

A LINGUAGEM DO VÍDEO E AS IDENTIDADES MASCULINAS PÓS-MODERNAS NUMA ABORDAGEM DISCURSIVA¹

Roberto Ribeiro Miranda Cotta - FAPESB/UESC²

Resumo: No decorrer dos tempos, houve no sistema patriarcal a delimitação das identidades e representações sexuais, bem como a ocupação destas no estrato social, definindo a dominação masculina em detrimento do feminino. Na contemporaneidade, entretanto, homem e mulher estão inseridos em um processo significativo de reconstituição identitária que vem acarretando uma série de modificações socioculturais. Partindo do pressuposto de que diversos valores tradicionais de masculinidade estão em constante descaracterização (BADINTER: 1993), possibilitando a construção de novos axiomas, este artigo analisa as representações culturais masculinas em produções videográficas ficcionais do curso de Comunicação Social da UESC. Tem-se por objetivo neste artigo investigar como o vídeo – uma mídia audiovisual dotada de uma linguagem híbrida (DUBOIS: 2004) – tem abordado a temática da reformulação das identidades masculinas. A predileção por produções videográficas dessa categoria ocorre pelo amplo caráter de possibilidades de experimentações estéticas, lingüísticas e educacionais que as mesmas dispõem. A ficção, por sua vez, faz parte deste recorte epistemológico pela capacidade de apresentar um campo mais propenso à exploração das múltiplas representações culturais. A metodologia utilizada é composta por reflexões teóricas em torno de conceitos dos Estudos de Gênero, dos Estudos Culturais, da Linguagem Videográfica e da Análise do Discurso, de linha francesa. Os resultados obtidos reforçam a idéia de uma latente reconfiguração das identidades masculinas e evidenciam a eficiência das produções videográficas ficcionais acadêmicas como veículos de expressão lingüística e cultural.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Identidades Masculinas; Linguagens do Vídeo;

Introdução

A masculinidade, detentora do *status* de autoridade legitimadora, quase sempre ocupou o topo da pirâmide hierárquica simbólica, outorgando as decisões mais relevantes e exercendo um controle sobre as atividades políticas, econômicas e sociais. Enquanto isso, a identidade feminina esteve limitada, sobretudo, à maternidade e outras responsabilidades consideradas domésticas.

¹ Trabalho apresentado no III Seminário de Língua Portuguesa e Ensino e I Colóquio de Lingüística, Discurso e Identidade. Artigo orientado pela Prof^a Msc. Sylvania Maria Campos Teixeira (FAPESB/UESC).

² Graduando em Comunicação Social – habilitação em Rádio e TV – pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Bolsista de Iniciação Científica Fapesb (Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia).

Embora tenha havido no século XVIII e no século XIX re-ordenamentos das relações gênero, essas posturas de representação vigoraram de maneira muito expressiva até a década de 1960, quando eclodiram diversos movimentos sociais, dentre os quais o feminismo. Hall (2004), um dos artífices dos Estudos Culturais, define o feminismo como uma organização propulsora da ruptura de padrões hegemônicos constituídos pelo patriarcalismo. Nesse sentido, a reconfiguração das posturas masculinas e femininas acabou sendo uma consequência direta dessa dinâmica social, proporcionando às mulheres a possibilidade de ocupação de posições sociais que até então pertenciam somente aos homens. O surgimento de uma nova 'crise de identidade' masculina, que vem sendo estudada por teóricos como Badinter (1993) e Nolasco (1993), pode ser compreendido, portanto, como uma maneira de repensar os papéis sociais dos homens bem como a reorganização de suas identidades.

Tais pressupostos servem como alicerce para a discussão proposta neste artigo: buscar a identificação e a evidenciação, através do dispositivo social da Análise do Discurso, de linha francesa, das representações sociais de masculinidade em produções videográficas ficcionais realizadas no curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), situada no sul da Bahia. É bastante intensa a produção em vídeo nesse curso. Ao longo de sua história (fundado em 1999 e com a primeira produção videográfica datada em 2000), foram feitos mais de duzentos produtos. Atualmente, são realizados cerca de 30 vídeos a cada semestre, nas mais variadas disciplinas. Dentre os gêneros mais trabalhados, a ficção figura como o mais explorado, podendo ser encontrados curtas-metragens em diversos formatos como vídeo-arte, vídeo-minuto, vídeo-poema, vídeo-performance, videoclipe e animação e na hibridização destes.

O vídeo, meio audiovisual escolhido para a exploração das representações de masculinidade, é considerado uma das principais formas de expressão artística e cultural desde os anos 1960, quando é datado seu surgimento, segundo Dubois (2004). Entretanto, esta mídia passa por um constante processo de reconstituição identitária, assim como o homem na pós-modernidade, favorecendo a interrelação contextual entre o vídeo e a temática da crise da identidade masculina contemporânea. A preferência por produtos videográficos realizados por estudantes de graduação, tendo a chancela e a supervisão de uma instituição de ensino e de professores qualificados, foi delimitada pelo amplo caráter de possibilidade de experimentações estéticas, lingüísticas e educacionais que os mesmos dispõem. Por conseguinte, o gênero ficcional, se comparado a outros, faz parte deste recorte epistemológico pela capacidade de apresentar um campo mais propenso à exploração das múltiplas representações culturais.

1. A re-contextualização social do novo homem

As discussões acerca da identidade masculina, nas últimas décadas, têm obtido maior notoriedade, sobretudo no campo acadêmico e no meio artístico. Os estudos relacionados a essa temática possibilitam apontar para um conjunto de mudanças nos valores tradicionais masculinos (BOURDIER, 1998), podendo ser identificadas novas formas de representação e um reposicionamento social do homem contemporâneo. De acordo com Badinter (1993), a masculinidade tem passado por uma provação, primeiramente porque o homem teve seu poder hegemônico questionado e viu a ascensão das representações sociais femininas; depois, porque estaria perdendo a noção de sua própria identidade. Contudo, esse panorama de

debates sobre as identidades masculinas vem sendo constituído há muito tempo. Stearns (2007) salienta que os métodos utilizados para definir o patriarcado não seguiram uma linearidade, tendo sido delineados de acordo com os estilos culturais construídos por cada sociedade.

O termo sexualidade, por sua vez, é pertencente exclusivamente às sociedades modernas e pós-modernas, segundo Foucault (1986). Até então, a mulher era compreendida como o homem invertido, cujos elementos do sistema reprodutor de ambos eram equiparados e a genitália masculina era parâmetro para tornar a mulher pária do homem.

Com o formato dos órgãos genitais masculinos e femininos pautando historicamente as relações entre os gêneros e definindo a superioridade do homem, esse conceito de monismo sexual ou modelo único de representação foi minguando num período de transição do século XVIII para o XIX, concedendo particularidades de comportamento social às mulheres e aos homens, de acordo com os valores das sociedades burguesas (BADINTER, 1993). A mulher passou a ser vista, portanto, como o complemento do homem, numa denominação histórica conhecida como dualismo sexual. Ou seja, ainda nesse momento o homem era colocado de forma plena como sendo parâmetro para as definições dos papéis sociais.

Dentro desse processo de configuração histórica da identidade masculina, os estudos de Badinter (1993) evidenciam duas crises da masculinidade que precederam a atual:

As crises cujos ecos nos chegaram têm traços em comum. Nasceram em países de civilização refinada, onde as mulheres desfrutavam de uma liberdade maior que em outros lugares; exprimem a necessidade de mudança dos valores dominantes e são consecutivas a perturbações ideológicas, econômicas e sociais.[...] Nos séculos XVII e XVIII, a crise só concerne às classes dominantes, ou seja, à aristocracia e à burguesia urbana. Mais extensa e mais profunda no final do século XIX, a inquietação masculina encontrará exutórios sucessivos nas duas grandes guerras mundiais (BADINTER, 1993, p.11).

Com essa descrição, a autora levanta características importantes da trajetória das transformações da identidade do homem e destaca as especificidades das duas primeiras crises da masculinidade. E estes pressupostos facilitam a compreensão dos fatores que estruturam a terceira crise da masculinidade, na qual está inserido o homem contemporâneo.

A partir do século XX, as mulheres começaram a buscar a ocupação da esfera pública. As duas guerras mundiais, a industrialização e a estruturação dos ideais do movimento feminista, como afirma Nolasco (1993), contribuíram para o fomento de discussões tangentes aos papéis sociais e às identidades que permeiam os gêneros sexuais. Como resultado dessa nova dinâmica, tanto o campo acadêmico quanto a esfera artística atribuíram uma atenção mais recorrente às questões de gênero, refletindo toda uma conjuntura que traz em sua essência o redimensionamento e reposicionamento social.

No refluxo dos tempos atuais, as representações, cada vez mais, acabam tomando novos conceitos no imaginário das comunidades ao redor do mundo. Nesse viés, definir singularmente o valor identitário constituinte de um determinado indivíduo passou a ser conceitualmente ultrapassado. Para Canclini (2005), é preciso compreender a pluralidade de papéis, valores, conceitos e representações de cada sujeito, que possibilita concatenar as mais variadas concepções acerca da dinâmica cultural pós-moderna.

Os Estudos Culturais, uma vertente sócio-antropológica de pesquisa sobre comunicação e cultura, têm desenvolvido pesquisas sobre essa situação contextual das sociedades no pós-guerra, levantando um conjunto de fatores que classificam a identidade do homem pós-moderno como sendo múltipla, fragmentada, sem um centro definido (HALL, 2004). A intenção dos Estudos Culturais é traçar um panorama de captação das atuações do indivíduo no cerne social, corroborando o entendimento das distintas funções que o sujeito representa no trabalho, na universidade, no núcleo de amizade, nos relacionamentos amorosos e nas relações de gênero, entre outros aspectos.

Com a transição das sociedades modernas para a pós-modernidade, também chamada de modernidade tardia, as identidades culturais foram ganhando formatos deslocados e multifacetados. As identidades tradicionais começaram a entrar em declínio, o que favoreceu ao que Hall (2004) chama de ‘crise da identidade’. A terceira crise da masculinidade, então, aflorou-se ainda mais diante dessa conjuntura, desconstruindo tradicionais modelos de representação masculinos, paralelamente à insurgência de modelos identitários mais complexos. Na medida em que não são passíveis de escolha, pode ser considerado coerente afirmar que os gêneros e suas identidades se encontrem em conflito. Com a proliferação da diversidade de culturas e a pluralidade de identidades, é complicado enxergar os homens de forma heterogênea.

Com os apontamentos Badinter (1993), percebe-se que a identidade do homem contemporâneo não se limita especificamente às representações polarizadas, como a do ‘homem duro’ ou o machão, e a do ‘homem mole’ ou mais sensível. Portanto, a masculinidade hoje se estende a valores menos delimitados, obtendo uma pluralidade de posturas na esfera social.

2. A linguagem videográfica e sua reconstituição

Desde a pré-história, o homem dispõe da utilização da imagem como uma maneira de registro e reprodução das representações de elementos que compõem uma realidade. Esse processo técnico foi sendo delineado gradualmente ao longo dos tempos, porém houve no século XX uma ampliação do acesso à criação e à difusão imagética e, seguindo esse percurso, tal dinâmica se acelera ainda mais no início do século XXI. Nos últimos anos, a produção e reprodução de imagens têm passado por consideráveis transformações tecnológicas, favorecendo o acesso a uma gama amplificada de dispositivos multimídia, como celulares, MP4, sites de compartilhamento de vídeo, câmeras fotográficas, filmadoras digitais etc. Conseqüentemente, instaurou-se uma certa ‘democratização’ do uso da imagem, que até então era praticamente restrita a pequenas camadas sociais.

A acessibilidade da construção imagética configura-se como uma das vigências da pós-modernidade, e é nesse contexto em ascensão que se encontra a popularização do vídeo. No entanto, esse dispositivo utilizado por outras mídias que, ao mesmo tempo, pode ser compreendido como um meio de expressão lingüístico e artístico em crescente expansão, sofre problemas de identidade, como afirma Dubois (2004):

O termo ‘vídeo’ acaba funcionando em suma como uma espécie de sufixo – ou de prefixo (sua posição sintática flutua) aparecendo antes ou

depois de um nome[...] Indo além podemos dizer que não pertence a nenhuma língua (própria)[...] ‘Video’, assim sem acento é, também de um ponto de vista etimológico, um verbo (vídeo, do latim *videre*, ‘eu vejo’). Portanto, podemos dizer que o vídeo está presente em todas as outras artes da imagem (DUBOIS; 2004: p. 71-72 – grifos do autor).

Segundo o teórico, o vídeo surgiu numa atmosfera de experimentações tecnológicas que uniam a televisão e a recém-nascida informática ao cinema, à pintura, à literatura e ao teatro, ainda na primeira metade da década de 1960, com os trabalhos artísticos pioneiros de Nam June Paik, Wolf Vostell e Jean-Christophe Averty. O vídeo inovou ao trazer consigo a possibilidade de gravar som e imagem em um suporte de fita magnética com uma câmera portátil. Logo, a televisão comercial se apropriou desse mecanismo, pois foi percebido que a gravação poderia contribuir para a criação de programas que não precisassem ser exibidos ao vivo. Pouco tempo depois, foi a vez do cinema se apoderar de uma das potencialidades videográficas para a veiculação de fitas de videocassete de filmes, proporcionando ao espectador ter uma espécie de cinema em sua própria casa.

Sendo assim, diante desses pressupostos, pode parecer que o vídeo é mais um intermediário de mídias e formas artísticas do que propriamente uma forma artística ou um meio de comunicação. Mas é nesse plano paradoxal que se estrutura a expressão da linguagem videográfica. A volatilidade de sua identidade, não podendo ser conceituada de modo unívoco, torna o vídeo um meio peculiar, pois “a sua hibridez enquanto meio, bem como a partilha da mesma tecnologia com os meios da cultura popular, colocam o vídeo numa posição pouco definida em relação ao meio artístico” (SILVEIRINHA, 1998, p.19).

Como pode ser percebido na citação, o conceito de vídeo interpenetra diversas funcionalidades etimológicas do audiovisual, adquirindo *status* de suporte, meio de comunicação, dispositivo lingüístico e forma de expressão artística. Machado (1997) informa que a vídeo-arte foi o primeiro gênero a explorar a linguagem videográfica e que, com o passar dos anos, outros gêneros e formatos começaram a ser constituídos, ampliando as potencialidades do vídeo e encarando-o como um sistema de códigos e significações que constroem uma gramática libertadora das amarras de meios como o cinema e a televisão. A partir de então, começou-se a se pensar a respeito da produção de discursos videográficos sobre a realidade e a (ir)realidade, visto que a qualidade das imagens em vídeo sugestionam sua proximidade estrutural com o mundo onírico, dos sonhos e pensamentos, ou seja, não-linear, ambíguo e normalmente sem uma hierarquia definida.

O termo ‘linguagem’ percorre uma linha tênue quando é referido ao vídeo, porque remete diretamente à idéia de ordenamento dos códigos de uma língua natural. Entretanto, Machado (1997) chama atenção para a complexidade que a gramática do vídeo dispõe, o que a diferencia da sistematização da gramática normativa tradicional das outras línguas. O autor exemplifica esse posicionamento com a frase em português ‘Maria está bonita’, que está correta por cumprir uma regra de concordância do predicativo com o sujeito. Mas se alguém escrevesse ‘Maria estão bonitos’, por exemplo, essa pessoa correria o risco de não ser compreendido. “No entanto, quando digo que uma imagem videográfica deve ter um recorte fechado[...] essa afirmação tem apenas um valor indicativo, não é uma regra absoluta e o seu peso real vai depender da idéia geral que o videasta quer desenvolver.” (MACHADO; 1997, p.189).

Partindo dessas reflexões é possível perceber a mais evidente especificidade da identidade videográfica: seu hibridismo. “O vídeo apresenta-se quase sempre de forma múltipla, variável, instável, complexa, ocorrendo numa variedade infinita de manifestações” (MACHADO *apud* DUBOIS, 2004, p.13). Configurando-se, assim, como um meio fluido, de difícil conceituação unificada, como um ‘não-objeto’, o vídeo acompanha o sujeito pós-moderno, uma vez que a imagem eletrônica contemporânea torna-se volátil, efervescente, efêmera. Dessa forma, torna-se evidente a articulação entre o vídeo e as representações sociais de identidades masculinas na pós-modernidade.

3. A masculinidade em debate no vídeo

Duas videografias, “Amor que Fica” (2005) e “Criado-mudo” (2005), foram selecionadas para esta análise, pelo fato de abarcarem posturas diversificadas entre si de representação masculina. Tais obras também se diferenciam tecnicamente, em questão de formato. Embora ambos sejam produtos ficcionais, o primeiro deles está enquadrado como um vídeo-minuto, ou seja, um produto no qual os realizadores têm um minuto de duração para transmitir a mensagem generalizada, e esse fator atribui a esse tipo de produção um caráter mais conceitual e objetivo, sem necessariamente estar preso às características principais de uma narratividade. Em contrapartida, “Criado-mudo” é uma produção com uma duração maior, mais especificamente, enquadrando-se no formato até cinco minutos.

3.1 “Amor que fica”

3.1.1 Contextualização da obra

O vídeo dispõe de 1 minuto de duração, sendo que seu processo de produção decorreu durante uma oficina realizada na III Semana de Comunicação da UESC, em 2005. O período para a confecção do projeto foi de cinco dias, configurando a obra num trabalho coletivo em que os seis membros do grupo assinam a produção, como se todos tivessem participado das três etapas: pré-produção, produção e pós-produção.

Embora já tenha sido dito que no formato vídeo-minuto não há uma necessidade explícita de se constituir uma narratividade, o vídeo usa o suporte da narrativa em três atos: apresentação, confrontação e resolução (FIELD:1995). No primeiro ato: a história se inicia numa boate, com um rapaz em destaque cumprimentando as pessoas no ambiente. Ao conversar com o amigo, ele percebe a presença de uma moça bonita, interessa-se por ela e dirige-se para perto dela. O rapaz se apresenta para a moça, no entanto uma outra menina chega e leva-o para outra parte da boate. Porém, o rapaz deixa a garota com o amigo e volta para falar com a moça pela qual ele tinha se interessado. Eles conversam, o rapaz acaricia o rosto da moça e eles se beijam. Eles caminham em direção à saída, mas o rapaz volta para pegar uma chave na mão de outro amigo.

Segundo ato: no dia seguinte, a moça está caminhando num corredor de uma universidade ao lado de uma amiga. Percebe-se que alguém desperta a atenção da moça; ela deixa o caderno na mão da amiga e, sorridente, segue adiante. O rapaz, acompanhado de um dos amigos com os quais tinha conversado na boate, caminha na direção da moça. Quando os dois se encontram frente a frente, o rapaz pega um celular e simula estar conversando com

alguém no outro lado da linha, fingindo não conhecê-la. Ela, decepcionada, continua olhando para o rapaz.

Terceiro ato: a moça vai procurar consolo com uma outra amiga que, até então, não tinha aparecido no vídeo. O rapaz vai para perto delas, abre os braços, e a moça pensa que o gesto era direcionado a ela. Contudo, o gesto era para sua amiga. O rapaz e a amiga da moça beijam-se, enquanto a moça fica paralisada, do lado deles, olhando a situação. O casal sobe as escadas e, concomitantemente, a moça fica olhando para os dois. O rapaz olha para trás e percebe o olhar da moça. A moça vira o rosto, chateada, mas com um ar vencedor.

3.1.2 Análise da linguagem e utilização dos recursos técnicos

Pode-se definir que o primeiro fator técnico-estético da obra a ser analisado é o uso da trilha sonora como um suporte de norteamo da narrativa, edificando plano a plano as ações das personagens. Nesse sentido, é preciso salientar que a trilha exerce uma função similar à do narrador clássico, aquele indivíduo onisciente, onipresente e onipotente que se apresenta como um condutor da trama. E em momento algum, é utilizado o desenho de som.

A trilha sonora de “Amor que Fica” é composta por uma única música, “Soul de Verão”, da autoria de Néelson Motta com a interpretação de Sandra de Sá. A letra apresenta uma mescla de palavras em inglês e em português demonstrando um caráter mais híbrido quanto à sua linguagem. As batidas e o compassado podem ser definidos como estando numa intersecção entre o soul e o ritmo *dance*. Outro aspecto importante é a forma não-linear como a música foi montada. No primeiro ato da narrativa, a estrofe que permeia a sonorização do vídeo, com exceção do último verso, é a terceira. Já nos outros dois atos, a primeira estrofe tocada é primeira. Portanto, essas questões possibilitam convergir na interpretação do uso da não-linearidade da música como uma quebra de padrão narrativo, contrapondo o caráter linear da narrativa através das imagens.

Ainda em se tratando da trilha, o que pode ser percebido é o desfoque ou deslocamento da idéia de personagem central, pois inicialmente o rapaz parece ser o protagonista. Todavia, quando ocorre a primeira virada na narrativa, quando eles caminham para deixar a boate, a música passa a evidenciar a moça como protagonista e isto ocorre justamente quando toca o verso “Tudo vai mudar”. A composição fotográfica do vídeo também utiliza a técnica do desfoque ou foco seletivo no início e no final, trabalhando o deslocamento ou ênfase do destaque, representado pela figura feminina. O foco seletivo do último plano cria um borrado no rapaz, enfatizando o ar vitorioso da moça, produzindo um sentido de que ela participou de uma espécie de ritual de apagamento do rapaz. O congelamento do último plano e a transformação da coloração da imagem para o preto e branco podem ser interpretados como se todo o acontecimento retratado no vídeo representasse uma fotografia do passado dela.

Os recursos de fotografia e composição de imagens são ordenados e encadeados seguindo algumas regras e princípios básicos desse campo imagético. Ao longo do vídeo, é recorrente o uso da regra dos terços, quando o personagem ou personagens ocupam 1/3 ou 2/3 da tela; perspectiva visual; trabalho de combinação e complementaridade de cores, criando uma atmosfera multicolorida em maior parte dos planos.

A relação entre a comunicação e a resignificação é também bem empregada na montagem do material. No vídeo inteiro é produzido um contraste entre os efeitos de câmera acelerada e câmera lenta, desconstruindo a noção de tempo real. Nos planos em que a câmera acelerada é utilizada, o personagem central parece ser o rapaz, ou seja, nesses momentos a

montagem busca representar o estilo de vida efêmero do rapaz, que prefere não estar preso diretamente às relações afetivas.

No que tange ao uso da câmera lenta, esta por sua vez está relacionada aos planos mais dramáticos do vídeo, quando a moça é evidenciada como protagonista da narrativa. Essa preferência pelo efeito de câmera lenta representando o ponto de vista da moça liga-se intrinsecamente à sua postura diante da relação afetiva com o rapaz, pois ela se apaixona, espera que ele corresponda, enquanto ele não mede esforços para mostrar que se esqueceu do que aconteceu afetivamente entre eles. Efeitos de transição de planos como fusões e passagem de tempo com um efeito semelhante ao de um ponteiro de relógio também podem ser encontrados em “Amor que Fica”, para dar ritmo à história. Além disso, são presentes as janelas, que possibilitam a coexistência de duas ou mais imagens em um mesmo plano.

3.1.3 O discurso das representações de masculinidade

A Análise do Discurso tem como objetivo a compreensão de como o simbólico está ligado à produção de sentidos (PECHEUX, 1997). Nessa interrelação, não existe uma imbricação sistemática linear na disposição dos elementos comunicacionais. Ao mesmo tempo, eles realizam uma interlocução que sofre a influência das mais diversificadas matrizes, “tendo como fundamental a questão de sentido. Em outras palavras, na perspectiva discursiva, a linguagem é linguagem porque faz sentido. E a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história” (ORLANDI, 2005, p.25).

Como assinala Orlandi (2005), a linguagem está inserida numa prática constante de significação. No entanto, quando um sujeito produz sentidos através da linguagem, ele não tem o controle absoluto do impacto causado por esses sentidos, possibilitando uma ressignificação inerente ao trabalho de co-enunciação. No vídeo em análise, a produção de sentidos pode ter perpassado as linhas de controle dos realizadores da obra – o que sugere a necessidade de construção de novas perspectivas de leitura. É bem evidente que as relações de gênero podem trazer o aparato de delimitação das formações discursivas empregadas na obra. As ações apresentadas no vídeo, da moça, elemento central que vai suprimindo a relevância do rapaz - praticamente apagando-o no final – e do rapaz, que se esforça pra não demonstrar seus sentimentos diante de nenhuma mulher, são pautadas entre si. Isto fica enfatizado na cena em que a moça avista o rapaz na universidade, deixando seu caderno com a amiga e seguindo sorridente na direção do rapaz.

Essa questão está presente também quando o rapaz, ao encontrar a moça no dia seguinte, pega um celular e simula estar falando com alguém, fingindo não conhecê-la; e no plano final em que a moça vira o rosto com imponência diante de todas as atitudes do rapaz que fizeram sentir-se magoada. Ou seja, percebe-se que nessas situações-chave, ambos os gêneros agem de acordo com a ação produzida pelo outro, criando uma relação de interdependência genérica.

No tocante às posturas de representação de masculinidade, levantando em voga as ações do rapaz no vídeo, pode-se definir um homem imediatista no que diz respeito às relações afetivas, o que faz com que possa ser identificado como um indivíduo amedrontado pelo aprisionamento numa relação amorosa fixa. As conseqüências desse medo, em consonância com um certo tipo de padrão vigente de relacionamento na contemporaneidade (baseado no hedonismo e na efemeridade) trazem um personagem masculino que pode ser

definido como um indivíduo que acredita não precisar respeitar quem se sente preso afetivamente a ele, porque ele não se sente preso afetivamente a nenhuma das mulheres. Sendo assim, o título do vídeo pode propor que além do que amor que fica no passado existe também o amor que não fica, que é ritualisticamente apagado por não dispor mais de tanta representação, no caso, para a moça.

3.2.1 “Criado-mudo”

Contextualização da Obra

O vídeo tem a duração de 4’24”, tendo sido realizado nas disciplinas Produção e Direção em TV e Edição em TV, em 2005. Dirigida por Rafael Sodré e Victor Aziz, a história começa com um texto em caracteres que explica, de modo dicionarizado, o que é um criado-mudo. Após essa apresentação, surgem imagens de um casal dentro de um elevador, carregando objetos de casa. Entra uma voz off, que é a do próprio protagonista, narrando um dilema interior relacionado à escolha de morar com sua companheira. Ele afirma que foi morar com a moça, embora nunca tenha sido bom em escolhas. Ao saírem do elevador, uma das gavetas do criado-mudo carregado pelo protagonista cai, deixando expostos objetos pessoais desse indivíduo, como uma camisinha, uma cartela com estimulantes sexuais, revistas pornográficas etc. Em frente a eles, está um outro casal residente no prédio e a filha deles. O protagonista fica apreensivo com a situação, tentando imaginar o que sua companheira e os novos vizinhos estariam pensando dele.

O protagonista e sua companheira recolocam os objetos na gaveta e se dirigem ao apartamento. Eles entram, organizam o local, sem conversar. O homem fica em casa, enquanto a mulher não se encontra mais no local. O protagonista senta em frente à TV, entediado por um longo tempo. Depois disso, ele segue para o quarto, continua num estado de monotonia, reclamando com o seu criado-mudo como se ele fosse um ser humano. Arruma-se para o casamento, faz a barba diante do espelho e xinga o criado-mudo. Depois disso, aparece a imagem de um carro ornamentado para a lua-de-mel, com a escritura “recém-casados” no espelho traseiro. O carro carrega a gaveta do criado-mudo, ao invés de outros elementos mais tradicionais – por exemplo, latas de alumínio. O vídeo se encerra com uma seqüência de erros de gravação nos bastidores da produção, conjuntamente aos créditos que sobem.

3.2.2 Análise da linguagem e da utilização dos recursos técnicos

O vídeo, que é narrado na primeira pessoa, pelo próprio protagonista inicia-se com uma colagem feita em computação gráfica, em que é mostrada uma imagem de um criado-mudo, num fundo preto, em que passam caracteres explicando o que é um criado-mudo: “pequeno móvel, com feitiço de armário, dentro do qual se põem objetos utilizáveis durante a noite”. Logo depois, sobe a trilha sonora com a música “So Nice”, de Astrud Gilberto. Outra música que se destaca na trilha é “I’m a Loser”, dos Beatles, que traduzida significa ‘eu sou um perdedor’. Ela é tocada quando o protagonista está sentado no sofá em frente à televisão, entediado. A entrada dessa música está ligada à representação situacional do personagem naquele momento.

A computação gráfica é evocada novamente quando a cartela com o estimulante sexual Viagra é exposto para as outras pessoas. Então, surge uma revista Time com uma fotografia do protagonista na capa, com um intertítulo “Cínico do Ano” e uma manchete superposta “Viagra é a maior sujeito”. Outro recurso utilizado na montagem e finalização do produto foi o uso de um efeito especial que torna a imagem similar à de câmeras de vigilância. Isso ocorre em um dos planos após a queda da gaveta e a exposição dos objetos íntimos do personagem. Pode-se interpretar que essa escolha está relacionada à exposição ainda maior da vergonha do protagonista, já que naquele momento ele está muito constrangido, e se outras pessoas também estivessem assistindo tal situação, ele se sentiria ainda mais envergonhado. A montagem sonora também contribuiu com o caráter referencial ao suspense quando é tocada a música tema do filme “Psicose”, de Alfred Hitchcock, composta por Bernard Hermann.

Quanto aos efeitos de pós-produção, podem ser citadas as fusões de imagens quando o protagonista está sentado no sofá, esperando o tempo passar, representando uma multiplicidade do indivíduo em vários momentos num mesmo ambiente. Já a fotografia do vídeo aborda uma composição edificada pelas luzes mais estouradas, enfatizando a cor branca e sua relação com o azul. A combinação entre essas cores sugere uma atmosfera de tranquilidade, serenidade e maturidade (GUIMARÃES, 2004), contrapondo a interioridade do protagonista. Os planos revelam um equilíbrio estético pautado no controle da quantidade de personagens e objetos em cena. Quanto à direção, o destaque pode ser considerado o uso da câmera subjetiva do protagonista compondo o seu imaginário diante da situação.

3.2.3 O discurso das representações de masculinidade

No que diz respeito às formações discursivas constituídas no entorno da obra, identifica-se um homem em conflito com sua interioridade, diante de um dilema que se caracteriza na relação com sua companheira. Tal sujeito representa metonimicamente um modelo masculino marcado por uma série de traços constitutivos da ‘crise da masculinidade’, dentre os quais se destaca a ausência de uma identificação nominal.

O personagem masculino começa a narrativa apresentando o dilema da escolha de morar com sua companheira, antes mesmo do casamento. O discurso dele deixa visível uma certa imaturidade nessa escolha: “- Beatles ou Beach Boys? Eu, que nunca fui bom em escolhas, resolvi ir morar junto com a Cristina”. Quando uma das gavetas do criado-mudo cai, os objetos que estavam guardados dentro dele se espalham no chão, deixando diversos segredos do personagem expostos aos olhos de outras pessoas. Os objetos apresentam um sentido erotizante do sujeito: camisinha, revista pornô, gel lubrificante que, por conseguinte, remetem de forma direta aos caracteres iniciais do vídeo que explicitam a utilização noturna dos objetos guardados no criado-mudo.

Os objetos escondidos no criado-mudo demonstram o interior de um homem em permanente estado de tensão sexual, embora no cotidiano de sua relação afetiva ele tente se mostrar como um indivíduo socialmente adaptado às convenções institucionalizadas – como o casamento. É perceptível na obra o caráter meramente figurativo da companheira do protagonista que, privada da exposição de seu ponto de vista dentro da narrativa, é mostrada de forma caricatural, pois o protagonista restringe a existência dela a preocupações ligadas à exposição dos objetos do criado-mudo. É uma personagem cuja evocação do discurso é

reduzida a um único sorriso irônico, contado pelo prisma do narrador/protagonista, sem qualquer comprovação imagética.

Em nenhum momento da narrativa, o homem e a mulher se entreolham, muito menos dialogam entre si. Na verdade, não há um índice de cumplicidade na relação do casal. As preocupações do homem estão ligadas a questões pelas quais a mulher age de modo indiferente. O criado-mudo pode ser compreendido como uma metáfora da interioridade de um sujeito em crise. Essa metáfora revela um indivíduo que apesar de ser um sujeito produtor de linguagem, também está sujeito ou subordinado à própria linguagem, ao seu discurso (FOUCAULT, 2006). Em outros termos, existe uma interioridade potencialmente explicitada. No final das contas, o criado-mudo continua indissociavelmente compondo a personalidade do protagonista, permanecendo com ele mesmo depois do seu casamento.

4 Considerações Finais

Partindo da análise discursiva das representações sociais de masculinidade nas duas obras videográficas analisadas, pode-se inferir que há uma co-relação intertextual entre “Amor que Fica” e “O Criado-mudo”. O primeiro desses vídeos aborda um contexto de relações afetivas cravadas na efemeridade do cotidiano. O personagem masculino prefere não se prender aos laços da relação de gênero. Em “O Criado-mudo”, as relações afetivas se encontram dentro da perspectiva da obrigação – o protagonista quer casar, mas ao mesmo tempo carrega os segredos sexuais do passado para, quando necessitar, saber aproveitá-los em prol da própria satisfação. Isto desemboca na definição de dois perfis do masculino de certa forma medrosos; sendo um mais institucionalizado com um foco direcionado para o casamento e outro avesso a essas convenções sociais.

No entanto, evidenciam-se nos dois casos sujeitos masculinos que se revelam como antagonistas para a consolidação das relações de gênero, pois as mazelas são proporcionadas pelas ações do homem, numa confluência entre causa e efeito. Diante desta pesquisa, pode-se afirmar que os resultados alcançados demonstram que existe uma camada de visibilidade em relação à temática da ‘crise da masculinidade’ nas produções em vídeo no curso de Comunicação Social da UESC. Portanto, essas obras possibilitam corroborar o princípio teórico da reconfiguração das identidades masculinas contemporâneas, evidenciando a eficiência desses vídeos realizados num ambiente acadêmico, construindo um potencial intermediário de expressão lingüística e de exploração multifacetada de representações culturais.

Bibliografia

- BADINTER, Elisabeth. **XY: sobre a identidade masculina**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.
- CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. São Paulo: Objetiva, 1995.

Aula de Português: tal sujeito, quais linguagens?

UESC
ILHÉUS
BAHIA
BRASIL

19 a 21
MAIO
2008

III Seminário
de Língua Portuguesa
e Ensino

I Colóquio
de Linguística,
Discurso e
Identidade

- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso:** aula inaugural no college de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 14.ed. São Paulo: Loyola, 2006.
- GUIMARÃES, Luciano T. **A cor como informação:** a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 9.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2004.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas.** 3.ed. Campinas: Papyrus, 2005.
- NOLASCOT, Sócrates T. **O mito da masculinidade.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso:** princípios e procedimentos. 6.ed. Campinas: Pontes, 2005.
- PECHEUX, Michel. **O discurso:** estrutura ou acontecimento. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.
- SILVEIRINHA, Patrícia. **A arte vídeo:** Processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas. Publicado em 1998. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html> UTH. Acesso em: 25/Mar/08.
- STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero.** Rio de Janeiro: Contexto, 2007.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 2.ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.