



A MASCULINIDADE EM MÉXICO SOB A LENTE DAS CINEASTAS MARÍA NOVARO E MARISA SISTACH

Joelma Ferreira dos Santos¹

Existe um ponto de vista feminino? Esta pergunta se repete cada vez que se promovem encontros de realizadoras com o intuito de debater acerca da produção de cineastas mulheres. Embora a designação *cinema de mulheres* ou *cinema para mulheres* seja cada vez mais rechaçada por realizadoras que não desejam ver seus trabalhos encaixotados e marcados por um rótulo – preferindo assumir simplesmente que fazem cinema –, a pergunta permanece válida. Podem ser iguais as perspectivas masculinas e femininas? Se assumimos que todos pensamos distintamente, e se somos mais específicos e reconhecemos que nossos olhares são mediados pela posição social, política, cultural e inclusive econômica que ocupamos, então temos que reconhecer que pode existir alguma diferença, porque culturalmente homens e mulheres são ensinados a ser e a ver as coisas de maneiras distintas. Contudo, não se trata de estabelecer nenhum tipo de determinismo, e a história está aí para provar. Cineastas como Ingmar Bergman e Pedro Almodóvar, só por mencionar alguns, são conhecidos por sua sensibilidade ao lidar com temáticas relativas ao “universo feminino”. Então, por que as cineastas seguem despertando a curiosidade, principalmente dos críticos, em relação a sua forma de abordagem?

As representações femininas no cinema passaram a ser objeto de investigação a partir dos anos 70, através de feministas britânicas e estadunidenses, as quais ganharam adeptas em todo o mundo. São exemplos de investigadoras que trabalham com essa temática a historiadora mexicana Julia Tuñón (1998), que faz um estudo bastante profundo acerca da imagem da mulher no cinema da *época de ouro*; as *chicanas* Norma Iglesia e Rosa Linda Fregoso (1998), as quais analisam períodos distintos dessa cinematografia e consideram que, mais que a representação do universo feminino, o que se representa é o estereótipo da figura feminina a partir das fantasias masculinas; e a também mexicana Patricia Torres San Martín, que estuda as representações de gênero no Novo Cine e amplia seu campo para as representações acerca da masculinidade.

Os estudos acerca da masculinidade são mais recentes. Somente no princípio da década de noventa é que se começa a pensar mais insistentemente nesse tema como objeto de pesquisa. Tal interesse surge principalmente depois que se começa a falar em crise da masculinidade – fenômeno observado especialmente nos homens que exercem sua masculinidade de maneira mais tradicional –

¹ Mestra em Estudos Latinoamericanos pela Universidade Autônoma de Madri-UAM. E-mail: joesantos2@hotmail.com



como consequência das diversas mudanças de caráter político, econômico e cultural que vêm acontecendo desde o final dos anos sessenta, as quais geraram uma instabilidade muito grande nos pilares que sustentavam o machismo, a cara mais visível da masculinidade tradicional. No caso de México, os estudos sobre suas formas de representação no cinema coincidem também com a fase de ressurgimento do cinema nacional – que outra vez ganhou projeção internacional depois de diversas crises que marcaram sua história –, principalmente com filmes produzidos no final dessa década, como é o caso de *E sua mãe também* (*Y tu mamá también*, Alfonso Cuarón, 2001), o qual tem sido objeto de diversos artigos onde o tema da representação da masculinidade é explorado².

É nesse contexto que surgem as diretoras María Novaro y Marisa Sistach, ambas realizando seus primeiros longametragens no final dos anos oitenta. Nosso objetivo é analisar de que maneira duas das mais importantes cineastas mexicanas da atualidade representam a masculinidade em filmes realizados a partir dos anos noventa, período significativo no que se refere a esse tema. Sendo o gênero uma construção social (SCOTT, 1996), só se pode analisar a masculinidade ou a feminidade em função dos papéis sociais que homens e mulheres representam. Assim, buscamos utilizar como parâmetro o papel desempenhado pelos personagens masculinos tanto nas relações familiares (como marido, amante, pai ou filho) como nas relações sociais mais amplas.

Desde a sua estréia com o longametragem *Lola* (1989) Novaro já consegue atrair a atenção da crítica para sua obra, mas é com a realização de *Danzón* (1991) que a diretora se projeta internacionalmente. Ainda na década de noventa realiza mais dois filmes, *El jardín del edén* (1994) e *Sem deixar pista* (*Sin dejar huella*, 2000). Atualmente está estreando seu quinto longametragem e em todas as obras se percebe pelo menos um ponto em comum, o protagonismo exercido por personagens femininos e uma presença quase simbólica dos masculinos. Tomaremos os três últimos filmes mencionados como referência para este artigo.

Os filmes de Marisa Sistach, por sua vez, em geral refletem interesse pelos jovens e revelam uma particular preocupação por questões de violência contra mulheres. Com *Los pasos de Ana* (1988) e depois com *Anoche soñé contigo* (1992) a diretora começa uma carreira que, embora não tenha alcançado o mesmo sucesso internacional que a de Novaro, a situa entre as mais destacadas do país. Depois desse último filme, a realizadora trabalhou em parceria com seu marido, José Buil, dividindo a tarefa de roteirista e em algumas ocasiões a de diretora. Seu maior êxito veio mais tarde com *Perfume de violetas, nadie te oye* (2000), filme muito bem recebido pela crítica e com boa aceitação do público. Outra importante película dirigida por ela é *La niña en la piedra, nadie te ve*

² Veja-se Marina Díaz López (2008) e Amaya y Blair (2007), entre outros.



(2006) que junto com a anterior e com *Manos libres, nadie te habla* (2005), esta última dirigida por José Buil, formam uma trilogia acerca da violência. Para efeito deste trabalho nos centramos nas películas supracitadas dirigidas por ela, excluindo-se a primeira.

A forte presença da “ausência” em María Novaro

Já na estréia de seu primeiro longametragem Novaro começa a confirmar uma tendência que havia mostrado em alguns de seus curtos: uma abordagem com enfoque na questão feminina. Mas ela própria rechaça essa tendência ao reducionismo afirmando: “a mí, me interesa mucho saber cómo somos los mexicanos, más que el asunto de las mujeres en realidad, para mí, la pasión que me mueve hacer películas, es México”³. Entretanto, ainda que não reconheça, esse é um traço distintivo em sua obra. Se observamos seus trabalhos, a reflexão sobre México em seus mais variados aspectos é sempre sob um ponto de vista majoritariamente feminino e, ademais, reflete uma visão do masculino que, embora possamos pensar que no seja consciente, é contundente. E é precisamente este aspecto que nos interessa na abordagem das obras desta autora.

Dessa forma, buscamos identificar aquelas linhas que caracterizam a masculinidade como acreditamos que ela a percebe. Tomamos como ponto de referencia, inicialmente, o fato de seus personagens principais serem quase sempre mulheres sozinhas, separadas de seus parceiros – seja pelo divórcio, a viuvez ou por abandono – que lutam pela própria sobrevivência e de seus filhos. A partir de essa observação buscamos considerar sua percepção sobre os personagens masculinos, estejam eles representados física ou simbolicamente, ou inclusive completamente ausentes.

Nestas três obras de Novaro o primeiro elemento que se observa no que se refere aos personagens masculinos é a ausencia física ou o caráter algo fugidio dos mesmos. Carmelo (Daniel Rergis), parceiro de dança de Julia (María Rojo) em *Danzón*, desaparece no início do filme para reaparecer somente na cena final. O mesmo passa com o namorado de Aurelia (Tiaré Scanda) e inclusive com o policial Mendizábal (Jesús Uchoa) em *Sem deixar pista*. Suas presenças são sentidas apenas em virtude do medo que elas sentem de serem encontradas, no caso de Ana (Aitana Sánchez-Gijón) e Aurelia, ou de não encontrar, no caso de Julia. Suas aparições concretas ocorrem no início e no final do filme. Em *El jardín del edén*, por outro lado, há duas ausências sentidas e representadas de maneiras diferentes: uma delas é o marido falecido de Serena, cuja presença simbólica se faz sentir através da fotografia na sua mesa de trabalho e dos comentários dos filhos. A

³ Ver entrevista da diretora publicada em Alejandro Medrano Platas (1999), *Quince directores del cine mexicano, México, Plaza y Valdés Editores, p. 262.*



outra é a do pai da filha de Liz, cuja referência é absolutamente vaga e de quem ninguém parece sentir falta, nem mesmo a menina, porque sequer o conheceu. Nas três obras aqui abordadas a representação da masculinidade através dos papéis de pai e de marido se faz através do lugar que eles deixam de ocupar na película.

Entretanto, longe de menosprezar a importância masculina, sobretudo no papel de pai, como pode sugerir uma primeira leitura, o que Novaro busca é ressaltar uma questão que, mesmo não constituindo nenhuma novidade, se tornou bastante comum na vida de muitas mulheres mexicanas, que é o assumir sozinha a condução da família, característica já presente em sua película de estréia. A escolha de Tijuana, cidade fronteira entre México e Estados Unidos, não foi por acaso. Além das questões de identidade para as quais a diretora chama a atenção, se percebe também outro traço característico de México no final do século. O número de pessoas, principalmente homens, que cruzam diariamente a fronteira em busca de melhores condições de vida e deixam suas mulheres como arrimo de família é cada vez maior, e Novaro é sensível a isso. Mas sua intenção também é lançar um olhar sobre a paternidade irresponsável. Suas personagens se ressentem da falta de apoio de um companheiro. Julián (Alan Ciangheroti) e Sergio (Jerónimo Berruecos), filhos de Serena, representam bem esse sentimento. O adolescente Julián se rebela e busca em Felipe um substituto temporário como pai ou irmão mais velho para também atravessar a fronteira, e o menino Sergio encontra no estranho Frank um apoio e incentivo quase paterno.

A violência denunciada em Marisa Sistach

Quanto aos filmes de Sistach, exceto em *Anoche soñé contigo*, onde a história gira em torno da iniciação sexual de um jovem adolescente, o protagonismo também é feminino. Entretanto, diferente de Novaro, a masculinidade representada por Sistach oscila entre a ausência/negligência nos papéis sociais de marido e pai e uma presença física contundente nos papéis desempenhados fora do ambiente familiar, sobretudo nos dois filmes da trilogia acerca da violência. Nestes, as personagens principais são representadas por garotas adolescentes em situações de confronto (quase sempre involuntário) e de desvantagem em relação com os garotos. Em *Perfume de violetas*, Yessica (Ximena Ayala), adolescente incompreendida se atrita com Jorge (Luis Fernando Peña), o enteado de sua mãe, porque este tenta submetê-la de modo que ela, além de colaborar com os afazeres domésticos e o cuidado de seus meio-irmãos, atenda a seus caprichos e seja uma espécie de criada para ele. A relação de Yessica com a mãe é ruim, o que a deixa vulnerável diante do meio irmão. A não submissão de Yessica serve de desculpa para que ele facilite as coisas de modo que



seu companheiro de trabalho, o condutor de microônibus El Topi (César Balcázar), a estupe em troca de algum dinheiro (utilizado por Jorge na compra de um par de tênis da moda). Na escola não é diferente, as pequenas discussões com os colegas, aos quais ela enfrenta em pé de igualdade, terminam em briga, mas é a ela que a diretora chama à atenção e impõe castigos. Fica subentendida a idéia de que os garotos podem brigar e exercer a violência enquanto que essa atitude para as meninas é absurda. Entretanto, a postura de Sistach resulta ser mais de denúncia que de cumplicidade com essa regra social.

Relação igualmente conflituosa se verifica em *La niña en la piedra*, filme que se distingue do anterior basicamente por ser ambientado fora da metrópole mexicana, na zona rural, mas que também reflete a violência contra mulheres no espaço extra familiar. Gabino (Gabino Rodríguez) é colega de Mati (Sofía Espinosa) e está interessado nela. Ela corresponde à amizade mas como está apaixonada por um dos professores, sequer se dá conta das intenções de Gabino. A situação muda quando ele resolve ser mais incisivo em sua tática de conquista mas se interpõe ao que poderia ser o início do romance dela com o professor, sendo por isso rejeitado diante de todos. O ciúme de Gabino e o sentimento de rejeição o levam, incentivado por seus colegas, a atrair Mati para uma cilada que quase acaba com sua vida. Em ambas as películas a masculinidade está associada à violência, autoritarismo e a sentimentos de possessividade dos adolescentes. Há uma clara intenção da realizadora em denunciar as formas de violência associadas ao machismo, incluso quando desloca a ação para o ambiente do campo, teoricamentem menos violento que o da cidade. Também se observa nesse filme a dificuldade de se romper com os padrões sociais há muito estabelecidos no que se refere às relações de gênero. Gabino somente leva a cabo o plano de vingança contra Mati para defender sua “honra” perante os outros garotos de seu grupo. São eles que questionam, que colocam em dúvida a masculinidade de Gabino e de alguma maneira o forçam a cometer um ato de violência em defesa da própria honra e, principalmente, a do grupo.

Em *A noche soñé contigo*, por outro lado, o protagonista conta com a presença quase constante da mãe e do namorado desta, e com os encontros mais ou menos regulares com o pai biológico. Toto (Martín Altomoro), vive sua fase de transição à adolescência compartilhando suas intimidades com o amigo e vizinho com quem busca pequenas aventuras eróticas, as quais quase sempre consistem em observar através de binóculos a jovem empregada da casa de seu amigo trocar de roupa em seu quarto. Suas aventuras mudam de rumo e intensidade quando Azucena (Leticia Perdigón), a prima de sua mãe, bem mais velha do que ele e de quem fazia imagem muito diferente,



chega para passar uns dias em sua casa. Toto começa a desenvolver fantasias sexuais e a viver situações que marcarão sua passagem à vida adulta.

Neste filme, portanto, não há conflitos entre pais e filhos nem entre amigos. Pelo contrário, o adolescente se relaciona tão bem com o pai quanto com o namorado da mãe. O “ritual” que marca a passagem de Toto à vida adulta é quase romântico e em certa medida corrobora a idéia de que a relação “saudável” entre pais e filhos, independente de que vivam juntos ou não, é fundamental para incentivar novas formas de exercer a masculinidade. Os elementos conflituosos presentes nas demais películas – como o uso de drogas, os ciúmes, a competição entre adolescentes, etc. –, estão quase ausentes desse texto fílmico.

Características da masculinidade em ambas diretoras

Os tipos masculinos de Novaro vão desde o travesti Suzy (Tito Vasconcelos) e o cavalheiro Carmelo de *Danzón*, a quem Julia se refere como um homem diferente – destoando da opinião da amiga, para quem todos os homens são iguais – até o policial Mendizábal de *Sem deixar pista*, um tipo que possivelmente se encaixaria à perfeição na galeria dos “iguais” presente no imaginário da amiga de Julia.

Em *Sem deixar pista* observamos estes dois pólos: de um lado Saúl (Martín Altomaro), o namorado apaixonado de Aurelia. Ainda que represente um traficante, Saúl se mostra doce com sua amada, inclusive depois de ter sido enganado por ela. Chama ao filho menor dela de Saulito, mesmo sabendo que seu pai é outro, se bem que estabelece uma relação diferente com o mais velho, mediada pelos ciúmes que os dois têm de Aurelia; no outro pólo estão o policial Mendizábal e o traficante primo de Saúl (Juan Manuel Bernal). O primeiro representa o típico *macho*, aquele que pega no saco para afirmar sua masculinidade ou para se mostrar mais *macho* que outros. Utiliza o pequeno poder de que dispõe como “representante da lei” para tentar seduzir Ana – por quem é sexualmente obcecado – o que se apresenta quase tão sutil quanto os golpes ou a humilhação a que submete os homens presos por seus subordinados e também a eles próprios. Mendizábal enxerga Ana como mero objeto de seu desejo erótico não realizado. Encontra satisfação em perseguí-la, como um gato a um rato, mas o “rato”, como em *Tom e Jerry*, está sempre levando vantagem. O segundo é o tipo *macho* valentão, que resolve tudo através da força, especialmente a das balas de seu revólver, e para quem as mulheres são objetos ou seres indignos de confiança. Os dois últimos, portanto, estão mais próximos dos estereótipos que conhecemos.



Contudo, é interessante verificar como Novaro joga com estes personagens masculinos estereotipados, em contraposição a personagens femininos pouco convencionais de tal forma que faz com que os primeiros pareçam estranhos, inclusive anacrônicos. É o que ocorre com os dois tipos mencionados acima. Em *El jardín del edén* os principais personagens masculinos também são diferentes, mas talvez menos díspares entre si. Frank (Joseph Culp), é quase ermitão. Seu contato com o mundo está praticamente restrito a sua irmã Jane. Com outras mulheres sua relação beira a indiferença. Sua casa na praia, de onde pode ver e ouvir as baleias, é seu universo. É totalmente apático. Nesse sentido constitui um contraponto ao modelo tradicional de masculinidade, caracterizado entre outras coisas pelo caráter enérgico, varonil e, sobretudo, amante dos espaços públicos.

Felipe (Bruno Bichir), por sua vez, apresenta características da masculinidade tradicional ainda que de maneira um tanto estereotipada. Demonstra atitude, coragem e determinação quando se refere a seu desejo de atravessar a fronteira. Por outro lado se mostra um pouco mais retraído no jogo da sedução. Nesse sentido há quase uma inversão dos papéis tradicionais quando Jane se mostra atraída por ele. Ela parece ser a que dá as cartas no jogo. Mas nesse caso há outros fatores que tornam a leitura mais complexa: Jane é a que vem do norte, de onde ele busca chegar, se apresenta como escritora, pertence a outra classe social. Ele é um camponês, simplesmente. Isso parece contribuir para que, num primeiro momento, Felipe mantenha uma postura mais contida em relação a Jane. De qualquer maneira, Felipe dista do modelo machista –ainda que seja o que esperamos dele à primeira vista, acostumados que estamos a associar o camponês ao protótipo do machista mexicano.

Em relação aos filmes de Sistach se percebe uma grande diferença entre os personagens masculinos de *A noche soñé contigo*, sejam adolescentes ou adultos, e os demais presentes nos outros dois filmes. Enquanto os primeiros se aproximam mais de novas formas de exercer a masculinidade, os outros em geral apresentam um perfil mais próximo ao que se poderia chamar de representação da masculinidade tradicional. Mas a própria intenção da autora, juntamente com seu marido e roteirista, em fazer uma trilogia da violência já é um forte indicativo de sua postura frente ao tema.

A violência é apresentada basicamente como resultado de posturas, tanto masculinas como femininas, que permaneceram inalteradas diante das grandes mudanças que estão em curso e provavelmente ainda atingirão a todos. Isto está especialmente evidente em *Perfume de violetas*, onde as atitudes da mãe e do padrasto de Yessica alimentam o caráter (ou melhor, a falta de caráter)



de Jorge, mas também em *La niña en la piedra* onde Gabino se debate entre um comportamento feminino alterado e um masculino resignado a permanecer igual.

Considerações finais

Voltamos, pois, à questão proposta no início: existe um ponto de vista feminino? A partir do trabalho dessas duas diretoras é possível fazer algumas considerações. Ao apresentar os personagens masculinos como complementarios aos femininos elas alteram a perspectiva através da qual os homens são vistos. Dessa maneira, determinadas características presentes neles e geralmente percebidas como normais – pelo menos quando observadas através deles próprios –, aparecem como caricaturas quando vistas por outro ângulo. Por outro lado fica evidente que a posição das diretoras não sugere qualquer idéia de cumplicidade com tal representação da masculinidade. Sem ser panfletárias ou apresentarem uma visão maniqueísta denunciam as persistências da cultura machista ao mesmo tempo que, dando vida própria a seus personagens femininos, geram os conflitos necessários para expor os anacronismos que ainda permanecem nas relações de gênero.

O fato de seus filmes serem protagonizadas quase sempre por mulheres tem algumas implicações importantes para a percepção das representações acerca da masculinidade. A ausência expressiva de personagens masculinos em algumas películas, assim como a presença marcada por aspectos negativos como a violência e o acoso sexuais ou a indiferença em relação aos problemas que deveriam ser compartilhados por homens e mulheres chamam a atenção na maioria dos trabalhos destas realizadoras. Ressaltam, portanto, uma forma de exercer a masculinidade que mesmo não sendo negligenciada por diretores masculinos, termina por ser mais incisiva em suas obras porque os espectadores tendem a se identificar com os protagonistas.

Bibliografia

AMAYA, Hector y BLAIR, Laura Senio (2007), *Bridges between the divide: The female body in Y tu mamá también and Machuca*, Studies in Hispanic Cinemas, vol. 4- nº 1.

ARREDONDO, Isabel (ed.) (2001), *Palabra de Mujer. Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994)*, Madrid, Iberoamericana.

DÍAZ LÓPEZ, Marina (2008), “¿Dónde están los hombres? Crisis de la masculinidad mexicana en *Y tu mamá también*”, en Susanne IGLER y Thomas STAUDER (eds.), *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y en el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*, Madrid, Iberoamerica Editorial Vervuert. Versión digital publicada por la revista Ojos de Papel.



IGLESIA, Norma (coord. y editora), FREGOSO, Rosa Linda (editora) (1998), *Miradas de mujer. Encuentro de cineastas y videoastas mexicanas y chicanas*. Tijuana, México: El Colegio de la Frontera Norte; Davis, California: University, Chicana Latina Research Center.

LAGUARDA, Paula (2006), “Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico”, *Revista Aljaba*, v.10, jan/dez 2006, Luján – Buenos Aires, Argentina (versión digital).

SCOTT, Joan (1996), “El género: Una categoría útil para el análisis histórico”, en: Marta LAMAS (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG, pp. 265-302.

TORRES SAN MARTÍN, Patricia (2008) “La recepción del cine mexicano y las construcciones de género. ¿Formación de una audiencia nacional?”, *Revista La Ventana*, núm. 27, México, Universidad de Guadalajara, pp. 58-103 (versión digital).

TUÑON, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*, México : El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer e Instituto Mexicano de Cinematografía.

_____ (2004), “Rupturas, encuentros y diversidad de lenguajes y narrativas”, en: Patricia TORRES SAN MARTÍN (coord.), *Mujeres y cine en América Latina*, México, Universidad de Guadalajara,