade.

William Munny toma o papel que naturalmente pelo patriarcado se encaixaria na mulher, tornando-se dono de casa, um fazendeiro gentil, que é obrigado a voltar a seu passado violento e a masculinidade brutal que o corrompeu, para nutrir seus filhos sem mãe. O que se torna imperdoável é sua própria brutalidade.

Desconstruindo ideia de meio século de produções do gênero faroeste, Eastwood mostra um homem obrigado a se tornar homem imaginário, despontando despondo como espécie de antagonista ao que John Wayne se mostrava ser. O valentão não existe mais, agora já nem tem força para montar em seu cavalo.

Distintos gêneros cinematográficos, do faroeste ao *noir*, do romance ao terror; dos filmes de guerra aos suspenses policiais ou de agentes secretos; das

sátiras aos filmes de época, construíram e reforçaram representação visual e narrativa do arquétipo masculino baseado na masculinidade viril. Porém, emanam desses mesmos gêneros, produções fílmicas que procuram desconstruir essa identidade, de modo que os filmes pautados pelo novo realismo, por meio de argumentação crítica, passam a compor outra narrativa tangenciada, não pelo antagonismo, mas pela geração de identidades múltiplas e complexas que compõem novo princípio imagético, tanto em termos de um *physique du rôle* mais próximo de seres humanos reais quanto de um comportamento masculino mais condizente aos homens cotidianos.

No cinema, o impacto dos movimentos das mulheres por salário, reconhecimento e respeito, é determinante para a construção de novas identidades femininas nas telas. Da mesma forma, a representação masculina demanda remodelação, que aos poucos passa a compor as produções do cinema atual.

CONCLUSÃO

A partir de todos os estudos tratados nesta pesquisa, a conclusão será tentativa de tecer síntese do panorama histórico e cultural com foco na arte cinematográfica, abordada nas seções anteriores, problematizando o impacto da representação imagética do padrão masculino normalmente apresentado no cinema, e tentar elaborar possível solução ao destacar o trabalho de Claire Denis em dar corpo ao homem imaginário mais fiel com a realidade e sua influência em obras que a sucederam.

HOMEM ESTRANGEIRO X HOMEM VIRIL

O homem estrangeiro e imaginário que surge de Sentain é grande base de um dos movimentos que começa com o início do século XXI, porém é inegável que exemplos de desconstrução masculina existiram no século anterior, valendo, aqui, destacar grandes obras como *Funeral Parade of Roses* (1969), de Toshio Matsumoto; *The Rocky Horror Picture Show* (1975), de Jim Sharman; *Querelle* (1982), de R. W. Fassbinder e *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco.

As aludidas produções retratam um olhar do masculino que também quebra com a ideia de virilidade, na medida em que são também retratos aprofundados que propiciam a construção de uma visibilidade importante dentro das comunidades LGBTQIA+. Porém, justamente por trabalhar em conjunto às questões do gênero masculino, como construção social e questões relativas à orientação sexual, não cabe a esta pesquisa aprofundar em tal campo de análise, visto que abordar a própria questão da orientação sexual e a homossexualidade masculina, necessita-se de amparo de referencial teórico e social que esta pesquisa não se propõe fazer parte, mesmo que sejam assuntos definitivamente conectados e de relevância notória.

O homem imaginário que se analisa aqui decorre de ideia mais direta do masculino viril como gênero, oriundo de construção social secular, com notáveis impactos em nossa sociedade contemporânea. Aqui, o gênero masculino é valorado por sua construção quanto à ideia de ser homem, indiferentemente à orientação sexual e, simultaneamente, incluindo-a dentro da noção gênero.

É primordial para essa pesquisa o processo comparativo entre dois modelos de representação masculina destacada no recorte aqui apresentado. Assim, são postos em tensão os conceitos de homem viril com o de homem estrangeiro. Consoante já apontado, a figura do viril deriva do masculino, sendo oriunda de bases do patriarcado que a representam no cinema a partir do significado de palavras como “corajoso” e “forte”. Seria precisamente o Ringo Kid de John Wayne, contrastado diretamente por Munny de Clint Eastwood. Esse segundo é quebrado, sensível, frágil.

Porém, nesse caso, a figura de Munny é somente consequência trágica e realista da virilidade de Ringo Kid. Criadas pelas mesmas bases, é somente o trauma que desconstrói o cowboy de Munny, mas não ao ponto de perder sua virilidade por completo. A coragem e a determinação heroica ainda estão lá, ele só é incapaz de exercê-las em decorrência da idade e do trauma.

O destaque de *Bom Trabalho* decorre do exercício involuntário de Denis ao dar corpo a uma figura que poucas vezes foi tida em relevo narrativo e visual, como seu Sentain. A obra ressalta o conflito entre homens, evidenciando o embate entre o viril e o estrangeiro.

Galoup é Kid e Munny, ainda em forma, mas no início da sua decadência do viril. Sentain é o estrangeiro puro, que surge das imagens que Quettier coloca em sequência. É Iremar de *Boi Neon*. Ele surge como prodígio e termina como prelúdio do fim, pagando o preço final por seu pecado. Conforme a narrativa se move, as poucas atitudes Sentain o colocam nesse lugar ameaçador de Galoup, esse novo homem que ocupará seu lugar na sociedade e entre os legionários.

Galoup e Sentain são tal como Carmen e Johnny de *Tropas Estelares*, visto que o espaço social em que são criados e influenciados é o grande responsável pela formulação de suas características. Esse espaço igualitário de gêneros em ambientes de ultra vitalidade de *Tropas Estelares* é contrastado pelo esquecimento e pela solidão masculina dos legionários em *Bom Trabalho*. Sentain cria corpo dali, daquele meio já estrangeiro, abandonado. Somente assim, sua desconstrução toma parte.

É a partir desse formato de desconstrução que o homem estrangeiro começa a tornar-se parte frequente no cinema contemporâneo. As consequências de representações de figuras como Sentain são cada vez mais vistas com a chegada do século XXI, a exemplo de novos Sentain em Chiron de *Moonlight*, no próprio Iremar de *Boi Neon* ou em Phil, o *cowboy* de *Ataque dos Cães*, todos surgindo desse espaço de brutalidades. Verifica-se, desse modo, fagulha do sensível em meio a esse contraste.

Figura especialmente inspirada em Sentain é Joaquim, protagonista do curta-metragem *O Homem Imaginário*, apresentado nesta pesquisa. Joaquim é representação semiautobiográfica do meu próprio papel como autor e homem, consistindo em fragmento pessoal da criação masculina inspirado em momentos reais vividos. Tematicamente, poderíamos considerar a existência de um estrangeiro em meio a esse lugar desconhecido. Ele se assemelha a Marlene de *US Go Home*, nesse lugar do *coming of age*, referente ao amadurecimento do próprio gênero e à própria vida adulta. Se assemelha também a Celine de *35 Doses de Rum* e a sua constante busca perdida por afeto. Ademais, é, acima de tudo, Sentain.

Os planos do filme são completamente inspirados no trabalho de Denis. Tentando fazer rimas visuais e sensoriais que a diretora aborda em conjunto ao próprio repertório pessoal e referencial como diretor. Porém, a busca principal vem da emulação do sentido físico de Denis, pessoal, do arrepio na espinha. Para isso, usa-se muito do contato do elenco com o seu espaço no plano, de modo que são contrastados planos lentos e longos com a câmera na mão

íntima e pessoal, sempre evidenciando seus corpos. Assim, são lembradas as performáticas danças dos treinos militares de *Bom Trabalho*.

Figura 34 – Joaquim (O Homem Imaginário, TBD)



Figura 35 – Sentain (Bom Trabalho, 1999)



Fonte: <https://shotdeck.com/>

A abordagem fantasiosa faz jus a apelos de distintos gêneros cinematográficos em obras contextualizadas como de outros formatos tal qual Denis faz. Nesse sentido, a narrativa é introduzida como grande melodrama e finalizada como filme de fantasia e mistério, ou até terror.

O próprio sonho que Joaquim compartilha com seu amigo Rafa vem do medo do masculino estrangeiro, aquela figura alienígena da televisão, um homem todo prateado, de sunga, falando fino. Aquilo me assombrava quando criança.

É a partir da experiência própria que se percebe a grande potencialidade desse trabalho de Denis, quanto ao sentir individual do autor e do espectador. A pura condição do contato com a imagem influencia o criador a construir moldes inspirados em figuras como a de Sentain. E o motivo de ele ser tão destacado vem de seu contexto histórico e de sua posição, ligados à obra, à direta e ao tempo em que foi feito. Só é possível existir essa figura de tal maneira nesse recorte de tempo específico, quando a revolução dos moldes de gênero masculino e feminino se torna cada vez mais relevante para a sociedade moderna.

Bom Trabalho, tendo sucesso internacional relativamente tardio e mesmo sem muitas projeções para tal, é claramente obra de grande influência no cinema independente e, em consequência, no cinema comercial e industrial. Ao chegar aos cinemas norte-americanos em 2001, já foi constantemente apontado em listas de melhores filmes de todos os tempos ou listas pessoais de diretores famosos, como Barry Jenkins, inserindo a obra como uma de suas favoritas e mais inspiradoras de seu trabalho.

A socióloga e antropóloga Maria Christine Josso, ao longo de sua carreira, destaca a existência daquilo que ela denomina de “momentos-charneira”, que são pequenos grandes momentos capazes de transformar, desenvolver e confrontar o indivíduo profundamente, criando experiência significativa de aprendizagem.

O cinema, assim, torna-se frequentemente esses pequenos grandes eventos. É fato que durante toda vida de uma pessoa quando ela assiste a algum filme capaz de transformar sua psique e sua ideia de mundo de maneira direta, fenômeno este que desconhece restrição de idade.

Na minha própria experiência de espectador, a imagem cinematográfica constantemente surgiu e novamente surgirá como “momentos-charneira” na minha vida. Nesse sentido, Josso (2012) destaca o seguinte:

As pessoas com as quais realizei uma reflexão biográfica alentada sobre as experiências formadoras e fundadoras que pontilham seu processo de formação e seu processo de conhecimento pertencem à categoria de pessoas adultas que dão crédito à ideia de desenvolvimento pessoal e profissional, por conseguinte, à ideia de aprendizagens transformadoras de sua existência (Josso, 2012, p. 20).

Desse modo, aponta-se como o processo de ensino-aprendizagem é condizente com a própria experiência humana e, assim, não condiz também com a idade de aprendiz. A socióloga ainda destaca que os objetos de seu estudo revelaram como o processo de ensino constante “tardio” consiste no ato de desaprender o que se constrói como valores precipitadamente na infância.

Assim, a imagem prova ter papel de extrema importância na criação de ideia de mundo de um ser humano. Por exemplo, desde o primeiro momento em que um bebê masculino vem ao mundo, uma expectativa já é feita diretamente pelo pai da criança.

O ato de nascer masculino certamente traz orgulho a seu pai. A simples ideia de ter concebido algo forte, duro, desejável e viril já o deixa confiante e lhe confere certa imagem de autoafirmação masculina. Os anos seguintes que se passam na infância e na adolescência desse jovem macho provocam, em sua consciência, essa necessidade de atendimento da expectativa masculina imposta por seu pai, mesmo que inconsciente. A imagem constante de sua figura paterna, muitas vezes ausente, introjeta no jovem a necessidade de provar-se, quando adulto, forte e viril. Essa ideia rodeia o palatável do homem

desde seu nascimento, de modo que a imagem correspondente à expectativa seria a de seu pai.

Essa pesquisa aponta *Bom Trabalho* e sua experiência sensorial como um momento-charneira não só na vida pessoal deste autor, mas também na de diversos outros que tiveram contato com essa imagem em específico. O potencial da obra consiste no ato de observá-la. Com fundamento na análise fílmica, o estudo comparativo de modelos masculinos no cinema e o contexto histórico em que a obra se encontra são amparo a essa afirmação que rodeia o filme. *Bom Trabalho* desconstrói o masculino dentro do universo mais viril possível e, por completo, dá corpo a um homem novo, que, até aqui, só existia no imaginário.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, A. F. O monstro de Frankenstein: uma leitura à luz do imaginário educacional. *Revista Temas em Educação*, João Pessoa, v. 23, n. 1, p. 14-35, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rteo/article/view/18790> Acesso em: 22 set. 2020. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/rteo/article/view/18790>
- AUMONT, Jacques. O Cinema e A Encenação. *Texto e Grafia*, 2008.
- BAKER, Brian. *Masculinity in Fiction and Film*. London: Continuum International Publishing Group, 2006.
- CUNHA, Mariana; ANDRADE, Catarina. Corpos pós-coloniais e desterritorialização: gestos e movimentos afetivos em *Bom Trabalho* (Claire Denis, 1999). *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. Rio de Janeiro, nº. 19, 2020. pp. 119-138. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: [10.12957/transversos.2020.52468](https://doi.org/10.12957/transversos.2020.52468).
- DOOLEY, Kath. Foreign Bodies, Community and Trauma in the Films of Claire Denis: *Beau Travail* (1999), 35 Rhums (2008) and *White Material* (2009). *Screening the past*. 2013. Disponível em: <http://www.screeningthepast.com/2013/09/foreign-bodies-community-and-trauma-in-the-films-of-claire-denis/>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- DOS SANTOS, Joelma F. Performances de gênero: masculinidades no cinema a partir de dois filmes latino-americanos - *Boi neon* (2015) e *Fango* (2012). *Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad*. 2019. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1582/1037>. Acesso em: 16 mar. 2022.
- FIELD, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. NY: Delta, 2005.
- FIREMAN, Chico. Bom Trabalho, de Claire Denis. *Revista Movimento*, 2019. Disponível em: < <https://revistamoviment.net/bom-trabalho-claire-denis-6bde1b45dbbc>>. Acesso em: 22 mar. 2022.
- GREIMAS, A.J. *Ensaio de Semiótica Poética*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- GUTIERREZ, G. L. O cinema comercial enquanto atividade de lazer: um comentário sobre quatro filmes de Paul Verhoeven. *Conexões*, Campinas, SP, v. 1, n. 2, p. 115–130, 2015. DOI: 10.20396/conex.v1i2.8638020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/view/8638020>. Acesso em: 15 jun. 2023.

HITCHCOCK, S. T. *Frankenstein: as muitas faces de um monstro*. São Paulo: Larousse, 2010.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.169-214.

JABLONKA, Ivan. *Homens Justos: Do patriarcado às novas masculinidades*. Paris: Todavia, 2019.

JOSSO, M-Christine. *Cheminer vers soi*. Paris et Lausanne: L'Age d'Homme, 1997 (1. éd. 1990).

JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*. NY: Harper Collins, 1964.

KARAM, Sofia. *Beau Travail* - O belo trabalho da vida. *Vazantes* 02_n. 02, 2020. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40294>. Acesso em: 22 mar. 2022.

LEAL, Hermes. *As paixões na narrativa: a construção do roteiro de cinema*. São Paulo: Perspectiva 2ª edição, 2017.

MARTINS, A. F. Saudades do futuro: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir. *Sociedade e Estado*, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 251–252, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5083>. Acesso em: 3 jul. 2023.

MAYNE, Judith. *Contemporary film directors – Claire Denis*. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

MCKEE, Robert. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. Los Angeles: Reegan Books, 1997.

MELVILLE, Herman. *Billy Budd Sailor*. London: Constable & Co. 1924.

NAZARIO, Luiz. O outro cinema. *Aletria*. v. 16, p. 94-109, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/6794248/Luiz_Nazario_O_outro_cinema_2007_?pop_sutd=false>. Acesso em: 16 mar. 2022.

ROTH, David. How “Starship Troopers” Aligns with Our Moment of American Defeat. *The New Yorker*, EUA, p. 3, 6 jul. 2020. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/how-starship-troopers-aligns-with-our-moment-of-american-defeat>. Acesso em: 11 abr. 2024.

SCHNEID DA SILVA, B.; BUENO ARBO, J. A mão esquerda da escuridão, de Ursula K. Le Guin, como experimento de pensamento: uma investigação do fazer literário como fazer filosófico. *Griot: Revista de Filosofia*, [S. l.], v. 21, n. 3, p. 99–111, 2021. DOI: 10.31977/grirfi.v21i3.2423. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/2423>. Acesso em: 28 jun. 2023.

VECCHIO, Marjorie. *The Films of Claire Denis: Intimacy on the Border*. Inglaterra, EUA: I.B.Tauris & Co. Ltd, 2014. 237 p. ISBN 978 1 84885 953 1.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico*. São Paulo: Cosac e Naify, 2005

XAVIER, Ismail. *Cinema: Revelação e Engano*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

BOM Trabalho. Direção: Claire Denis. Produção: Patrick Grandperret. Intérprete: Denis Lavant, Grégoire Colin. Roteiro: Claire Denis e Jean-Pol Fargeau. Fotografia de Agnès Godard. França: [s. n.], 1999. Criterion Collection.

STARS at Noon. Direção: Claire Denis. Produção: Olivier Delbosc. Intérprete: Margaret Qualley, Joe Alwyn. Roteiro: Claire Denis, Léa Mysius e Andrew Litvack. Fotografia de Eric Gautier. França: [s. n.], 2022. Blu-ray.

US Go Home. Direção: Claire Denis. Intérprete: Alice Houri, Jessica Tharaud e Grégoire Colin. Roteiro: Claire Denis e Anne Wiazemsky. França: [s. n.], 1994. DVD.

35 Doses de Rum. Direção: Claire Denis. Intérprete: Mati Diop, Alex Descas e Grégoire Colin. Roteiro: Claire Denis e Jean-Pol Fargeau. França: [s. n.], 2008. Blu-ray.

CHOCOLAT. Direção: Claire Denis. Intérprete: Isaach De Bankolé e Giulia Boschi. Roteiro: Claire Denis e Jean-Pol Fargeau. França: [s. n.], 1988. Blu-ray.

DANE-SE a Morte. Direção: Claire Denis. Intérprete: Isaach De Bankolé e Alex Descas. Roteiro: Claire Denis e Jean-Pol Fargeau. França: [s. n.], 1990. Disponível em: MUBI. Acesso em: 1 dez. 2023.

DESEJO e Obsessão. Direção: Claire Denis. Intérprete: Vincent Gallo e Tricia Vessey. Roteiro: Claire Denis e Jean-Pol Fargeau. França: [s. n.], 2001. Blu-ray.

NOITES Sem Dormir. Direção: Claire Denis. Intérprete: Yekaterina Golubeva, Richard Courcet e Vincent Dupont. Roteiro: Claire Denis e Jean-Pol Fargeau. França: [s. n.], 1994. DVD.

OS RENEGADOS. Direção: Agnès Varda. Intérprete: Sandrine Bonnaire. Roteiro: Agnès Varda. França: [s. n.], 1985. Disponível em: MUBI. Acesso em: 21 abr. 2024.

OS AMANTES de Pont-Neuf. Direção: Leos Carax. Intérprete: Juliette Binoche e Denis Lavant. Roteiro: Leos Carax. França: [s. n.], 1991. Criterion Collection. BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro. Intérprete: Juliano Cazarré e Maeve Jinkings. Roteiro: Gabriel Mascaro e Marcelo Gomes. Brasil: [s. n.], 2015. Disponível em: Netflix. Acesso em: 8 fev. 2023.

MOONLIGHT: Sob a Luz do Luar. Direção: Barry Jenkins. Intérprete: Mahershala Ali e Shariff Earp. Roteiro: Barry Jenkins e Tarell Alvin McCraney. Fotografia de Shariff Earp. EUA: [s. n.], 2016. Disponível em: Netflix. Acesso em: 9 fev. 2023.

ATAQUE dos Cães. Direção: Jane Campion. Intérprete: Benedict Cumberbatch, Kirsten Dunst e Jesse Plemons. Roteiro: Jane Campion e Thomas Savage. Fotografia de Ari Wegner. EUA: [s. n.], 2021. Disponível em: Netflix. Acesso em: 10 fev. 2023.

NO TEMPO das Diligências. Direção: John Ford. Intérprete: John Wayne, Claire Trevor e Andy Devine. Roteiro: Ernest Haycox, Dudley Nichols e Ben Hecht. Fotografia de Bert Glennon. EUA: [s. n.], 1939. Blu-ray.

007 Contra o Satânico Dr. No. Direção: Terence Young. Intérprete: Sean Connery, Ursula Andress e Bernard Lee. Roteiro: Richard Maibaum, Johanna Harwood e Berkely Mather. Fotografia de Bert Glennon. EUA: [s. n.], 1962. Blu-ray.

MAX jockey par amour. Direção: René Leprince e Max Linder. Intérprete: Max Linder, Stacia Napierkowska e Henri Collen. Roteiro: Max Linder. França: [s. n.], 1913. Disponível em: YouTube. Acesso em: 14 jun. 2023.

HIROSHIMA, Meu Amor. Direção: Alain Resnais. Intérprete: Emmanuelle Riva e Eiji Okada. Roteiro: Marguerite Duras. França: [s. n.], 1959. Criterion Collection.

O ANO Passado em Marienbad. Direção: Alain Resnais. Intérprete: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi e Sacha Pitoëff. Roteiro: Alain Robbe-Grillet. França: [s. n.], 1961. Criterion Collection.

OS PECADOS de Todos Nós. Direção: John Huston. Intérprete: Elizabeth Taylor, Marlon Brando e Brian Keith. Roteiro: Chapman Mortimer, Gladys Hill e Carson McCullers. EUA: [s. n.], 1967. Blu-ray.

VIAGEM à Lua. Direção: Georges Méliès. Intérprete: Georges Méliès, Victor André e Bleurette Bernon. Roteiro: Georges Méliès, Jules Verne e H.G. Wells. França: [s. n.], 1902. Disponível em: YouTube. Acesso em: 1 maio 2024.

O HOMEM sem Sombra. Direção: Paul Verhoeven. Intérprete: Elisabeth Shue, Kevin Bacon e Josh Brolin. Roteiro: Gary Scott Thompson e Andrew W. Marlowe. EUA, Holanda: [s. n.], 2000. DVD.

TROPAS Estelares. Direção: Paul Verhoeven. Intérprete: Casper Van Dien, Denise Richards e Dina Meyer. Roteiro: Edward Neumeier e Robert A. Heinlein. EUA, Holanda: [s. n.], 1997. Blu-ray.

OS IMPERDOÁVEIS. Direção: Clint Eastwood. Intérprete: Clint Eastwood, Gene Hackman e Morgan Freeman. Roteiro: David Webb Peoples. EUA: [s. n.], 1992. Blu-ray.

O HOMEM Imaginário. Direção: Felipe Vignoli. Intérprete: Ryan Távora, Wesley Cruz e Vanessa Machado. Roteiro: Ieda Maria Lagos. Fotografia de Renan Távora Soares. Brasil: [s. n.], TBD. Disponível em: Vimeo. Acesso em: 20 maio 2024.