

SENTIDOS DA MASCULINIDADE EM PRAIA DO FUTURO: PERFORMATIZAÇÕES EM CENA

Leandro Teofilo de Brito¹
Vanessa Silva Pontes²

Resumo: Buscamos, neste artigo, problematizar a categoria masculinidade por meio do filme Praia do Futuro. Para isso, nos baseamos em autores/as localizados/as nos estudos pós-estruturalistas, como Jacques Derrida e Judith Butler, pelas teorizações da performatividade da linguagem e performatividade de gênero, em diálogo com a metodologia etnografia de tela, para discutir sentidos do masculino que, as personagens centrais, repetem/deslocam na trama. Consideramos que Praia do Futuro é um filme que traz questões importantes nas discussões contemporâneas sobre a masculinidade, e, ainda que os sentidos do masculino estivessem mais próximos ao enquadramento à norma, buscamos tecer olhares mais minuciosos sobre as cenas, enfatizando que na tentativa de manutenção da norma, ressignificações – de maiores e menores relevâncias – produziam efeitos sobre as performatizações de masculinidade das personagens.

Palavras-chave: Masculinidade. Performatividade. Diferença. Etnografia de Tela. Cinema.

SENSES OF MASCULINITY IN PRAIA DO FUTURO: PERFORMANCES IN SCENE

Abstract: We seek in this article discusses the category masculinity on the film Praia do Futuro. For do this, we rely on authors located in post-structural studies such as Jacques Derrida and Judith Butler, theorizations on performativity of language and gender and screen ethnography methodology to discuss the masculine senses that the main characters repeat/move in the movie's plot. We believe that Praia do Futuro was a movie that contributed important questions to the contemporary discussions on the masculinity and, although the masculine senses were closer to the standard, we seek to obtain looks more thorough on the scenes, emphasizing that in the attempt to stay in the standard, the resignations – of greater and lesser relevance – produced effects on the masculinity performativity of the characters.

Keywords: Masculinity. Performativity. Difference. Screen Ethnography. Cinematography.

¹ Colégio Pedro II (teofilo.leandro@gmail.com)

² Universidade Federal do Rio de Janeiro (vanessaflu@hotmail.com)

CHEGANDO À PRAIA...

O filme *Praia do Futuro*, coprodução Brasil/Alemanha e dirigido por Karim Aïnouz (2014), conta a história de Donato (Wagner Moura), bombeiro salva-vidas que aproxima-se de Konrad (Clemens Schick), turista alemão que vivencia o desaparecimento do parceiro Heiko (Fred Lima), afogado na própria praia do futuro em uma tentativa de salvamento feita por Donato, numa das primeiras cenas do longa-metragem. Após a tragédia, a aproximação entre Donato e Konrad transforma-se em uma relação amorosa, que, posteriormente, passa a ser vivida em Berlim, cidade na qual Donato parte com o alemão, abandonando sua vida no Brasil.

Neste contexto, o filme aborda também a relação de Donato com seu irmão Ayrton (Sávio Ygor Ramos), que o vê próximo a uma figura de herói, chamando-o, inclusive, do personagem dos quadrinhos *Aquaman*. Ayrton é abandonado por Donato, junto com a família, e anos depois, já adulto (Jesuíta Barbosa), o reencontra na Alemanha para um “acerto de contas” com o passado. O enredo do longa, embora repleto de lacunas, silêncios e situações que remetem a inúmeras e diferentes interpretações, apresenta possibilidades para se discutir sentidos sobre “ser homem” na contemporaneidade, ou, como nomearemos neste artigo: performatizações de masculinidade.

Situamos nossa discussão sobre a masculinidade³ na película *Praia do Futuro*, tomando como base teorizações localizadas nos estudos pós-estruturalistas, tais como a performatividade da linguagem (DERRIDA, 1991; BUTLER, 2009) e a performatividade de gênero (BUTLER, 2015a; BUTLER, 2001).

A noção de performatividade da linguagem foi desenvolvida pela leitura desconstrutora (CULLER, 1997; PINTO, 2007; RODRIGUES, 2012; LEITE, 2014) que o filósofo franco-argelino Jacques Derrida e a filósofa e teórica

³Com amplo desenvolvimento na literatura sobre homens e masculinidades, a teoria da masculinidade hegemônica, desenvolvida pela cientista social australiana Raewyn Connell, propõe discussão sobre um padrão que busca se impor como o ideal a ser incorporado pelos homens nas sociedades ocidentais, expressando-se pela dominação dos mesmos sobre as mulheres, assim como pela hierarquização de masculinidades subalternizadas ao modelo hegemônico (CONNELL, 2000). Teorização que se localiza em uma abordagem estruturalista, o que fez Raewyn Connell, mais recentemente, se posicionar contrariamente a perspectivas que reconhecem o gênero por aspectos linguísticos-discursivos (CONNELL; PEARSE, 2015), em particular às noções de desconstrução, performatividade e teoria queer. Discordando das posições apresentadas pela autora, apostamos na potencialidade das perspectivas pós-estruturalistas para a abordagem das questões de gênero na pesquisa acadêmica e, desta maneira, nos apoiaremos na noção de performatividade para discutir a masculinidade neste artigo.

feminista Judith Butler fizeram da teoria dos atos de fala, cunhada pelo também filósofo John Austin.

t

Nessas leituras, Derrida (1991) e Butler (2009) reiteram a proposição de Austin (1990) de que todos os enunciados são performativos, ou como coloca Pinto (2007, p. 2): “Definir a própria linguagem como performativa, se tomado radicalmente, traz à tona a ideia de que todos os enunciados, todos os atos de fala, tudo o que dizemos faz”. Reconhecer a dimensão performativa da linguagem, implica admitir a possibilidade de se produzir efeitos pelo que se enuncia, gerando, desse modo, realidades.

Derrida (1991) considera a performatividade como uma propriedade geral da linguagem, na qual a comunicação abandona um conteúdo semântico, já constituído e vigiado por uma verdade, postulando que “o performativo não tem seu referente [...] fora de si ou, em todo caso, antes e perante si. Não descreve algo que existe fora da linguagem e antes dela. Produz ou transforma uma situação, opera [...]” (p.26/27).

A discussão sobre a performatividade foi realizada por Jacques Derrida, em conjunto com os *quase-conceitose*/ou *indecidíveis*⁴ iterabilidade e citacionalidade, na busca por significar os processos sociais de construção dos sentidos pela linguagem.

A iterabilidade diz respeito aos significados que se constroem por meio da repetição linguística-discursiva, que, no entanto, são impossíveis em plenitude, uma vez que sempre há deslocamentos nos enunciados proferidos, ainda que com maior ou menor relevância. Ao enunciar algo, “restâncias” (DERRIDA, 1991, p. 22) de sentidos se fazem presentes, com algum nível de sedimentação nas significações, pois tais sentidos, ainda que estabilizados contingente e provisoriamente, não dependem na totalidade do contexto de sua enunciação.

O quase conceito citacionalidade exprime a propriedade do significante não depender da presença de um referente, podendo ser deslocado e citado em diferentes contextos (DERRIDA, 1991). A citacionalidade e a iterabilidade se articulam com a noção de performatividade, pois enunciados são citados e

⁴Quase-conceito e/ou indecível, são termos sinonímicos usados por Derrida (2001), para responder a impossibilidade do pensamento se organizar a partir de conceitos fixos, homogêneos e universais, desconstruindo assim parte da lógica do pensamento metafísico - pensamento binário, polarizado e hierarquizado.

iterados em variados e distintos contextos, produzindo assim diferenças⁵. Nas palavras de Derrida (1991, p. 25): “Qualquer signo, linguístico ou não-linguístico, falado ou escrito [...], em pequena ou grande unidade, pode ser citado, colocado entre aspas; com isso pode romper com todo o contexto dado, engendrar infinitamente novos contextos”

O caráter performativo da linguagem, pelas proposições de John Austin, também foi revisitado por Butler (2009), que discutiu os efeitos performativos gerados pela linguagem de ódio, suas interpelações e de quem seria a responsabilização da repetição de tais discursos; a autoafirmação, por meio da linguagem, por sujeitos dissidentes nas identificações de gênero e orientação sexual; como também a enunciação da linguagem performativa do discurso político. Nas palavras da teórica feminista: “Fazemos coisas com palavras, produzimos efeitos com a linguagem, e fazemos coisas para a linguagem, mas também a linguagem nos faz” (BUTLER, 2009, p. 25).

Em sua teorização mais conhecida no campo de estudos de gênero e sexualidade, Judith Butler fez uso da performatividade para pensar também o gênero. Considerando a contínua repetição do corpo por falas, atos e gestos, com base nas normas da heterossexualidade reprodutora, que busca enquadrar os sujeitos em modelos binários, coerentes e inteligíveis, Butler (2015a) reconhece o gênero como performativo: “O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural do ser” (p. 69).

Nesse processo de performatização do gênero nos corpos, a norma é reproduzida pela repetição, mas também é alterada, sendo citada com possibilidades – maiores ou menores - de deslocamentos em contextos nunca originais (PINTO, 2007). Judith Butler, nessa compreensão, articula, assim como Jacques Derrida, à formulação da teorização sobre performatividade de gênero, a iterabilidade e a citacionalidade.

Butler (2015b), ao trazer a iterabilidade para a teorização da performatividade de gênero, afirma que os sujeitos são constituídos mediante normas que, quando repetidas, produzem e deslocam os termos por meio dos quais são reconhecidos. Enuncia, desse modo, uma ontologia historicamente

⁵Entendemos diferença como *différance* (DERRIDA, 2001), neologismo intraduzível que, entre um de seus sentidos, denomina o movimento contínuo de adiamento de alguma estabilização definitiva de significações e identificações.

contingente, que impede qualquer compreensão determinística, seja de normalizações, seja de deslocamentos, na repetição da linguagem que atua nos processos de identificação do gênero.

A produção normativa do sujeito é um processo de iterabilidade – a norma é repetida e, nesse sentido, está constantemente “rompendo” com os contextos delimitados com as “condições de produção”. A ideia de iterabilidade é crucial para se compreender por que as normas não atuam de modos determinísticos. (BUTLER, 2015b, p. 237).

A teórica feminista, também discorre sobre a performatividade de gênero articulada à citacionalidade, postulando formas em que as normas ontológicas (e iteráveis) são empregadas na linguagem, citadas em contextos diversos e imprevistos, podendo deste modo provocar deslocamentos de sentidos: “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2001, p. 111).

Assim, neste artigo, reconhecemos potencialmente a masculinidade como performativa (BRITO; PONTES; PEREIRA, 2016; BRITO; LEITE, 2017; COUTO JÚNIOR; BRITO, 2018; SILVA JÚNIOR; BRITO, 2018), pois, desse modo, apostamos em incalculáveis e inumeráveis sentidos para o masculino, num jogo relacional de disputas, um processo contínuo do corpo por repetições/deslocamentos que contesta qualquer compreensão estabilizada e essencializada sobre a categoria masculinidade. Também fazemos uso, neste artigo, do termo masculinidade no singular, buscando ir além do significado de multiplicidade pelo seu uso no plural, reconhecendo, desta maneira, a instabilidade e a heterogeneidade interna da categoria (COSTA, 2002), que já supõe sentidos que se consideram precários, provisórios e contingentes.

Ao problematizarmos sentidos performativos do masculino presentes no filme *Praia do Futuro*, coadunamos com a ideia de Louro (2008) de que o cinema exerce pedagogias da sexualidade sobre suas plateias, pois os significados que atribuem-se ao gênero e à sexualidade, disputados historicamente, são múltiplos e tidos desde normalizadores, legítimos e modernos a patológicos, desviantes, impróprios, perigosos, fatais, entre outros. Tais marcações sociais, como pondera a autora, ainda que sejam provisórias e até mesmo contraditórias, podem assumir significativos efeitos de verdade por algum tempo.

Deste modo, com o objetivo de realizar uma leitura e interpretação fílmica múltipla, rica em significados e até mesmo situada em processos de disputa, nos fundamentamos na metodologia etnografia de tela (RIAL, 2004; BALESTRIN; SOARES, 2014).

Como afirma Rial (2004, p. 30), a etnografia de tela

é uma metodologia que transporta para o estudo do texto da mídia procedimentos próprios da pesquisa antropológica, como a longa imersão do pesquisador no campo (no caso, em frente à televisão), a observação sistemática e o seu registro metódico em caderno de campo, etc.; outras próprias da crítica cinematográfica (análise de planos, de movimentos de câmera, de opções de montagem, enfim, da linguagem cinematográfica e suas significações) e outras próprias da análise de discurso.

Além de potencializar a análise de imagens cinematográficas em movimento, buscamos um caminho metodológico em que o sujeito pesquisador é interpelado, transformado, desfeito e reconfigurado, abandonando qualquer pretensão à objetividade e às certezas, além de assumir que a linguagem é produzida e constitutiva do social e da cultura (BALESTRIN; SOARES, 2014). Nesse sentido, reconhecemos que a linguagem cinematográfica é também performativa, pois repete/desloca sentidos, os quais busca abordar pelos temas e enredos apresentados em suas inúmeras películas.

Após a imersão profunda na tela, buscamos selecionar cenas que, potencialmente, apresentassem performatizações da masculinidade relevantes para interpretação no enredo do longa. Desta forma, com o olhar voltado para as três personagens centrais da trama - Donato, Konrad e Ayrton - discutimos algumas narrativas apresentadas sobre a categoria masculinidade em *Praia do Futuro*, estabelecendo diálogo entre as teorizações pós-estruturalistas, já anunciadas, problematizando a seguinte questão: quais sentidos da masculinidade, as personagens de *Praia do Futuro*, repetem/deslocam performativamente no enredo do filme?

A masculinidade e a virilidade no cinema são representações historicizadas, conforme destaca Baecque (2013), considerando que o cinema transforma o corpo - neste caso específico, o corpo masculino - num fato social que se torna a experiência de todos e de cada um, cristalizando expectativas, medos e valores de uma sociedade. Entretanto, esse corpo tido como masculino no tempo histórico de um espaço social, também tem o poder de virilizar e

desvirilizar essa representação coletiva do “ser homem” presente nas telas, conforme o contexto apresentado.



O filme *Praia do Futuro* está dividido em três capítulos ou partes, nomeados como: O abraço do afogado; Um herói partido ao meio; e Um fantasma que fala alemão, que também nomearão os títulos das sessões deste artigo. Não pretendemos aqui esgotar as inúmeras possibilidades de análises e interpretações que o filme permite por meio de sua história, pois como apontam Balestrin e Soares (2014), operacionalizar uma etnografia de tela não busca jamais um único sentido, mas “sentidos que podem ser lidos como plurais, dinâmicos e conflitivos” (p.90).

O ABRAÇO DO AFOGADO: NORMALIZAÇÕES DO MASCULINO?

Com uma fotografia paradisíaca, a primeira cena do filme, ao som do Rock do grupo *Suicide*, pela música *Ghost Rider*, mostra dois motociclistas dirigindo suas motos pelas dunas repletas de cataventos da praia cearense, seguindo um ao outro e em alta velocidade. Na cena seguinte, os mesmos dois motociclistas, já sem as motos e com roupas de banho, correm para mergulhar em uma parte da praia praticamente deserta, ocorrendo então a cena do afogamento. Os motociclistas são Konrad e Heiko, o qual Donato falha na tentativa de salvamento. Esta primeira cena apresenta aproximações de uma performatização de masculinidade associada à coragem, força, destreza, espírito esportivo e de competição, entre outros atributos que, repetem a norma e direcionam interpretação ao sentido essencialista de identificação da masculinidade.

Todavia, tal enunciado performativo é marcado em *Praia do Futuro* no início do filme, conforme a cena descrita, mas não se estabiliza até o fim, embora deixe rastros⁶ na continuidade da história e nas narrativas das personagens. Com o caminhar do longa-metragem, repetições/deslocamentos vem à tona, ou seja, as performatizações de masculinidade são provisórias e dinâmicas no contexto do filme, apresentando os efeitos contingentes das iterações citadas e provocadas com o desenvolvimento da trama. Conforme

⁶ Rastros, para Derrida (1973), são marcas deixadas por uma ação ou passagem de um ser ou objeto. Para o filósofo, só há rastros a partir de outros rastros deixados anteriormente, ou seja, rastros de rastros, enaltecendo a ideia de que não existem significados plenos.

coloca Rodrigues (2012, p. 152): “Corpos performam gêneros, e o fazem pela repetição, sem nunca serem idênticos a si mesmos”.


t

Outra cena, que procura apresentar este mesmo viés performativo de masculinidade, é o treinamento que os salva-vidas fazem na praia, a partir de exercícios como abdominais e técnicas específicas em terra sobre salvamento, protagonizando Donato nas imagens. O salva-vidas e militar do corpo de bombeiros é exaltado neste momento como um sujeito atlético, forte e viril, imagem que contrasta com a de um sujeito, de certa forma, calado e reflexivo, talvez também amedrontado com algo, que as imagens e cenas também ilustram. Naquele instante do filme, a trama também já apresentava seus desejos homoeróticos, pois uma cena de sexo já havia ocorrido entre Donato e Konrad.

O afogamento de Heiko, parece se mostrar perturbador para Donato, aparentando um sentimento de frustração, ao fracassar em seu ofício de salva-vidas, em duas cenas: ainda no mar, quando percebe que o corpo de Heiko some de suas vistas na água e quando comenta com outro colega salva-vidas: “Foi o primeiro que perdi”. A supressão emocional entre os homens tem sido um debate amplo nas discussões sobre a masculinidade, pois o enquadramento normalizador do masculino, invisibiliza e nega os problemas emocionais vividos por inúmeros homens no ocidente (CONNELL, 2000), fazendo com que os mesmos se isolem e não compartilhem, entre seus pares, de suas questões de ordem emocional. Donato, neste caso, mesmo de forma contida, parece não conseguir esconder por completo o sentimento derrotista de ter falhado em sua profissão, mas possivelmente também de ter fracassado no que, de forma naturalizada e essencialista, compreende por “ser homem”.

Nessa direção, Donato é visto por Ayrton⁷, quando criança, como um super-herói. Logo após o incidente do afogamento, Donato interroga o irmão sobre o que poderia acontecer caso ele sumisse no mar, anunciando, possivelmente, sua vontade de fugir daquela realidade. A questão é prontamente respondida por Ayrton: “Tu é o Aquaman, como o Aquaman vai sumir no mar?”. Esta idolatria que o irmão nutria por Donato também se mostrava evidente, em particular, nas cenas em que brincavam de lutas imaginárias como heróis - Ayrton também nomeava-se como outro herói dos

⁷ Uma questão a ser destacada sobre Ayrton, diz respeito ao seu medo do mar. Embora fosse um garoto que morava e crescia próximo à praia, demonstrava medo de mergulhar no mar, mesmo na companhia de Donato.



desenhos: *SpeedRacer*. Levando-se em conta esta relação afetiva entre os irmãos, alguns questionamentos são colocados por nós: Donato, após falhar no resgate do turista, rejeitava a nomeação fictícia de herói, performativamente encenada no contexto social em que pertencia? Ou Donato nunca se viu na performatização masculina de herói, que o irmão sempre o considerou?

DESLOCAMENTOS? UM HERÓI PARTIDO AO MEIO

Nesta etapa do filme, que é considerada seu segundo capítulo ou parte, Donato já está na Alemanha, a princípio como turista, na companhia de Konrad. O cenário, neste momento, muda completamente, pois do verão tropical da praia cearense, chega-se à fria cidade de Berlim, cuja novas narrativas sobre os sentidos da masculinidade das personagens são performatizadas.

O romance entre o alemão e o salva-vidas já é evidente na estória. A aproximação entre as duas personagens ocorre ainda na primeira parte ou primeiro capítulo do filme, quando após o incidente do afogamento de Heiko, Donato vai ao hospital em que o alemão está internado, no momento em que recebe alta, para comunicar-lhe do ocorrido. A cena que sucede já é um ato sexual entre os dois, com Donato já despido da farda de militar que trajava na cena anterior, dentro de um carro da corporação que encontra-se parado em uma estrada. As relações sexuais entre Donato e Konrad, nas cenas apresentadas no filme, são permeadas pelo desejo intenso e certa brutalidade no contato dos corpos, denotando que na relação homoerótica entre as personagens, características tidas como normalizadoras entre homens não deixam de se fazer presentes nas cenas. Todavia, Donato, nesta primeira cena de sexo do filme, é passivo e Konrad ativo na relação; em cena posterior do ato sexual, Konrad é passivo e Donato ativo, explicitando a não existência de fixidez de papéis sexuais nas relações entre as personagens. Deslocamentos nas performatizações da masculinidade das personagens são evidentes nestas imagens do filme, seja no fato de um militar do corpo de bombeiros (que na cena antecedente à primeira cena de sexo encontrava-se fardado) fazer sexo com outro homem em um carro da instituição, seja na desconstrução do par binário ativo/passivo.

Nesta interpretação, dialogamos com Butler (2015a), pela afirmação de que:

O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções

de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória (p.244).

Em outra cena, com novos deslocamentos no que tange às performatizações de masculinidade das personagens, Donato e Konrad dançam e cantam juntos a música francesa Aline, interpretada pelo cantor Christopher. Em determinado momento, Donato pega um quadro com um retrato de perfil de uma menina, que está na parede, o coloca à frente do seu rosto, parodiando a imagem e causando risos em Konrad, que coloca as mãos no rosto dizendo: “não, não, não...”. Há uma espécie de paródia feita também por Konrad, possivelmente sobre o intérprete da música. Em meio às performances parodiadas, as personagens dançam também simulando socos um no outro.

A noção de paródia de gênero, desenvolvida por Judith Butler, em sua discussão sobre o gênero performativo, busca problematizar a suposta existência de uma identidade original ou primária do gênero, que coloca em questionamento a estrutura natural e imutável das identificações tidas como masculinas e femininas. Butler (2015a), cita como exemplo, a performance artística de uma *dragqueen*, afirmando que ao imitar um gênero (feminino), o/a performista desnaturaliza o sexo e o gênero, dramatizando o mecanismo cultural fabricado na estereotipia dos papéis sexuais e da prática heterossexual, denotando a contingência de três dimensões: “sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero” (p.237).

Neste contexto, Donato e Konrad ao parodiarem a imagem da menina do quadro e o possível intérprete da música nas cenas, além de dançarem e trocarem socos, deslocam e desnaturalizam o caráter tido como original do gênero, por meio de uma performance, que coloca em evidência e, ao mesmo tempo, contesta, os modelos (hetero)reguladores e (hetero)normalizadores das identificações do masculino e do feminino.

Os performativos de gênero que não tentam esconder sua genealogia e, na verdade, fazem o possível para acentuá-la, deslocam os pressupostos heterossexuais, ao revelar que as identidades heterossexuais são tão construídas e “não originais” quanto as suas imitações (SALIH, 2012, p.94).

Nesta fase do filme, há certa decisão a ser tomada por Donato: voltar ou não ao Brasil - dá-se a entender que Donato foi a Berlim passar apenas um pequeno período. Esta questão mexe um pouco com a relação afetiva do casal, gerando brigas entre as personagens - numa cena, Konrad chama Donato de covarde e o mesmo lhe responde com um empurrão -; momentos de reflexões e lágrimas, nas quais os mesmos sempre estão sozinhos, demonstrando tais sentimentos; assim como novas cenas de sexo entre o alemão e o brasileiro. Donato, ao longo do filme, parece mostrar-se justamente este sujeito que se fecha em suas emoções e sentimentos, muitas vezes calado e reflexivo, mergulhado constantemente em um silêncio profundo. No entanto, sua ida à Berlim, parece abrir caminhos para que suas expressões emocionais se mostrem mais claras, para que outros performativos produzam efeitos em sua identificação de masculinidade.

O ex-salva-vidas (ex, de fato, já neste momento do filme) no último instante (com a mala já pronta e dentro de um trem, que o levaria, possivelmente, ao aeroporto), resolve ficar na Alemanha, deixando seu passado como bombeiro e sua família, mãe (que é apenas mencionada no filme como existente) e seu irmão Ayrton, para trás no Brasil. Na sequência, Donato e Konrad parecem comemorar esta decisão em uma boate, dançando em um ritmo alucinado, que contrasta com a música melancólica do pianista alemão Hauschka, editada com a cena.

UM FANTASMA QUE FALA ALEMÃO: REPETIÇÕES/DESLOCAMENTOS DA MASCULINIDADE


Passam-se alguns anos (o filme não diz quanto tempo se passou) e Ayrton chega à Berlim. Este Ayrton, agora um jovem, chega à cidade alemã sozinho. O rapaz, em determinada cena, acorda em um quarto coletivo - local próximo a um albergue - e está com um gesso no antebraço esquerdo, fato que não é explicado no filme. Em cena seguinte, Ayrton observa Donato em seu novo local de trabalho. O ex-salva-vidas, agora, em sua vida na Alemanha, é um mergulhador que limpa um aquário gigante em um prédio. Enfatizamos que Donato, em cena que destacamos como interessante para problematização, divide o mesmo vestiário que a outra mergulhadora, Nanna (Emily Cox), sua colega de trabalho no aquário. Na imagem que demonstra ser o fim do expediente, o brasileiro e a mergulhadora auxiliam-se na retirada de seus macacões de mergulho, tomando banhos em chuveiros separados por uma parede, mas num mesmo local.

Coadunamos com Butler (2015a), na explanação de que os limites das análises discursivas sobre o gênero, recorrentemente, esbarram nos termos de um discurso cultural hegemônico, baseado em estruturas binárias (e restritas), que buscam fixar sentidos “possíveis” para masculino e feminino. Entretanto, como aponta a teórica feminista, “a coerção é introduzida naquilo que a linguagem constitui como domínio imaginável do gênero” (p. 31), o que interpretamos como uma barreira à compreensão de vivências e performances – infinitas – do masculino e do feminino nos diferentes contextos culturais, como a cena descrita sobre o vestiário, protagonizada por Donato e Nanna, apresentou.

Na cena subsequente, os irmãos já estão dentro do elevador do prédio de Donato, sem que o mesmo perceba que o rapaz em que divide o espaço é Ayrton. Quando a porta se abre e Donato sai, Ayrton segura a porta do elevador e, enfim, se manifesta: “Tu esqueceu de mim, foi?”. Donato olha para o rapaz, meio que surpreso, atônito, tentando compreender o que se passa naquele instante. Sem pensar muito, Ayrton parte para cima do irmão e lhe agride com uma cabeçada e socos, sendo contido por Donato com um abraço e um beijo, acalmando Ayrton por poucos segundos, que volta a socá-lo com raiva, fazendo o irmão agachar-se ao chão com os braços e mãos na cabeça, defendendo-se. Ayrton, nesta imagem, coloca todo seu rancor e raiva na agressão física que direciona ao irmão pelo abandono do passado.

Mais calmo, Ayrton segue com Donato para o seu apartamento, e, ao ser interrogado, lhe fala que já está em Berlim há duas semanas. Donato pergunta sobre sua mãe, mas Ayrton se silencia. Os dois partem para uma espécie de cafeteria/lanchonete e continuam a conversa, que ocorre, ainda, muito arrastada. Ayrton acaba falando a Donato sobre a morte da mãe, dizendo que após o ocorrido começou a juntar dinheiro para procurar o irmão na Alemanha, na dúvida se o mesmo encontrava-se vivo ou morto. Ayrton segue com questionamentos e acusações ao irmão: “Por que que tu foi embora? Hein, responde agora! Por que que tu sumiu? Tu é um viado egoísta, que gosta de dar o cu escondido nessa porra de polo norte”. Donato, mesmo de forma contida, permite que suas lágrimas desçam de seus olhos. Nesta cena, novamente Ayrton repete uma agressão a Donato, agora o ofendendo verbalmente na afirmação de que o irmão é um homossexual, que fugiu do Brasil para viver uma vida escondida na Alemanha.

Neste contexto, interpretamos, de maneira mais clara, que a agressão ao irmão, por parte de Ayrton, não ocorre apenas pelo sentimento de abandono que Donato lhe imputou, quando o deixou com a mãe no Brasil, para viver



com Konrad na Alemanha, mas também por julgamentos pautados em preceitos homofóbicos, que o mesmo carregava consigo. Para Butler (2015a, p. 241), “habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero”, assim, como também, a orientação sexual dissonante à norma, conforme interpretação que fazemos das cenas descritas e analisadas.

Nesta fase do longa, Konrad e Donato parecem não ter mais um relacionamento. O brasileiro chama Konrad a sua casa, para contar-lhe da chegada do irmão em Berlim, e o tratamento entre as personagens se mostra mais formal e frio, sendo confirmado logo depois pela afirmação de Konrad: “Faz tanto tempo que a gente não se vê”. Ayrton é então “reapresentado” a Konrad, anos depois. Numa desatenção de Konrad e Donato, que conversavam sobre o abandono de Donato a sua família no Brasil, Ayrton pega a moto do alemão escondido e parece sair sem rumo pela cidade. Konrad ainda corre, para tentar alcançá-lo e impedi-lo, mas não consegue. Ayrton, já distante na cidade, derrapa com a moto e na cena seguinte já está em uma boate, dançando com uma alemã, que posteriormente se apresentará como Dakota (Sophie Charlotte Conrad). Na cena seguinte, os dois já estão em um beco, agarrando-se, com Ayrton abaixando a calça de Dakota, para posteriormente abaixar também a sua. O rapaz fala em português para Dakota: “Deixa eu comer teu cu”, mas a garota não entende. Ele a vira de costas e, então, ela consegue compreender o desejo do rapaz, mas não permite o ato. Logo após, as personagens brincam como super-heróis, como Ayrton fazia com Donato, quando criança. A cena termina com Konrad localizando Ayrton, pelo GPS de sua moto, e obrigando-o a seguir de volta para sua casa.

Ayrton, primeiramente, parece querer afrontar Donato e, principalmente Konrad com sua fuga - por pegar sua moto - e seu sumiço pela cidade de Berlim. Logo após, já com Dakota, parece ter a intenção de repetir com ela o que imagina que Donato e Konrad faziam no ato sexual: o sexo anal. Na sequência, reencena com a companheira alemã, a brincadeira que usualmente, quando criança, fazia com o irmão. Suas performatizações de masculinidade, encenadas neste contexto do filme, repetem/deslocam sentidos sedimentados socialmente - ainda que provisoriamente e contingente - sobre o masculino. Repete, pois tenta enquadrar-se na norma, performatizando gestos e atuações - força e agressividade - que se aproximam de atributos normalizadores da masculinidade, todavia, sua instabilidade emocional, também lida por nós nestas cenas, deslocam os sentidos que buscavam regular dentro da norma, sua masculinidade.

A dimensão contingente do gênero como performance sugere a necessidade de repetição que, ao mesmo tempo em que é a reencenação de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente, é também, a cada vez, uma nova experiência de performance [...]. (RODRIGUES, 2012, p. 151/152).

Entretanto, nestas cenas descritas em que Ayrton é focalizado, também permite-nos interpretações que mobilizam outros efeitos performativos: a masculinidade interseccionada ao marcador da diferença idade. Suas performatizações do masculino, encenadas no filme, como um rapaz jovem imaturo e, até mesmo carente e frágil emocionalmente, denotam a recorrente dicotomia da identificação criança/adolescente/jovem ao adulto, que, pelas práticas reguladoras da coerência da idade, denominadas de adultocêntricas (LEITE, 2014), hierarquizam as diferentes fases da vida.

Nesta discussão, Leite (2014) aponta que, assim como Judith Butler desnaturalizou o binarismo masculino/feminino, a dicotomização apriorística que costuma a se colocar entre jovens e adultos pode ser contestada pela performatividade, quando se criam sentidos sedimentados, pela constante repetição/deslocamento, do jovem que se quer atribuir a uma dada identificação.

Considera-se a interseccionalidade uma ferramenta analítico-política de reconhecimento de múltiplas categorias de diferenciação social, transpondo o entendimento restrito de soma de categorias da diferença para uma abordagem integrada (BILGE, 2009). A identificação de Ayrton, conforme nossas análises sobre as cenas, é atravessada, performativamente, por tais atribuições de sentidos, promovendo significações que apontam para a naturalização de aspectos da juventude na masculinidade.

A cena final do filme se passa no Mar do Norte, na Alemanha – local em que o mar se movimenta deixando parte do local durante o dia apenas com areia, para ao fim do dia voltar. As personagens Donato, Ayrton e Konrad parecem ter dormido neste local, para visualizarem o fenômeno. Konrad, neste momento se afasta, e deixa os irmãos caminharem pela areia de forma mais reservada. Donato fala para Ayrton da movimentação do mar, dizendo que sempre quis trazer o irmão ali, numa “praia sem mar” (indiretamente lembra do medo do irmão de entrar no mar da praia do futuro, quando criança). Os irmãos, nesta cena, trocam olhares que parecem remeter a sentimentos mais amenos: com menos raiva, menos rancor e menos culpa. As personagens


partem do local de moto, com a voz de Donato ao fundo discursando um texto, como se fosse uma carta:



De “Aquaman” para “SpeedRacer”. Escrevo pra dizer que eu não morri. Eu só voltei pra casa. Aqui nessa cidade subaquática tudo pra mim faz mais sentido. Eu não preciso me esconder no mar para me sentir em paz, nem preciso mergulhar pra me sentir livre. E sempre que me perguntam como era aí, do lado de fora, eu conto de um menino, que acha que não tem coragem, mas é o cabra mais corajoso que eu já vi. Magricela quando todo mundo é forte, voz fina quando todo mundo é macho, pés pequenos quando todo mundo é firme. Conto do menino e digo que ele é o meu irmão, que ele sou eu no dia que tiver coragem de aceitar o quanto que eu tenho medo das coisas. Porque tem dois tipos de medo e de coragem, Speed. O meu é de quem finge que nada é perigoso, o seu é de quem sabe que tudo é perigoso, nesse mar imenso (Donato).

Esta fala final, talvez, tente responder algumas dúvidas e lacunas que são deixadas ao longo do filme. Ao que parece, Donato fugiu para a Alemanha com Konrad pra se sentir livre, como ele mesmo coloca, em particular no que tange à possibilidade de viver em liberdade sua orientação sexual. A performatização de masculinidade, apresentada na primeira parte do filme, remetia, de fato, a um Donato como uma personagem que estava aprisionada às regulações sociais vivenciadas no seu cotidiano. Regulações estas que poderiam ser elencadas por tais descrições: um militar do corpo de bombeiros que deveria se mostrar “forte”, em seu ofício profissional, a todo momento; aquele que seria o responsável pelo provento de sua família e um sujeito obrigado, pelas convenções sociais, a estar enquadrado na orientação heterossexual. Sua fuga à Berlim parece ter propiciado, em parte, libertar-se de tais amarras. Talvez o maior peso que não tenha se livrado foi o abandono da família no Brasil, que carregou com ele até essa cena final, mas que também parece não ter sido resolvida nela.

A frase proferida por Donato também coloca em discussão alguns enunciados performativos normalizadores sobre o masculino, principalmente quando se refere ao irmão como um sujeito “corajoso”, atribuindo-lhe uma característica tida como positiva, e: “Magricela quando todo mundo é forte, voz fina quando todo mundo é macho, pés pequenos quando todo mundo é firme” para citar as características tidas como negativas em Ayrton, quando criança. Marcas do essencialismo, sobre a masculinidade como performance, ficam evidentes nos discursos sobre as características positivas e negativas do irmão,



acentuadas pelo uso dos termos “corajoso”, “forte”, “macho” e “firme”, como elementos presentes e ausentes em Ayrton. Rastros de regulações sobre os sentidos atribuídos à masculinidade, estiveram presentes do início ao final de Praia do Futuro, entretanto, por nossas análises, repetições/deslocamentos sobre as performatizações do masculino produziram potentes efeitos de ressignificação sobre tais questões.

Um ponto que elencamos, presente, mas não problematizado pela história do filme, diz respeito à masculinidade perpassada por outros marcadores da diferença, além da orientação sexual – uma das identificações centrais de Praia do Futuro –, e da idade, que abordamos sobre as cenas centrais de Ayrton, quando jovem. Embora raça e classe (esta última, especificamente, teria subsídios para abordagem), não constituíssem o foco do longa-metragem, a categoria da diferença nacionalidade, em particular, nas cenas em que Konrad circulou por Fortaleza, e quando Donato, mudou-se para Berlim, poderia ter sido mais destacada em seu enredo, o que nos permitiria tecer reflexões sobre tal cruzamento.

Por fim, consideramos que Praia do Futuro é um longa-metragem que problematiza questões importantes nas discussões contemporâneas sobre a masculinidade. Ainda que os sentidos do masculino estivessem mais próximos ao enquadramento à norma, buscamos tecer olhares mais minuciosos sobre as narrativas apresentadas pela história, enfatizando que na tentativa de manutenção da norma, ressignificações – de maiores e menores relevâncias – produziam efeitos sobre as performatizações de masculinidade das personagens. Donato, Konrad e Ayrton encenaram processos de repetições/deslocamentos, através de regulações, negociações, tensões e avanços, contribuindo assim, de forma potente, para problematização da masculinidade na contemporaneidade, por meio da linguagem cinematográfica.

REFERÊNCIAS

AÏNOUZ, Karim. *Praia do Futuro*. Coração da selva (produtora). 106 min, cor e som. 2014

AUSTIN, John. *Quando dizer é fazer: palavras e ações*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAECQUE, Antoine de. Projeções: a virilidade na tela. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). *3. A virilidade em crise?* Séculos XX-XXI. Petrópolis: Editora Vozes, 2013, p. 519-553.

BALESTRIN, Patrícia; SOARES, Rosângela. “Etnografia da tela”: uma aposta metodológica. In: MEYER, Dagmar; PARAISO, Marlucy (org.). *Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação*. 2ª ed. Belo Horizonte: Mazza, 2014, p. 89-111,

BILGE, Sirma. Smuggling intersectionality into the study of masculinity: some methodological challenges. In: *FEMINIST RESEARCH METHODS: AN INTERNATIONAL CONFERENCE*, 2009, Stockholm. *Anais...* Stockholm, 2009.

BRITO, Leandro Teófilo de; LEITE, Miriam Soares. Sobremasculinidades na Educação Física escolar: questões teóricas, horizontes políticos. *Práxis Educativa*, Ponta Grossa, v. 12, p. 481-500, mai./ago. 2017.

BRITO, Leandro Teófilo de; PONTES, Vanessa Silva; PEREIRA, Erik Giuseppe B. Masculinidades *queer* no voleibol: revisitando *The Iron Ladies*. *Textura*, v. 18, n. 38, set./dez, 2016.

BUTLER, Judith. “Corpos que pesam”: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 8ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015b.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebeca. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: nVersos, 2015.



CONNELL, Raewyn. *The men and the boys*. Berkeley: The University of California Press, 2000.

COSTA, Claudia de Lima. 2002. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. *Cadernos Pagu*, Campinas, s/v, n. 19, p. 59-90, jul, 2000.

COUTO JUNIOR, Dilton Ribeiro; BRITO, Leandro Teófilo de. “Você conhecem algumx ‘heterossexual flexível’?”: masculinidades performativas em debate. *ETD - Educação Temática Digital*, Campinas, SP, v. 20, n. 1, p. 81-97, jan./mar. 2018.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DERRIDA, Jacques. *Limited inc*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Autêntica Editora, 2001.

LEITE, Miriam Soares. Performatividade: inscrições, contextos, disseminações. *Práxis Educativa*, Ponta Grossa, v. 9, p. 141-165, jan./jun., 2014.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n.1, p. 81-97, 2008.

PINTO, Joana Plaza. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. *Revista Delta*, São Paulo, v. 23, p. 1-26, jan./jun, 2007.

RIAL, Carmem. Antropologia e mídia: breve panorama das teorias de comunicação. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis, v. 9, n.74, p. 4-64, 2004.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. *Sexualidad, Salud y Sociedad*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 140-164, abr, 2012.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço; BRITO, Leandro Teofilo de. Masculinidades performativas no contexto escolar: entre regulações, tensões e subversões. *Áskesis*, São Carlos, v.7, n.1, p. 26 - 38, jan./jun. 2018.

Recebido em 07/12/2018

Aprovado em 25/06/2019