



As Ficções e as Representações Culturais na Pós-modernidade: Análise Discursiva Acerca da Crise da Masculinidade nos Vídeos da UESC¹

Alexandre Muniz Bulhões (Graduando da Faculdade de Tecnologia e Ciências)²

Kayo Kleberon C. Oliveira (Graduando da Faculdade de Tecnologia e Ciências)³

Jefferson Cruz Acácio (Graduando da Faculdade de Tecnologia e Ciências)⁴

Roberto Ribeiro Miranda Cotta (Graduando da Universidade Estadual de Santa Cruz)⁵

Scheilla Franca de Souza (Graduando da Universidade Estadual de Santa Cruz)⁶

RESUMO:

Ao longo dos tempos, o sistema patriarcal foi delimitando as identidades e representações sexuais, fazendo com que a sociedade compreendesse o homem como ser dominante, enquanto a mulher assumia um papel submisso. Este artigo verifica o comportamento do homem contemporâneo e suas representações, mediante uma análise discursiva de dois vídeos ficcionais produzidos no curso de Comunicação (RádioTv) da Universidade Estadual de Santa Cruz. Esta pesquisa tem como prerrogativa a função da ficção como uma vitrine de modelos identitários sociais. E o recorte para a videografia decorre do fato desta ser uma das mídias mais potencializadas na pós-modernidade. A fundamentação deste se edifica em reflexões teóricas da Análise do Discurso; dos Estudos Culturais; dos *Men's Studies*; e da Linguagem Videográfica.

Palavras-chave: Análise do Discurso; Estudos Culturais; Identidade Masculina; Videografia; Ficção.

Considerações Iniciais:

¹ Trabalho apresentado ao III Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação – sessão de Audiovisual do XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Este é orientado pela Prof. Msc. Sylvia Teixeira (UESC), com colaboração direta do Prof. Msc. Rodrigo Bomfim (UESC).

² Foi apresentador e co-autor de um artigo científico no I Intercom Júnior (2005) e de duas comunicações no II Intercom Júnior (2006). Também apresentou e foi co-autor de seis artigos no IX Congresso Regional de Ciências da Comunicação (Intercom Nordeste). Publicou uma comunicação científica na revista Iniciacom e realiza atualmente pesquisas na área de Jornalismo impresso, Mídias Audiovisuais e Cibercultura.

³ Foi apresentador e co-autor de um artigo científico no I Intercom Júnior (2005) e de duas comunicações no II Intercom Júnior (2006). Também apresentou e foi co-autor de dois artigos no IX Congresso Regional de Ciências da Comunicação (Intercom Nordeste). Publicou uma comunicação científica na revista Iniciacom e realiza atualmente pesquisas na área de Jornalismo impresso, Mídias Audiovisuais e Cibercultura.

⁴ Foi apresentador e co-autor de um artigo científico no I Intercom Júnior (2005) e de duas comunicações no II Intercom Júnior (2006). Também apresentou e foi co-autor de três artigos no IX Congresso Regional de Ciências da Comunicação (Intercom Nordeste). Publicou uma comunicação científica na revista Iniciacom e realiza atualmente pesquisas na área de Jornalismo impresso, Mídias Audiovisuais e Cibercultura.

⁵ Foi apresentador e co-autor de um artigo científico no I Intercom Júnior (2005) e de duas comunicações no II Intercom Júnior (2006). Também apresentou e foi co-autor de seis artigos no IX Congresso Regional de Ciências da Comunicação (Intercom Nordeste). Publicou uma comunicação científica na revista Iniciacom e realiza atualmente pesquisas na área de Identidades Culturais, Mídias Audiovisuais, Cibercultura e Representações Masculinas e Imagem Digital.

⁶ Foi apresentadora e co-autora de seis artigos científicos no IX Congresso Regional de Ciências da Comunicação (Intercom Nordeste). Publicou uma comunicação científica na revista Iniciacom e realiza atualmente pesquisas na área de Identidades Culturais, Mídias Audiovisuais, Cibercultura e Representações Masculinas e Imagem Digital.



A identidade masculina passa por um processo de reconstituição na contemporaneidade. Esta pesquisa se propõe a identificar e analisar os arquétipos pós-modernos do homem, a partir de enunciados discursivos presentes em vídeos ficcionais produzidos pelos estudantes de Comunicação da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), no ano de 2006.

A preferência por este meio audiovisual pode ser explicada porque o vídeo, na configuração de sua linguagem, permite uma maior liberdade para abarcar as mais variadas representações identitárias. Assim, essa mídia pode ser integrada ao objetivo primordial da pesquisa, pois possibilita a investigação dos modelos de composição do sujeito masculino na pós-modernidade.

Ao correr da história do pensamento ocidental, as relações foram pautadas constantemente na distinção entre os gêneros sexuais: homem (forte e dominante) *versus* mulher (fraca e submissa). Nesse sentido, era muito evidente a delimitação das funções masculinas e femininas no cerne social.

A masculinidade, coroada com o *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 que, em geral, “eram dirigidas para o mundo social mais amplo da economia, política e interações sociais” (PARKER: 1991, p.59). Enquanto isso, a identidade feminina esteve limitada, sobretudo, à maternidade, já que a posição do homem de provedor também se estendia ao âmbito familiar.

Esse regime vigorou de maneira muito expressiva até a década de 1960, quando eclodiram diversos movimentos sociais, dentre os quais o feminismo. Hall (2004) define o feminismo como uma organização propulsora da ruptura dos padrões hegemônicos constituídos no que Foucault (1979) chama de ‘microfísica do poder’.

A identidade feminina ganhava novos formatos de representação, ampliando seu espectro de atuação. O masculino, por sua vez, observava a mulher atuar em territórios considerados seus. Nesse contexto, metaforicamente pode-se evidenciar as três posturas de comportamento das identidades propostas por Castells (1999): legitimadora (o masculino detentor do poder) a de resistência (a mulher pré-feminismo) e de projeto (que se apresenta de acordo à dinâmica atual da identidade feminina ocupando espaços masculinos, ou seja, projetando-se sobre o homem). É dado início ao processo de descaracterização do homem, causando o que Badinter (1993) denomina ‘crise da masculinidade’. E é nesse contorno teórico que este trabalho se direciona. O objetivo é



avaliar os formatos de identidades masculinas presentes em dois vídeos ficcionais da UESC, buscando comprovar as mudanças comportamentais apresentadas pelos estudiosos do homem pós-moderno.

A Pós-modernidade e os Novos Direcionamentos do Homem

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 lugar é praticamente impensável. É preciso compreender a pluralidade sempre que possível. Pluralidade essa de valores, conceitos e representações de cada indivíduo ou sociedade, que possibilita concatenar as mais variadas concepções acerca da atual dinâmica cultural.

Segundo Canclini (2005), os estudiosos das últimas décadas enfrentam um problema de imprecisão na conceituação do termo cultura, o que o autor vai chamar de ‘extraviamento’.

Há décadas, aqueles que estudam a cultura experimentam a vertigem das imprecisões. Já em 1952, dois antropólogos, Alfred Kroeber e Clyde K. Klukhon, recolheram num livro célebre quase trezentas maneiras de defini-la[...] Larsky, que evidentemente desconhecia essa obra, publicou *The Republic of Letters*, em 2001, trecho de um livro de preparação para o qual diz ter recolhido em jornais alemães, ingleses e estadunidenses 57 usos distintos para o termo *cultura*. (CANCLINI: 2005, p.35 – grifo do autor)

A preocupação em unificar uma variante de pensamento, isto é, formular um paradigma capaz de catalogar as epistemologias culturais, de acordo com Canclini (2005), vem sendo um fato recorrente até bem pouco tempo. Mas, a profusão de signos na contemporaneidade fez com que a mensuração da importância do relativismo cultural fosse mais bem evidenciada. “A própria pluralidade de culturas contribui para a diversidade de paradigmas científicos, ao condicionar a produção do saber e apresentar objetos de conhecimento com configurações variadas.” (CANCLINI: 2005, p.36).

O condicionamento do saber ‘cultura’ num chumaço de fatores de multiplicidade do indivíduo forma um novo conceito diante do prisma de representação social. Para moldes desse pensamento, basta tentar compreender que o sujeito não é uno. Na verdade, talvez ele nunca tenha sido. No entanto, a intenção agora é traçar um panorama

de captação de suas atuações no cerne social. Ou seja, é mais válido tratar do entendimento das distintas funções orgânicas que o sujeito realiza: no trabalho, na universidade, no complexo de amizade, nos relacionamentos amorosos etc. E, até dentro deles, o indivíduo pode atuar de diversas maneiras, ocupando-se de várias identidades.

Hall (2004) pontua que a questão da identidade cultural é, na teoria social, um assunto que vem gerando discussões bem encorpadas. O motivo, segundo o teórico, é que:

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL: 2004, p.7 – grifo do autor)

Com a transição das sociedades modernas para a pós-modernidade, as identidades culturais foram se contorcendo, se imprensando e ganhando formatos deslocados e multiculturais. Esse fato é datado do final do século XX adiante, quando a globalização ampliou os processos de constituição do consumismo e modificou os parâmetros de reconhecimento do “eu” por “ele mesmo”. As identidades tradicionais começaram, então, a entrar em conflito, o que favoreceu ao que Hall (*ibid*) chama de ‘crise da identidade’.

Com o advento da globalização no final do século XX, características peculiares apenas de uma localidade passaram a integrar de maneira mais próxima o valor global, devido a uma maior interconexão entre os pontos do mundo. Esse processo de ‘mundialização’ (MARTIN-BARBERO: 2003), sobretudo no que tange aos aspectos culturais, acentuou de maneira forte o hibridismo entre os grupos e comunidades e, conseqüentemente, as representações de diversos lugares, reconstruindo o conceito de identidade cultural.

Hall (*ibid*), por via dos Estudos Culturais, dinamiza essa questão conceituando três tipos de identidade. Essas identidades são relativas a três modos de sujeitos (o do iluminismo; o sociológico e o pós-moderno) em períodos históricos diferenciados.

O sujeito do iluminismo se estratificava na idéia do ‘centramento’, do controle, da razão. Era dotado de uma unicidade identitária desde o seu nascimento e que vinha a



se configurar até sua morte. A característica primordial desse era o individualismo, ou seja, a crença de que permearia todas as circunstâncias de acordo com suas próprias condutas, sem precisar de auxílio de outra pessoa.

O sujeito sociológico vem de uma época em que a modernidade criava um ambiente de complexa dinâmica de vida. Esse sujeito percebeu que as relações interpessoais passavam a ser mais importantes devido ao fato de que as cidades cresciam, as ciências sociais estavam se fortalecendo e os aparatos da tecnologia se edificavam.

Em tempos hodiernos, “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades” (HALL: 2004, p.12).

A concepção do sujeito pós-moderno parte dessa premissa do autor e serve para corroborar toda a explanação já feita neste trabalho.

No tocante aos estudos acerca do homem são quase nulos. Os anglo-americanos foram os primeiros a se dedicarem a essa problemática, na década de 1980, inaugurando o *Men's studies*. Nessa vertente, os Estudos Culturais também compreendem a multiplicidade dos modelos masculinos, desconstruindo o pensamento monolítico de representação.

A história do redimensionamento dos valores masculinos foi sendo costurada quando as mulheres passaram a ocupar um maior espaço na esfera pública, como pressupõe Nolasco (1995). Passada a II Guerra Mundial e com a configuração do mundo bipolar (leste *vs* oeste, EUA *vs* URSS), o que desencadeou a Guerra do Vietnã, surgiram os movimentos de contra-cultura. O feminismo, um desses movimentos, veio para firmar uma dinâmica instauradora na sociedade.

Sendo assim, nasciam as discussões sobre a nova visão do comportamento masculino, com o intuito principal de entender a ocupação dos papéis sociais contemporâneos.

A Linguagem Videográfica e a Criação das Nuances Ficcionalis

A imagem, desde o período pré-histórico, com as pinturas rupestres, serve de forma de registro e representação de elementos que compõem a cultura de um determinado lugar. Na pós-modernidade, o vídeo é um mecanismo audiovisual de grande abrangência e em crescente potencialização. O hibridismo natural de sua origem,

entre o cinema e a informática, aliado ao caráter híbrido de sua linguagem e dos seus gêneros, permite que o mesmo abarque em si um número extenso de representações.

Surgido ainda na primeira metade de tal década, segundo Dubois (2004), com as produções de Nam June Paik, Vostell e Averty, seu caráter de maior liberdade no que tange à sua linguagem e às possibilidades de expressão das múltiplas representações podem ser explicados por esse contexto histórico. Além de que, desde seu surgimento até os tempos hodiernos, o vídeo passa por um constante processo de constituição identitária, bem como o homem na pós-modernidade. Desse modo, o fator confere ao mesmo um caráter de autoridade ainda maior no que se refere a mergulhar no universo das representações e na confecção de identidades.

De acordo com o teórico Dubois (2004), o vídeo surge entre o cinema e a informática, ainda na primeira metade da década de 1960 com Paik, Vostell e Averty. Dessa forma, traz consigo a possibilidade de gravar o audiovisual em um suporte de fita magnética, através de uma ‘câmera de vídeo’ em uma ‘fita de vídeo’, para que possa ser assistida, então, com o ‘videocassete’. Esse exemplo da intensa profusão acerca das utilizações do termo ‘vídeo’ faz com que o mesmo obtenha caráter de difícil definição identitária, como pontua 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 – grifo do autor)

O vídeo está desde sua origem etimológica até a sua utilização e, a construção de sua linguagem, permeado por uma ‘ambigüidade fundamental’ (Dubois: 2004). Como visto na citação, ao questionar-se sobre o que é vídeo, pode ser percebida as diversas funcionalidades e penetrações no âmbito dos outros dispositivos audiovisuais, podendo adquirir, ao mesmo tempo, *status* de um meio, uma linguagem e um suporte.

Entretanto, o vídeo ainda não dispõe uma história consolidada como o cinema, por exemplo. À luz de Arnes (1999), devido à dependência direta da produção videográfica para com a televisão, tal meio foi visto por muito tempo como um mecanismo auxiliador da constituição das técnicas televisivas. “O vídeo só pôde começar a existir como meio próprio quando as câmeras e unidades de gravação

portáteis o libertaram de sua subserviência em relação à televisão e ao sistema doméstico” (ARMES: *ibid*, p.139).

Mesmo que o vídeo busque se configurar como um meio próprio, ele não possui um centro, como pontua Dubois (2004), é um prefixo como em ‘videocassete’ ou um sufixo como em ‘trucagem de vídeo’, mas nunca é ‘fixo’. Como uma palavra-esperanto o vídeo não possui distinção de escrita em nenhum idioma, o que impossibilita que o mesmo tenha uma tradução, um significado mesmo em um dicionário. Sua origem etimológica remonta ao latim, *videre*, ‘eu vejo’, o que faz com que o mesmo sem uma definição específica, esteja também na raiz de todas as representações imagéticas, o ato de ver de um sujeito.

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: 2005, p. 13). Configurando-se, assim, como um meio fluido, de difícil conceituação única, de inúmeras facetas. É antes de tudo um ‘não-objeto’ (DUBOIS: 2004). No vídeo tudo é passageiro, inclusive sua identidade.

Concebido após o cinema e contemporâneo da televisão, o vídeo traz peculiaridades em sua linguagem. Ao analisar uma imagem videográfica, é comum que sejam utilizados termos de origem cinematográfica, como ‘planos’, ‘espaço *off*’ ou ‘profundidade de campo’. Diferente do cinema, no vídeo a imagem não compartilha do mesmo tipo da narrativa, sendo a construção da imagem videográfica melhor denominada como ‘mixagem de imagens’ ao invés de montagem de planos, por exemplo.

Silveirinha (1998) salienta que no vídeo, o espaço do cinema é abolido, e todas as imagens aparecem e intercalam-se ao mesmo tempo sendo essa uma das grandes diferenças em relação ao cinema. Esse processo é possível graças a procedimentos como a sobreimpressão, onde através de um efeito de transparência, duas imagens se sobrepõem; justaposição, janelas com imagens distintas que dividem um mesmo ‘plano’; e ainda a incrustação ou ‘*chroma key*’ efeito pelo qual através de uma textura de cor vazada, consegue combinar dois fragmentos de imagem.

Conforme Madaíl e Penafria (1999), o vídeo apresenta três tendências em sua constituição: a vocação anti-televisiva, a vocação narcisista e a vocação formalista. Em sua vocação anti-televisiva, o vídeo surge como uma crítica aos moldes comerciais

televisivos e assume-se como uma alternativa à ordem televisiva, em seu caráter maleável e construtivista.

Em sua vocação narcisista, o vídeo coloca-se como uma forma de representação do EU perante o OUTRO, valendo-se sobretudo da interligação das formas de percepção dos sentidos, encontrando nessa liberdade sensorial a base para a construção de um referente que não é a realidade cotidiana, mas sim, a realidade composta pelas imagens mentais do EU. Já no tocante à vocação formalista videográfica, a forma composta pela tecnologia, bem como suas potencialidades, é maior valorizada em detrimento do conteúdo, afinal o conteúdo é a forma.

Pode-se perceber ao contemplar o ideal de suas vocações, então, características pertencentes também ao pensamento pós-moderno, essencialmente, no que tange à sua vocação narcisista como, por exemplo, as inúmeras formas de representação da realidade, o EU em suas múltiplas identidades perante o OUTRO, ou ainda a utilização da liberdade sensorial na construção de uma imagem.

Destarte, através das peculiaridades de sua linguagem e sua constituição enquanto audiovisual o vídeo configura-se como um meio propício à experimentação. Segundo Machado (2005), apesar destas especificidades é complicado traçar uma linguagem do vídeo, como em parâmetros normativos, ao considerar que este é volátil, e molda-se sempre ao tempo presente, reinventando-se constantemente. Sobre esse aspecto de adaptação temporal corroboram Madaíl e Penafria (1999) ao afirmarem que “hoje em dia o vídeo acompanha a revolução informática” (*ibid*, p.4). Por via dessa maior possibilidade de manipulação de imagens mediante os recursos informáticos, o vídeo contextualiza-se com o presente pós-moderno.

É nosso argumento que a possibilidade de manipulação total das imagens, através dos meios eletrônicos e digitais, abre novos campos de produção cultural que se caracterizam por uma tendência abstracionista, onde sistematicamente, o lugar da representação do sujeito é questionado. (SILVEIRINHA: 1998, p.1)

No período contemporâneo compreendido como pós-modernidade, o vídeo aliado às novas tecnologias informáticas é instituído como uma forma inovadora de representação imagética. Assim, como preconizado por Silveirinha (1998), essa maior possibilidade de manipulação da imagem através dos recursos digitais e eletrônicos vem alterar os campos da produção cultural, voltando-a para uma tendência mais



abstracionista, não-linear. Nesse novo lugar – ou ‘não-lugar’ – o vídeo questiona o sujeito. O vídeo acompanha o sujeito pós-moderno, uma vez que a imagem eletrônica contemporânea torna-se volátil, efervescente, efêmera. Dessa forma, torna-se evidente uma articulação entre o vídeo e a sua representação na pós-modernidade.

O vídeo, em sua essência, é híbrido por beber de fontes artísticas diversas (pintura, escultura, cinema, teatro), porém essa característica não se resume somente à sua linguagem, expandindo-se também aos seus gêneros.

Com relação aos gêneros, de acordo com Dubois (2004), o vídeo consegue abarcar uma gama bem diversificada, como por exemplo, o vídeo caseiro, a videoarte, o documentário e a ficção.

“O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e é velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um gênero. Nisto consiste a sua vida” (Bakhtin *apud* Machado: 2003, p.69), isto implica dizer que “os gêneros configuram-se como espaço de permanente mobilidade e transformação e podem ser qualificados como dinâmicos.” (Borelli: 1996, p.172).

A ficção, tradicionalmente encarada nas artes clássicas como uma encenação, ganha uma nova roupagem no vídeo. Uma história é contada a partir da representação, ou seja, os atores encenam uma situação criada e desenvolvida por alguém, em um determinado roteiro, construindo uma narrativa (VERDE: 1998). Bourges (*apud* Silveirinha: 1998) atenua para o fato da simulação “afirma-se como o real, mais real do que a realidade. Simulacro igual, senão superior ao seu modelo, a imagem de síntese não pretende representar nada, ela impõe-se como objeto de conhecimento e de experimentação” (*ibid*, p.3).

De acordo com essas breves reflexões construídas acerca do vídeo é possível perceber então que sua representação na pós-modernidade se dá de maneira singular. Este traz consigo, graças à sua capacidade de adaptação, aspectos típicos do sujeito pós-moderno. E a ficção tende a servir como uma vitrine a essas representações/encenações.

Análise Discursiva dos Vídeos Ficcionalis

A produção em vídeo no curso de Comunicação Social, habilitação em Rádio e Tv, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) é bastante intensa. Ao longo da



história desse curso (fundado em 1999 e com a primeira produção videográfica datada em 2000), foram feitos quase duzentos produtos. A cada semestre são realizados cerca de 30 vídeos nas disciplinas Oficina de Comunicação Audiovisual (2º semestre), Produção e Direção em Tv (4º semestre), Oficina de Vídeo (5º semestre), Oficina de Telejornalismo (6º semestre), Vídeo Educativo (7º semestre) e nos Projetos Experimentais de Conclusão de Curso.

Dentre os gêneros mais trabalhados, a ficção - em suas nuances: comédia, drama, ação etc.- figura como o mais explorado, podendo ser encontrados curtas-metragens nos formatos vídeo-arte, vídeo-minuto, vídeo-poema, vídeo-performance, videoclipe e animação. Estão catalogadas aproximadamente 130 produções ficcionais.

Para recorte da pesquisa, duas produções foram trazidas à análise para que se possa verificar o comportamento masculino na pós-modernidade diante das representações do espectro videográfico.

Os vídeos escolhidos foram “Televisão a Dois” e “Vidas Reincidentes”. Frente a eles, os conceitos da Análise do Discurso foram utilizados como forma de interpretação dos enunciados respectivos à questão da crise da masculinidade.

“Televisão a Dois”, produzido em 2003 conjuntamente entre as disciplinas Oficina de Vídeo, Oficina de Fotografia e Iluminação II e Edição em Tv, é uma adaptação livre do conto homônimo de Fernando Sabino. O vídeo dirigido por Leonardo Castro Gomes conta a história do relação cotidiana de Marco com sua empregada Etelvina. Marco é um homem de aproximadamente 30 anos, solteiro, que trabalha durante o dia e, quando chega em casa à noite, percebe que sua empregada assistiu TV enquanto ele estave fora. Mas, no momento em que percebia a chegada do patrão, Etelvina desligava o aparelho televisor para que Marco não a visse.

O patrão foi permitindo que a empregada assistisse televisão enquanto ele não estivesse em casa. Logo depois, permitiu também que ela assistisse Tv ao lado dele no sofá quando não houvesse nenhuma função doméstica a ser realizada.

A partir de então, Etelvina foi tomando conta da Tv e deixando de realizar as funções domésticas que lhe cabiam. Marco começa a se enfurecer com a mudança de comportamento da empregada e, por conseguinte, de sua perda de espaço no ambiente que antes era de seu domínio.

Com o passar do tempo, Marco entra em crise existencial, pois vê Etelvina ampliar sua ocupação na residência. Então, o patrão toma uma importante decisão: comprar uma televisão a cores para colocar na sala e levar a antiga Tv (com imagens em

preto e branco) ao quarto da empregada. Desse modo, teoricamente Etelvina não o incomodaria mais.

O que acontece é que quando Marco chega em casa à noite, percebe que a televisão da sala (a cores) foi utilizada pela empregada. Marco vai ao quarto de Etelvina e reclama da situação. A empregada justifica: “ Ôh, doutor Marco! Mas é que a Tv colorida é tão mais bonita”.

Marco apreende a conviver com a ampliação dos poderes da empregada no ambiente residencial e passa a assistir televisão ao lado dela, sem contestar.

Nesse contexto narrativo, percebe-se, enfim, a tangência do redimensionamento de valores e de ocupações. A partir de uma seleção enunciativa feita à luz dos preceitos da Análise do Discurso e sobre o prisma da representação masculina, o vídeo “Televisão a Dois” mostra o homem perdendo seu poder de dominação e a mulher elevando seu cosmo cotidiano.

Como metaforicamente propõe as posturas identitárias de Castells (1999), a história inicia com o homem assumindo uma identidade legitimadora e a mulher uma identidade de resistência, pois quem outorga as decisões, nesse instante, é o macho/patrão, enquanto a empregada é relegada à submissão. Com o desenrolar situacional a mulher vai se projetando sobre o homem. A empregada passa a interferir diretamente nos hábitos e costumes comportamentais do patrão, fazendo com que ele se incomode com suas atitudes. As situações vão corroborando cada vez mais para a ampliação do poder feminino. Porém, nesse vídeo, a mulher não chega a exercer uma identidade legitimadora. A história termina com o patrão aceitando o comportamento da empregada, no entanto as posições hierárquicas não são alteradas.

Mas, de qualquer forma, o masculino dominante (Badinter: 1993) ganha um *status* de homem deslocado (Hall: 2004), pois sua dimensão espacial é reconstituída pela atuação feminina.

No que tange à narrativa de Vidas Reincidentes, vídeo dirigido por Saulo Leal e produzido durante a disciplina Oficina de Vídeo no ano de 2006, a reflexividade em torno da crise da masculinidade ainda é mais contundente.

O vídeo conta as situações de um jovem com cerca de 25 anos que se encontra em crise existencial, atormentado pela criação dada ele por seu pai. A história é iniciada com esse personagem caminhando numa calçada enquanto um travesti passa na direção contrária à sua. O rapaz desvia seu olhar para o travesti, com um sentido de estranheza. Concomitantemente, vai entrando a narração em primeira pessoa que diz: “O que os



homens esperam dos homens? Talvez a masculinidade impreterível das lembranças paternas. Que sejam átinas desalmados penetrando numa Roma soberba, com suas legiões de machos rigorosos.”

Logo depois, o personagem aparece deitado em sua cama, com os olhos abertos, ao lado de uma mulher que está dormindo. Ele está refletindo sobre si mesmo e sobre o mundo. Em Voz off ele diz: “Ontem, eu deveria ter organizado a estante. Os livros de cabeça para baixo parecem uma inversão dos saberes universais e me impedem do valor inédito de negar sem provas, todas as manhãs, as verdades absolutas, negar todas as verdades fálicas históricas.”

O rapaz levanta da cama e caminha em direção à janela. Pela janela, ele vai olhando a rua e lembrando de sua mãe, chegando até a imaginá-la na calçada conversando com ele quando era menino. Agora, o personagem anda até o banheiro e olha para si diante de seu reflexo no espelho. Enquanto toda a cena ocorre, o rapaz narra:

Tenho saudade da rosa vermelha solitária das gardênias. Quando ela morreu, em sua morte lenta, depois da primavera, morreram minhas últimas crenças reincidentes sobre qualquer beleza solitária perene. Acho que há uma força opositora discreta que nos impede das realizações mínimas da vida; que nos conduz ao fastio generalizado, as repetições inseqüentes. O mundo parece doer de amores fictícios numa realidade obsoleta, repleta de Reginas Duarte e livros de auto-ajuda. (VIDAS REINCIDENTES: 2006, minuto 2)

Nesse momento, sugerem imagens de um homem (onde o vídeo sugere ser seu pai) indo para a cama com mulheres de várias idades (sugerindo ser primeiro sua mãe e depois suas irmãs). Esse rapaz, está na cena, na sua representação como menino, assistindo seu pai fazer essas ações. Por sua vez, a mensagem construída de uma forma subliminar supõe que as atitudes de seu pai o atormentam até hoje e fazem com que ele esteja em crise, questionando até o ideário tradicional de masculinidade como todo.

Quando terminam as reminiscências, o rapaz se questiona frente ao espelho: “Quando vou enterrar você?”.

Em um supermercado, o rapaz recebe uma ligação (supostamente de sua namorada) e informa de maneira subjetiva que a relação está desgastada e quer encerrá-la. A crise existencial e masculina continua e o personagem narra:



O falo é a ilusão do poder. Não irá apagar nada. Não submeterá à admiração e à autoridade de minha infância. É o objeto doloso da miséria humana que submete qualquer conceito emancipatório ao pragmatismo do desejo e à frustração de domínio. (VIDAS REINCIDENTES: 2006, minuto 4)

Após a narração, o telefone toca e o personagem atende à ligação, concordando com o que está dizendo seu interlocutor. Há um corte e um retorno situacional. Novamente o personagem está deitado em sua cama, com os olhos abertos. Só que agora quem está do seu lado é um homem (dormindo). O protagonista narra: “Ontem, eu deveria ter organizado a estante. Meu pau é minha glória provisória e eu, um Tântalo orpimido pela vitória sem graça.” Assim, o vídeo é finalizado.

Percebe-se de modo analítico que o protagonista redimensionou o seu universo de representação não pela instauração do movimento feminista e suas discidências sobre os valores de masculinidade. Este teve como reflexo de identificação do masculino pelas atitudes de seu pai, condenadas pelo rapaz. Isto interferiu diretamente para que se configurasse uma crise existencial para com a sua masculinidade.

Em linhas gerais, o personagem é um homossexual que questiona os valores do patriarcalismo, do poder do homem e do que tradicionalmente se constituiu na sociedade como espaço de dominação masculina, que foi formatando ao longo da história do pensamento ocidental, sobretudo, como um homem deve se comportar diante das mais variadas situações. Seu pai, um macho à moda antiga, atormenta suas reflexões pois está numa esfera comportamental quase que totalmente divergente à sua.

Considerações Finais

Os resultados obtidos com esta pesquisa podem corroborar a reconstrução da atuação masculina no cerne social, o que conseqüentemente está ligado ao que Badinter (1993) define como ‘crise da masculinidade’.

Tomando como base primordial a análise dos vídeos “Televisão a Dois” e “Vidas Reincidentes”, percebeu-se que o homem pós-moderno, definido por Hall (2004) como um sujeito ‘descentrado’, tem tecido reflexões acerca dos seus comportamentos e perdido espaço no microcosmo social.

Em “Televisão a Dois”, a questão a emancipação feminina não aparece por completa, mas o vídeo trabalha em cima da ampliação do poder feminino no espaço



tradicional de dominação masculina: a casa/residência. A empregada, função historicamente legada à submissão, aparece no vídeo como um fio condutor da elevação do *status* da mulher. E o patrão, função social tradicionalmente masculina, perde seu espaço para a empregada em sua própria moradia.

Em tal exemplo, pode-se entender a ‘crise da masculinidade’ como um fator de dependência da ‘emancipação’ feminina.

No vídeo “Vidas Reincidentes”, o homem aparece em conflito com ele mesmo. Na narrativa, o feminino não surge como o responsável direto para a mudança comportamental masculina e sim, é o próprio homem que está redimensionando sua atuação. O pai do protagonista pode ser definido como um elemento de instauração das ações e reflexões do jovem rapaz, que no final da narrativa, apresenta-se como um homossexual, não deixando de estar direcionado às transformações consignadas pelos movimentos sociais da década de 1960, pois o homossexualismo e a liberdade sexual aparecem como fuga dos padrões de representação masculina tradicionais.

Por fim, é preciso ressaltar que a videografia, como um todo, realmente pode ser entendida como meio audiovisual detentor de linguagem capaz de proporcionar a diversidade de representações culturais, tal que este artigo apresenta as nuances comportamentais do ser masculino pós-moderno em produções experimentais de um curso de graduação.

Bibliografia:

ARMES, Roy. **On Video:** o significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo: Summus Editora, 1999.

ARONCHI, José Carlos. **Gêneros e formatos da Televisão brasileira.** São Paulo: Summus, 2004.

BADINTER, Elisabeth. **XY:** sobre a identidade masculina. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BORELLI, Silvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção:** Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

BARTHES, Roland. **Masculino, Feminino, Neutro:** ensaios de semiótica narrativa. Porto Alegre: Globo, 1976.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, Desiguais e Desconectados.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.



HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2004.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. 3ª Ed. Campinas: Papyrus, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **As Novas Tendências da Análise do Discurso**. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 1993.

MOSSE, G. L. Masculinidade e Decadência. IN: PORTER, Roy; Teich, Mikulás (orgs.) **Conhecimento Sexual, Ciência Sexual: a história das atitudes em relação à sexualidade**. São Paulo: UNESP/Cambridge University Press, 1998.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

PARKER, R.G. **Corpos, Prazeres e Paixões: a cultura sexual no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Best-Seller/Abril Cultural, 1991.

PECHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. 2.ed. Campinas, SP: Pontes, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

PENAFRIA, Manuela. **Unidade e diversidade do filme documentário**. Publicado em 1998. Disponível em: <http://ubista.ubi.pt/~comum/penafria-unidade-diversidade.html>. Acesso em: 27/Mar/07.

PENAFRIA, Manuela. MADAÍL, Gonçalo. **Novas linguagens audiovisuais tecnológicas: o documentário enquanto género da experimentação**. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/panafria-madail-linguagens-tecnologicas.pdf>. Acesso em: 27/Mar/07.

PENAFRIA, Manuela. MADAÍL, Gonçalo. **O Filme Documentário em Suporte Digital**. Publicado em 1999. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/madail-penafria-digital.pdf>. Acesso em: 28/Mar/07.

SILVEIRINHA, Patrícia. **A Arte Vídeo**. Publicado em 1998. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/silveirinha-patricia-Arte-Video.html>. Acesso em: 25/Mar/07.

VERDE, Cláudia Dalla. **Ficção e Encantamento Televisivo**. In: DIAS, Elza (org.). **Televisão, Criança, Imaginário e Educação**. PACHECO. Campinas: Papyrus, 1998.