



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA**

**FÁBRICA DE ANGÚSTIAS: A MASCULINIDADE DE CARLOS NO FILME SÃO
PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA**

GUSTAVO NARDINO GALVÃO

Foz do Iguaçu
2026



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA**

**FÁBRICA DE ANGÚSTIAS: A MASCULINIDADE DE CARLOS NO FILME SÃO
PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA**

GUSTAVO NARDINO GALVÃO

Defesa apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito ao título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Maria Spyer
Dulci

Coorientadora: Profa. Dra. Priscila Piazzentini
Vieira

Foz do Iguaçu
2026

GUSTAVO NARDINO GALVÃO

**FÁBRICA DE ANGÚSTIAS: A MASCULINIDADE DE CARLOS NO FILME SÃO
PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito ao título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci
(UNILA)

Coorientadora: Profa. Dra. Priscila Piazzentini Vieira
(UFPR)

Profa. Dra. Carla Daniela Rabelo Rodrigues
(UNILA)

Profa. Dra. Anne Caroline da Rocha de Moraes
(UFPR)

Prof. Dr. Fábio Allan Mendes Ramalho
(UNILA)

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

G182f

Galvão, Gustavo Nardino.

Fábrica de angústia: a masculinidade de Carlos no filme São Paulo Sociedade Anônima / Gustavo Nardino Galvão. - Foz do Iguaçu, 2026.

80 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Pós-Graduação em História.

Orientador: Dra. Tereza Maria Spyer Dulci.

Coorientador: Dra. Priscila Piazzentini Vieira.

1. Cinema brasileiro. 2. Masculinidade no cinema. 3. Subjetividade no cinema. 4. Civilização moderna. I. Dulci, Tereza Maria Spyer. II. Vieira, Priscila Piazzentini. III. Título.

CDU 791(81)

Dedico este trabalho a todas as pessoas que acreditam na importância de olhar para dentro de si e se reinventar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe que sempre me apoiou na minha caminhada. Às amigas que me provocam rumo ao estudo e discernimento. Às professoras e professores que desde o início da minha formação me mostraram os fundamentos para que essa pesquisa fosse possível. Às minhas orientadoras que me ensinaram tantas coisas e que me despertam a busca pela excelência. À toda comunidade da UNILA que realiza este lindo encontro de saberes e vivências latino-americanas e caribenhas. À generosidade do PPGHIS que apóia pesquisas inovadoras e de maior importância. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES que possibilitou a minha permanência e formação acadêmica. E a todas as pessoas de hoje e de ontem, que se foram e que ficaram, à todos os acertos e erros, caminhos que me trouxeram até este instante.

RESUMO

Neste trabalho, identifico e analiso os discursos sobre a masculinidade representados pelo personagem Carlos, no filme *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sérgio Person. Proponho trazer um vocabulário que nos permita historicizar este sujeito. Assim, a construção da subjetividade de Carlos é compreendida por meio das relações que ele estabelece com o trabalho, a família e o contexto social, político e econômico. Além disso, a reflexão se guia pelos marcadores de gênero, raça e classe. Através desta leitura, pode-se identificar Carlos como um homem branco, heteronormativo, latinoamericano e da classe média urbana. A análise de Carlos é feita também pelos seus encontros com as demais personagens. Isso coloca em cena e fora dela os lugares sociais reservados a estes sujeitos. A trama se passa na virada dos anos 1960 e é atravessada pelo "boom" da industrialização e pelo golpe cívico-militar brasileiro. Vivendo em meio às transformações "modernizantes" da nascente indústria paulistana, argumento que a masculinidade de Carlos é construída socialmente. Ela responde a um contexto que reproduz a influência do assim chamado "modo de vida americano", do pensamento neoliberal estadunidense e fundamentalmente da figura do "homem moderno". Responde também a um conflito geracional e de gênero, característico dos anos 1960 no Brasil e em outros países. Entre os eixos de análise estão o uso da linguagem cinematográfica como uma tecnologia pela qual se reproduzem e se criam representações de gênero e também o seu uso como fonte historiográfica; uma abordagem crítica do conceito de "modernidade" e das particularidades que ele toma no sul global, neste caso, no Brasil. A América Latina vivenciou a chegada, sempre truculenta, dos discursos atrelados à influência estadunidense sob o contexto da guerra fria. Assim, cada região produz uma experiência que ressignifica o encontro da influência externa com as vivências locais. No caso do Brasil, especialmente em São Paulo, isso se dá em vários aspectos. Entre eles, uma tentativa de adesão ao "modo de vida americano". No contexto estadunidense do pós-guerra, os papéis de gênero são alvos dos dispositivos do Estado. A manutenção da família nuclear heteronormativa se impõe. No Brasil, isso ganha eco e produz ainda a continuidade do projeto de embranquecimento da sociedade, agora no meio industrial, no êxodo rural e na relação periferia/centro. Em meio a este cenário, ao tentar "ser um homem", Carlos não consegue juntar as peças que lhe foram entregues – ou produzidas por ele. Se vê diversas vezes em fugas e colapsos emocionais agressivos, acompanhados pela obsessão de "recomeçar" sua vida. Entre as principais conclusões deste trabalho destaco que pela maneira que se constroí, esta masculinidade representada por Carlos é acompanhada de sofrimento, tensões e contradições sobre seu lugar e seu papel. Junto a isso, as particularidades da modernidade paulista dos 1960 são o cenário desta construção. A exploração capitalista e as transformações dos papéis de gênero contextualizam a produção desta masculinidade.

Palavras-chave: São Paulo Sociedade Anônima; masculinidades; cinema brasileiro; modernidades.

RESUMEN

En este trabajo, identifico y analizo los discursos sobre la masculinidad representados por el personaje de Carlos en la película *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), de Luiz Sérgio Person. Propongo utilizar un vocabulario que permita historizar este tema. Así, la construcción de la subjetividad de Carlos se comprende a través de las relaciones que establece con el trabajo, la familia y el contexto social, político y económico. Además, la reflexión se guía por marcadores de género, raza y clase. Mediante esta lectura, se puede identificar a Carlos como un hombre blanco, heteronormativo, latinoamericano, perteneciente a la clase media urbana. El análisis de Carlos también se realiza a través de sus encuentros con los demás personajes. Esto introduce y expone en la película los espacios sociales reservados para estos sujetos. La trama se desarrolla a principios de la década de 1960 y está marcada por el auge de la industrialización y el golpe cívico-militar brasileño. Viviendo en medio de las transformaciones "modernizadoras" de la naciente industria de São Paulo, sostengo que la masculinidad de Carlos es una construcción social. Este trabajo responde a un contexto que reproduce la influencia del llamado "estilo de vida americano", del pensamiento neoliberal estadounidense y, fundamentalmente, de la figura del "hombre moderno". También responde a un conflicto generacional y de género, característico de la década de 1960 en Brasil y otros países. Entre los ejes de análisis se encuentran el uso del lenguaje cinematográfico como tecnología a través de la cual se reproducen y crean representaciones de género, y también su uso como fuente historiográfica; un enfoque crítico del concepto de "modernidad" y las particularidades que adquiere en el Sur Global, en este caso, Brasil. Latinoamérica experimentó la llegada, siempre truculenta, de discursos vinculados a la influencia estadounidense en el contexto de la Guerra Fría. Así, cada región produce una experiencia que resignifica el encuentro entre la influencia externa y las experiencias locales. En el caso de Brasil, especialmente en São Paulo, esto ocurre en varios aspectos. Entre ellas, un intento de adherirse al "estilo de vida americano". En el contexto estadounidense de la posguerra, los roles de género son blanco de los aparatos estatales. Prevalece el mantenimiento de la familia nuclear heteronormativa. En Brasil, esto resuena y perpetúa el proyecto de blanqueamiento de la sociedad, ahora dentro del sector industrial, el éxodo rural y la relación periferia/centro. En medio de este escenario, al intentar "ser un hombre", Carlos lucha por reconstruir los elementos que le han sido dados, o que él mismo ha producido. Experimenta frecuentemente fugas y crisis emocionales agresivas, acompañadas de una obsesión por "empezar de nuevo" su vida. Entre las principales conclusiones de este trabajo, destaco que, debido a la forma en que se construye, esta masculinidad representada por Carlos está acompañada de sufrimiento, tensiones y contradicciones sobre su lugar y rol. Además, las particularidades de la modernidad de São Paulo en la década de 1960 proporcionan el telón de fondo para esta construcción. La explotación capitalista y las transformaciones de los roles de género contextualizan la producción de esta masculinidad.

Palabras clave: São Paulo Sociedade Anônima; masculinidades; cine brasileño; modernidades.

ABSTRACT

In this work, I identify and analyze the discourses on masculinity represented by the character Carlos in the film *São Paulo Sociedade Anônima* (1965), by Luiz Sérgio Person. I propose to use a vocabulary that allows us to historicize this subject. Thus, the construction of Carlos's subjectivity is understood through the relationships he establishes with work, family, and the social, political, and economic context. Furthermore, the reflection is guided by markers of gender, race, and class. Through this reading, Carlos can be identified as a white, heteronormative, Latin American man from the urban middle class. The analysis of Carlos is also done through his encounters with the other characters. This brings into and out of the film the social places reserved for these subjects. The plot takes place at the turn of the 1960s and is traversed by the "boom" of industrialization and the Brazilian civic-military coup. Living amidst the "modernizing" transformations of the nascent São Paulo industry, I argue that Carlos's masculinity is socially constructed. This work responds to a context that reproduces the influence of the so-called "American way of life," of American neoliberal thought, and fundamentally of the figure of the "modern man." It also responds to a generational and gender conflict, characteristic of the 1960s in Brazil and other countries. Among the axes of analysis are the use of cinematic language as a technology through which gender representations are reproduced and created, and also its use as a historiographical source; a critical approach to the concept of "modernity" and the particularities it takes on in the Global South, in this case, Brazil. Latin America experienced the always truculent arrival of discourses linked to American influence within the context of the Cold War. Thus, each region produces an experience that re-signifies the encounter between external influence and local experiences. In the case of Brazil, especially in São Paulo, this occurs in several aspects. Among them, an attempt to adhere to the "American way of life." In the post-war American context, gender roles are targets of state apparatuses. The maintenance of the heteronormative nuclear family prevails. In Brazil, this resonates and perpetuates the project of whitening society, now within the industrial sector, rural exodus, and the periphery/center relationship. Amidst this scenario, in attempting to "be a man," Carlos struggles to piece together the elements he has been given—or that he has produced himself. He frequently experiences escapes and aggressive emotional breakdowns, accompanied by an obsession with "starting over" his life. Among the main conclusions of this work, I highlight that, due to the way it is constructed, this masculinity represented by Carlos is accompanied by suffering, tensions, and contradictions about his place and role. Furthermore, the particularities of São Paulo's modernity in the 1960s provide the backdrop for this construction. Capitalist exploitation and the transformations of gender roles contextualize the production of this masculinity.

Key words: São Paulo Sociedade Anônima; masculinities; Brazilian cinema; modernities.

SUMÁRIO

LISTA DE CENAS SELECIONADAS.....	10
1 INTRODUÇÃO.....	11
1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA.....	11
1.2 JUSTIFICATIVA DA PESQUISA.....	19
1.3 OBJETIVOS DO ESTUDO E DESCRIÇÃO DAS SEÇÕES DA DISSERTAÇÃO.....	21
2 NARRATIVA, ESTÉTICA E SUBJETIVIDADE EM SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA.	27
2.1 CINEMA NOVO, NUEVOS CINES E O NEO-REALISMO ITALIANO.....	27
2.2 PRODUÇÃO DO FILME E INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS.....	31
2.3 ELEMENTOS NARRATIVOS E REPRESENTAÇÕES: CLASSE, GÊNERO, RAÇA, FAMÍLIA E TRABALHO.....	35
2.4 CARLOS COMO ALEGORIA DA MODERNIDADE INDUSTRIAL.....	46
2.5 SUBJETIVIDADE E NEOLIBERALISMO: DISCURSOS E COLAPSO EMOCIONAL.....	48
3 MODERNIDADES, MASCULINIDADES E CINEMA.....	51
3.1 MODERNIDADES E MASCULINIDADES: CONCEITOS E DEBATES.....	51
3.2 MASCULINIDADE HEGEMÔNICA E PLURALIDADES DE GÊNEROS.....	54
3.3 FAMÍLIA E TRABALHO COMO PILARES DA MASCULINIDADE MODERNA.....	57
3.4 CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA E CRÍTICA SOCIAL.....	59
4 CRÍTICAS E TENSÕES: MASCULINIDADES E MODERNIDADES.....	62
4.1 O IMPACTO DA MODERNIDADE PAULISTA NAS IMAGENS DO FILME.....	62
4.2 FAMÍLIA E TRABALHO COMO GERADORES DE TENSÕES NA MASCULINIDADE DE CARLOS.....	64
4.3 O AUDIOVISUAL COMO CRÍTICA À HEGEMONIA MASCULINA E AO NEOLIBERALISMO.....	69
4.4 RELAÇÕES ENTRE SUBJETIVIDADE, MODERNIDADE, GÊNERO E O PAPEL DE PROVIDOR.....	70
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS.....	76
FONTES.....	77

LISTA DE CENAS SELECIONADAS

- 7 - ALMOÇO COM ANA (0:08:57 – 0:09:19)
- 12 - AULA DE INGLÊS (0:12:24 – 0:13:36)
- 14 - A “FESTINHA” (0:15:43 – 0:19:46)
- 15 - AS OBRAS NA CIDADE (0:19:47 – 0:20:00)
- 17 - O LEITO DE MORTE DE HILDA (0:21:03 – 0:23:11)
- 19 - A GALERIA DE ARTE (0:24:26 – 0:26:07)
- 29 - A PROPOSTA DE ARTURO (0:33:16 – 0:35:07)
- 39 - DEVANEIOS E CRISE DE CARLOS (0:43:54 – 0:44:33)
- 46 - CARLOS EMBRIAGADO (0:51:20 – 0:54:36)
- 47 - O PEDIDO DE CASAMENTO DE CARLOS PARA LUCIANA (0:54:37 – 0:58:36)
- 56 - JANTAR EM FAMÍLIA (1:09:17 – 1:10:50)
- 59 - FISCAIS DO MINISTÉRIO DO TRABALHO (1:15:33 – 1:18:09)
- 64 - SAUNA - (1:20:36 – 1:24:47)
- 68 - CARLOS ANUNCIA QUE VAI EMBORA (1:33:17 – 1:37:40)

1 INTRODUÇÃO

1.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DO TEMA

Pesquisas sobre masculinidades são relativamente recentes. Nos últimos anos, houve avanços importantes sobre o tema. O uso dos filmes como fonte histórica também possibilita novas perspectivas de estudo. O que apresentarei nos capítulos a seguir é resultado de uma pesquisa que procura combinar estes dois campos da história. Pensando nisso, o meu objeto de estudo é o filme *São Paulo Sociedade Anônima*¹ (PERSON, 1965) e as representações de masculinidades ele que produz.

O filme conta a história de Carlos (Walmor Chagas), um jovem paulista vivendo em meio à industrialização da cidade de São Paulo na virada dos anos 1960. A trajetória de Carlos é caracterizada por incertezas, contradições e recusas. Não compreende seus próprios desejos e vive angústias constantes. Se implica em buscar “ser um homem” e sente-se coagido em corresponder ao que supostamente se espera dele. Vive assombrado pelo ritmo acelerado da cidade, e pela iminência de “resolver sua vida”. A trama é muito centrada no protagonista, mas ele contracena com personagens de igual importância.

Ana (Darlene Glória), uma paixão do passado, tenta dar conta das dificuldades financeiras, tem uma relação difícil com a mãe e segue a trama entre a busca por satisfação e a preocupação com o futuro. Hilda (Ana Esmeralda), amiga de Carlos, amante da poesia e artes visuais, provoca diversas reflexões existencialistas e morre de forma trágica. Luciana (Eva Wilma), esposa de Carlos, vinda de uma família de classe média, procura estabilidade financeira e formar uma família nuclear. Arturo (Otello Zeloni) é sócio de Carlos na indústria automobilística, empresário corrupto e ambicioso, torna-se um exemplo negativo para Carlos. A cidade de São Paulo é uma personagem, divide o protagonismo com Carlos e se caracteriza pela ansiedade e dureza. Todas essas relações são marcadas pela busca de algum sucesso financeiro, afetivo e existencial.

A narrativa se passa entre 1957 e 1961 e é conduzida pelas memórias de Carlos, alternando entre romances do passado com o presente. Há muitas imagens documentais e uma excelente fotografia de Ricardo Aronovich. Diálogos profundos e às vezes perturbadores. A trilha sonora de uma cidade ruidosa em transformação acelerada. A trilha musical atordoante de Claudio Petraglia combina com a montagem não linear, repleta de

¹ O filme está disponível na plataforma de streaming Globo Play, porém é preciso ter assinatura para a reprodução da mídia. É possível assistir também pelo Youtube, porém não necessariamente há direitos autorais sobre a obra.

flashbacks, de Glauco Mirko Laurelli. As gravações começaram em 1º de Maio de 1964, um mês após o golpe militar.

Luiz Sérgio Person, cineasta paulista, como todo artista e sua obra, procurou comunicar algo aos espectadores. Nascido no bairro da Lapa, posteriormente viveu na Vila Buarque, local onde inclusive filmou cenas de *São Paulo Sociedade Anônima*. Sua educação foi marcada por colégios religiosos, como o São Bento, onde conheceu ainda criança Raul Cortez. Ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1954, porém abandonou o curso no último ano para seguir o sonho de ser cineasta. Mais tarde, foi professor de cinema na Escola Superior de Cinema São Luiz.

Filho de Luiz Person, um empresário filho de imigrantes que estudou na França. Luiz teve diversos negócios, entre eles uma fábrica de ferramentas industriais. Logo cedo Person (filho) teve contato com o universo industrial, que depois serviria de tema para seu primeiro longa. Chegou a trabalhar na fábrica do pai. Sua mãe, Isaura Miranda Person, era fiscal do Imposto de Renda e descendente de portugueses, com raízes familiares que incluíam ascendência francesa paterna e sueca pelo lado materno.

Para dar suporte às análises e trazê-las para mais perto do autor e do contexto de realização temos duas outras fontes: a dissertação de Antônio Carlos Leal Moraes (2009). Moraes tem uma longa carreira desde o Jornalismo ao Audiovisual. Trabalhou com cinema e televisão como roteirista e diretor. Defendeu seu mestrado pela Escola de Comunicações e Arte da USP e hoje é professor da Faculdade Cásper Líbero em São Paulo.

Em sua radiografia de *São Paulo Sociedade Anônima*, fez um belo trabalho ao trazer detalhes sobre o filme e sua produção. Sua pesquisa dedica atenção à realização do longa ao lado de informações biográficas do diretor, bem como da nascente indústria paulista - e portanto a cinematográfica. Trata também da aproximação entre Carlos e Person, relação que traz o trabalho de Moraes para mais perto da nossa discussão. O autor faz um levantamento detalhado dos documentos ligados à produção do filme, materiais usados na sua realização, depoimentos de pessoas envolvidas direta e indiretamente e outros documentos que fazem parte deste ecossistema.

A segunda fonte é o documentário *Person* (2007), de Marina Person. Marina é atriz e diretora, com uma carreira de mais de 30 anos na televisão e no cinema. Trabalhou em diversas emissoras como MTV, TV Cultura, Glitz e Canal Brasil. Alguns de seus trabalhos mais marcantes são *Califórnia* (2015), *Almoço Executivo* (1996) e *Antes Tarde* (2021). Filha do diretor Luiz Sérgio Person, realizou o documentário *Person*, sobre seu pai. Nele, ela traz

documentos, entrevistas e uma dimensão afetiva entre familiares e amigos. Isso nos aproxima ainda mais do universo criativo de Person.

Além de reunir esses materiais, Marina desenha neste trabalho um lugar de memória para seu pai, homenageando sua história e seu legado para as pessoas que o conheceram e para o próprio cinema. Há ainda uma ligação direta entre os trabalhos de Marina e de Moraes quanto à reunião de documentos do acervo pessoal da família, da cinemateca brasileira, jornais, revistas e muito mais.

Com o levantamento de dados destes trabalhos, podemos entender um pouco mais o contexto político e cinematográfico da época, bem como, olhares mais contemporâneos sobre a obra. A partir dos recortes compilados por Moraes, compreende-se melhor a recepção crítica da cinematografia do período.

O lançamento do longa foi marcado por uma intensa campanha de marketing, uma estratégia de lançamento em circuitos internacionais e um fervoroso debate sobre seu lugar no cinema brasileiro. A produção foi amplamente noticiada, gerando grande expectativa. A estratégia escolhida foi inédita: um lançamento internacional de estreia, no Festival de Pesaro (Itália), antes da estreia nacional.

No Brasil, o produtor Renato Magalhães Gouvêa articulou um marketing agressivo e considerado moderno para a época (MORAES, 2009, p. 111). Houve uma luxuosa pré-estreia com a presença de estrelas hollywoodianas e transmissão ao vivo por duas emissoras de TV. O lançamento em São Paulo, no mês de setembro de 1965, foi um sucesso imediato de público e crítica que lotou as sessões. No Rio de Janeiro a estratégia de distribuição com a Columbia Pictures teve um mau resultado. O filme foi lançado sem qualquer propaganda, sendo pouco divulgado na cidade e inviabilizando seu retorno financeiro.

Ainda de acordo com o levantamento feito por Moraes, a crítica ao filme foi extensa e alimentou uma rivalidade regional entre São Paulo e Rio (MORAES, 2009, p. 221). Essa rivalidade se apresentava dentro do cinema por um debate estético: o novo cinema urbano vs. o Cinema Novo. Críticos de ambos os centros reconheceram *São Paulo Sociedade Anônima* como um marco técnico, elogiando sua linguagem cinematográfica moderna, dinâmica e sofisticada, comparável ao cinema europeu de autor.

As principais divergências giravam em torno da crítica social. De um lado, entusiastas viam no filme uma crítica aguda e documental ao capitalismo industrial e à alienação da classe média. Do outro, questionavam a autenticidade dessa crítica, argumentando que Person tinha mais domínio da técnica cinematográfica do que uma convicção ideológica. Para eles, a angústia de Carlos parecia muito intelectualizada.

Um dos pontos fortes de *São Paulo Sociedade Anônima* é a sua atualidade. De acordo com Moraes, desde seu lançamento até os dias atuais, o filme passou a integrar um grande número de mostras. Entre a década de 1970 e 1990 em Cannes, Cidade do México, Nova York e em diversas partes do Brasil.

No passar dos anos 2000, o interesse pelo longa e seu realizador continuou em exposições como a Ocupação Person² no Itaú Cultural. Também, conteúdos em canais do YouTube como o de André Barcinski onde realizou um debate (2024) junto com Marina Person sobre seu pai e *São Paulo Sociedade Anônima*. No canal do YouTube da Cinemateca Brasileira, o programa Revisão Crítica do Cinema Brasileiro exhibe o debate sobre o filme. Este debate contou com a presença de Ninho Moraes e Rubens Machado, sob mediação de Carlos Augusto Calil, por ocasião da sessão 60 anos de São Paulo.

Em trabalhos historiográficos destaco a tese de doutorado (2014) de Jaison Castro Silva intitulada *A Tessitura Insuspeita: Cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968)*. Também um artigo do mesmo autor, intitulado “Metrópole e melancolia - A ansiedade pela captação da realidade urbana no cinema brasileiro dos anos 1960”, apresentado no XXV Simpósio Nacional De História (2009) da ANPUH³ em Fortaleza.

Entre as várias possibilidades de estudo que o filme oferece, em termos estéticos e políticos, o meu recorte procura compreender as representações de masculinidades dentro da sua narrativa. No momento de produção e lançamento (1965) estão presentes os elementos principais que constituem a fonte: As condições de gravação, as imagens documentais da cidade e a recepção da crítica. Ainda, o olhar que Person tinha desse contexto e em que medida isso está presente na formulação e execução do roteiro.

Também é importante levar em conta outros recortes que dialogam diretamente com a fonte. A narrativa de *São Paulo Sociedade Anônima* se passa entre 1957 e 1961. É essencial entendermos este passado recente do qual o filme fala. Mais do que isso, qual é o olhar que Person tinha desse passado? O otimismo dos “50 anos em 5” de Kubitschek contrasta com o ceticismo do filme.

² Aberta ao público em fevereiro de 2016, a 29ª Ocupação Itaú Cultural homenageia o cineasta Luiz Sérgio Person (1936-1976). O espaço expositivo apresenta fotografias, livros, cadernos e storyboards. Cenas de filmes como *São Paulo Sociedade Anônima* (1965) e *O Caso dos Irmãos Naves* (1967) são exibidas, enquanto roteiros e peças de teatro podem ser manuseados. Uma mostra de seis filmes e fac-símiles de livros referenciais para o cineasta contribuem para a compreensão do contexto de sua obra. Fotografias pessoais, cartazes, roteiros inacabados e anotações completam a exposição e celebram a trajetória do homenageado

³ Associação Nacional dos Professores Universitários de História.

O discurso de masculinidade do qual Carlos tenta fugir se assemelha muito ao conservadorismo contemporâneo. Conecta-se, por exemplo, com a insistência ainda atual do “homem bem sucedido”, sobretudo nos campos econômicos e afetivos. Além disso, o interesse atual pela obra coloca em debate a qualidade de vida contemporânea na São Paulo do século XXI. Interessa-me os papéis de gênero representados no filme, sobretudo as masculinidades. O longa não anuncia isso como tema central da narrativa, mas de fato estes papéis contracenam a todo momento. Assim, veremos que o modo de “ser homem” deste contexto é significativo para nós hoje.

Ideias como desenvolvimento e progresso da nação estão presentes lá como cá. Há certos paradigmas dos anos 1960 que persistem ainda hoje e fantasmas ainda não superados. Assim, *São Paulo Sociedade Anônima* é uma obra que tem um sentido duradouro. A busca pela sobrevivência no ambiente aceleradamente urbanizado. Além disso, interessam-me os filmes que têm uma linguagem de simples apreensão, mas ao mesmo tempo apresentam uma dimensão crítica. É uma combinação poderosa que não exige um olhar especializado do espectador para construir significado.

Vale a pena ressaltar que tanto as discussões sobre masculinidade quanto o cinema no Brasil estão, em grande medida, conectados com debates de outros contextos do assim chamado Sul Global. Em meados do século XX, a América Latina vivenciou a chegada, sempre truculenta, dos discursos sobre uma modernidade atrelada à influência estadunidense. Sob o contexto da guerra fria, essa chegada não foi por acaso, se não com intenções imperialistas muito claras. Trouxe consigo várias importações em termos econômicos, institucionais, de costumes, consumo e modos de vida.

A implantação da indústria automobilística (entre outras), a promessa de desenvolvimento para o país se tornou sinônimo de modernidade brasileira. Os papéis de gênero, a família e o trabalho estão envolvidos nesse contexto. Masculinidade e modernidade se relacionam dentro de discursos sobre ser um “homem moderno”. Carlos exprime esse estado de coisas ao longo da trama.

De volta ao nosso objeto, a questão central nesta análise sobre a masculinidade de Carlos é localizá-la historicamente em três dimensões: gênero, raça e classe. Sendo assim, vou me valer de dois campos de estudo para me equipar conceitualmente: os debates sobre masculinidades e um vocabulário cinematográfico. Ambos me irão fornecer subsídio para realizar as análises.

Os estudos sobre masculinidades se iniciaram no final dos anos 1980. Inicialmente, a preocupação desses estudos era com as “novas formas de masculinidades” (CONNELL,

2020, p. 41). O papel social dos homens, saúde reprodutiva e a emergência de diferentes tipos de masculinidade foram os temas abordados. Com as teorias feministas, passou-se a analisar as masculinidades desde perspectivas críticas à própria construção social do gênero. De fato, a conclusão a que se chega é que, mesmo estas novas masculinidades, ainda preservam o lugar de poder dos homens na sociedade ocidental.

Durante os anos 1990, este debate ganhou mais complexidade com as discussões que já ocorriam há anos sobre gênero e raça. As principais críticas são à noção binária de gênero⁴ e ao olhar restrito à dimensão da sexualidade⁵. A negritude demarca particularidades das masculinidades negras rompendo estereótipos racistas. Além disso, os debates se refinaram desde perspectivas regionais. Na América Latina e Caribe, por exemplo, as masculinidades adquirem sentidos próprios ligados às culturas locais. Portanto, uma premissa deste trabalho considera as masculinidades como construções sociais, tal como os debates de gênero as enxergam.

Mônica Raisa Schpun organizou o livro *Masculinidades* (2004), onde reúne vários trabalhos sobre o tema. O levantamento destes estudos traz uma abordagem interdisciplinar e envolve áreas como antropologia, história, psicanálise e sociologia. É demonstrado, entre outras questões, que as perspectivas são centradas na relação homem e mulher. Os principais temas estudados no Brasil e em outros países são violência, sexo, poder e homossexualidade. Abordagens que fixam muito as definições e papéis de gênero.

Sócrates Nolasco em *O mito da masculinidade*, reúne uma série de análises sobre masculinidades como um conjunto de modelos impostos aos homens. O estudo é baseado em entrevistas com homens acerca de temas como o significado de ser homem, relação com o pai e escolhas profissionais e afetivas. O estudo aponta que a experiência dos entrevistados de falar sobre sua masculinidade provocavam uma forte angústia (NOLASCO, 1993, p. 59).

A obra traz dados importantes sobre o trabalho como base da identidade e ao mesmo tempo motivo de tensão para esses homens. Aborda ainda questões ligadas à constituição familiar, relação homem/mulher e especificidades latino-americanas sobre os estudos de masculinidades.

Nolasco aponta em suas obras como as masculinidades ocidentais se transformaram ao longo da história. Adquiriram um caráter particular na entrada do século XX onde os

⁴ A lógica binária procura organizar a própria percepção sobre os corpos reduzindo a sexualidade à dimensão biológica e produzindo o gênero como algo naturalizado (BUTLER, 2018).

⁵ Por muito tempo se negligenciou ou se deu pouca atenção às questões de raça, além da sexualidade. Isso mudou na medida em que as feministas negras e não-brancas estadunidenses e o sul global se apropriaram desses debates trazendo demandas locais para a discussão.

papéis sociais de gênero são construídos culturalmente. Ainda assim, houve a manutenção de estruturas conservadoras frente ao contexto da liberação feminina característica da primeira metade do século (NOLASCO, 2017). Nesse sentido, mais do que pensar no início do século XX, o pós guerra em particular traz uma reflexão mais precisa sobre o papel dos homens nesta modernidade.

No livro *Masculinidades en América Latina Veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género* (2020), são revisitados os avanços nestes estudos. Em *Algunas reflexiones sobre los avances y pendientes en los estudios de hombres y masculinidades en América Latina en las últimas dos décadas*, José Olavarría examina o desenrolar dos estudos sobre masculinidades. Desde a crítica feminista, ele levanta as transformações teóricas sobre masculinidades e instituições. O autor contrasta visões tradicionais com concepções modernas e plurais das masculinidades como construção social (OLAVARRÍA, 2020, p. 60).

Esses novos paradigmas, exigências, relações sociais, culturais e todo o estado de coisas passa a ser condensado em discurso. Este discurso por sua vez precisa de uma metodologia para se fazer valer. Para dar conta dessa metodologia, apresento o conceito central que guia a pesquisa: Masculinidade hegemônica. Este conceito passou por diversas críticas, reinterpretações e está presente praticamente desde o início dos debates sobre masculinidades. Raewyn Connell e James Messerschmidt, em um artigo chamado “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”(2005) traçam o percurso deste debate. Mais tarde, Connell lançou o capítulo “Veinte años después: Masculinidades hegemónicas y el sur global” (2020). O título dá pistas sobre as contribuições e avanços do debate na atualidade.

A partir desta leitura nos apropriamos do conceito da seguinte maneira: em determinados contextos, se produzem modelos de masculinidade. Estes modelos seriam considerados ideais a serem performados pelos sujeitos denominados como “homens”. Aqueles sujeitos capazes de incorporar os modelos estabelecem uma hierarquia sobre os “menos aptos”. Estabelecem também uma aceitação maior pela própria dinâmica de sociabilidade, principalmente nos âmbitos do trabalho e da família. Ou seja, são “modelos de conduta masculina admirável, que são exaltados pelas igrejas, narrados pela mídia de massa ou celebrados pelo Estado.” (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2005, p. 252). O não cumprimento dos papéis estabelecidos cria um sentimento de inadequação ao convívio e seria, portanto, uma fonte de angústia.

Importante sublinhar que o conceito, embora se intitule como hegemônico, tensiona sua dimensão normativa com disputas e resistências que ocorrem a todo o momento, muitas

vezes sob a forma dos micropoderes, como foi conceituado por Foucault (2008). Em *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*, o autor contrasta o poder soberano, centralizado e espetacular com o poder disciplinar, difuso e cotidiano, que surge a partir do século XVIII. Ele detalha como esse poder disciplinar opera através de micropoderes – vigilância, normalização e hierarquização – moldando corpos e comportamentos em instituições como escolas e prisões. Foucault demonstra como a prisão sintetiza esse mecanismo disciplinar, que circula em toda a sociedade. Desse modo, o poder moderno não está apenas nas grandes estruturas do Estado, mas nas redes de controle que permeiam o cotidiano.

Assim, os modelos de masculinidade procuram tornar hegemônicos contextos muito particulares, produzindo múltiplas formas. Apesar de usarmos no singular, o conceito carrega especificidades que dependem de determinados contextos. Ou seja, é possível haver mais de uma masculinidade hegemônica num mesmo espaço e tempo.

A masculinidade hegemônica também apresenta três níveis geográficos: local, regional e global. Esses níveis serão destrinchados no decorrer das análises, mas já adianto que o conceito é flexível e pode ser trabalhado em contextos mais restritos e mais amplos. Isto ajuda a analisar a masculinidade de Carlos, não apenas como um caso particular, mas como parte de um quadro maior.

Importante notar, contudo, que há tensões a serem levadas em conta na compreensão sobre como se formam as masculinidades. As masculinidades entendidas como construções sociais e a masculinidade hegemônica em alguma medida se apresentam como conceitualmente incompatíveis. Portanto, a noção que está sendo empregada aqui é a de que a construção social desta masculinidade que se pretende como hegemônica e normativa – em meio a outras possíveis e em recortes muito particulares – tenciona papeis do que se poderia chamar de “homem moderno”. Denomino estes papeis como “homem provedor” e “solteiro urbano”.

Por fim, na linha dos estudos que considera masculinidades como construções sociais e o alcance das narrativas filmicas, como costurar estes dois universos dentro do conceito apresentado? Teresa de Lauretis nos permite reforçar uma posição teórica ainda mais sólida. A partir da denominação “tecnologia do gênero”, a autora entende que:

gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (DE LAURETIS, 1987, p. 208)

A autora toma o conceito de representação – que utilizo para orientar parte das análises aqui apresentadas – como um aparato semiótico dentro do que ela denomina como sistema sexo-gênero⁶. Também, a autora propõe desamararr a questão de gênero e o pensamento feminista da diferença sexual e da crítica do patriarcado. Assim o debate estaria livre da naturalização dos "discursos culturais dominantes" (DE LAURETIS, 1987, p. 207). É evidente que não deixaremos de fazer críticas eventuais ao que poderíamos chamar de “patriarcado”, porém não nos limitaremos à sua narrativa, já que ela pode tomar, em alguns momentos, a dominação masculina como algo natural e universal. (DE LAURETIS, 1987, p. 207). Ao invés disso, penso em termos de relações de poder junto às construções de gênero. Em outras palavras, recusa-se a noção de uma “estrutura universal ou hegemônica de dominação patriarcal ou masculina” (BUTLER, 2018, p. 16) e ao invés disso entende-se como ocorrem os “mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos” (BUTLER, 2018, p. 17).

Em síntese, a base teórica retoma a proposta original de unir os campos das masculinidades e do cinema. Masculinidades como um gênero construído socialmente e o cinema como um dispositivo de representação e/ou produção de gênero.

1.2 JUSTIFICATIVA DA PESQUISA

O filme *São Paulo Sociedade Anônima* chama a atenção pela qualidade estética e narrativa. Como documento histórico está localizado em um contexto importante para a historiografia brasileira. É uma obra cujas imagens provocam questões ligadas a temas muito atuais, como as transformações da cidade de São Paulo e problematizações sobre gênero e o mundo do trabalho. Não por acaso, o longa tem sido objeto de debate em diversas ocasiões recentes.

Minhas primeiras impressões ao assistir o filme são a atmosfera de tensão e as continuidades de certos paradigmas dos anos 1960 para hoje, especialmente em torno da vida urbana e a angústia que a envolve. Um filme quase todo em primeira pessoa me levou a refletir sobre minha própria masculinidade e como sujeito histórico considerei explorar este campo de estudo. Neste processo reflexivo e criativo, *São Paulo Sociedade Anônima* revelou seu potencial e originalidade.

⁶ “O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social, etc.) [...]” (DE LAURETIS, 1987, p. 212)

Mas por que masculinidades? Nas últimas décadas, tem havido uma ampliação de fontes e metodologias historiográficas e um deslocamento dos objetos de estudo. Não é mais possível falar do sujeito masculino como se ele fosse neutro. O gênero masculino é muitas vezes usado como recurso da língua para referir-se ao sujeito universal. A historiografia tradicional se deteve majoritariamente às figuras masculinas ligadas à legitimação do Estado. Mesmo no século XX, ainda persiste a manutenção deste sujeito em uma historiografia ligada ao trabalho e às guerras, por exemplo, se pensarmos em figuras como o “herói revolucionário” ou o “homem de Estado”.

Muito embora essas personagens históricas sejam homens, pouco ou nada se disse sobre seus papéis de gênero. E reafirmando, o capitalismo é um sistema patriarcal, portanto é necessário discutir e problematizar as masculinidades e como elas estão ligadas às relações de poder. Pensemos na figura monoteísta, do imperador, papa, rei, general, presidente, burguês, operário, chefe, pai. As estruturas sociais historicamente privilegiam o lugar do homem branco e o mantém a todo custo nas posições de poder.

Quando nas relações de poder e de gênero, a masculinidade hegemônica se vê ameaçada por outros paradigmas históricos, ela aciona seus dispositivos violentos e repressivos. Por exemplo, a presença ativa das mulheres nos espaços públicos; os movimentos LGBTQIAP+; as reivindicações dos feminismos latino-americanos, caribenhos, indígenas, afrocentristas, entre tantas outras. As masculinidades se reinventam para fazer a manutenção das posições de poder. Meu interesse com este tema é produzir narrativas de crítica e autocrítica constantes sobre as masculinidades. Mesmo aquelas que se apresentam como alternativas devem estar sob análise.

O intuito disso é que se produzam relações sociais cada vez menos marcadas pela opressão e dominação dos corpos. Menos orientadas pela diferença tomada como hierárquica. Desfazer os marcadores fixos de gênero nos levaria à não obrigatoriedade de performar determinadas masculinidades. Portanto, considero que a provocação deve ser invertida: Por que não falar em masculinidades?

A masculinidade que vejo representada no filme *São Paulo Sociedade Anônima* pode ser caracterizada como o que podemos chamar inicialmente de “homem moderno”. No caso de Carlos, manifesta-se pela angústia, pela recusa em assumir um papel que não é seu. Mas também a sua impotência que o leva a se submeter à uma masculinidade tida como modelo. Quando a categoria “Homem” é retirada do lugar normativo, podemos problematizá-la em suas particularidades.

Durante o século XX, o cinema se tornou um veículo poderoso de comunicação. Um filme pode ser engajado politicamente ou não, pode ser crítico de um momento histórico ou um mero entretenimento. Fato é que os filmes têm um grande alcance no imaginário e mesmo nas práticas sociais. Pensando nos anos 1960, tem-se estudado o cinema exaustivamente em termos estéticos e políticos. O que insisto, aqui, é que possamos estudá-lo para outros caminhos que vão além da historiografia clássica escrita até mesmo sobre o cinema brasileiro. Os estudos das masculinidades podem, assim, contribuir para reflexões que tensionam o modelo do cinema politicamente engajado.

1.3 OBJETIVOS DO ESTUDO E DESCRIÇÃO DAS SEÇÕES DA DISSERTAÇÃO

Para analisar o filme, parto das cenas selecionadas e de outros trechos relevantes ligados a elas. Nelas, considero tanto os diálogos e monólogos quanto a construção das imagens, compreendendo as significações produzidas pelos elementos visuais. Como estamos falando em termos de representação, busco compreender que narrativa histórica é criada por ela, ou seja, o filme em si é o fato histórico do qual estamos tratando.

Os objetivos desta pesquisa procuram identificar e analisar o discurso sobre masculinidade representado por Carlos; Trazer um vocabulário que nos permita historicizar este sujeito; Entender como as masculinidades se reproduzem quase coercitivamente entre homens; Refletir sobre como esses discursos operam nos sujeitos levando-os a condutas e “pruebas constantes de la identidad masculina.” (SHEPARD, 2000, p.13); Conferir o que a bibliografia disponível pode dizer sobre o assunto. Dentro dos conceitos apresentados anteriormente, o que conduzirá é a masculinidade hegemônica. A atenção às cenas se voltará à presença dos discursos de masculinidade. E, ainda, outros aspectos com os quais estes discursos se conectam como, por exemplo, raça, trabalho, família, etc.

Além disso, procuro analisar as fontes desde o contexto da sua produção, por meio da leitura cinematográfica e com suporte das fontes auxiliares. Para definir bem o recorte, selecionei algumas cenas chave para discutir. Dessas cenas, faço outro recorte na escolha dos recursos de linguagem cinematográfica. A saber, a fotografia e os diálogos. O que não significa ignorar os demais recursos, porém é nestes onde fica o cerne da análise.

O cinema é um lugar privilegiado de fontes históricas. Estamos fazendo uma história das masculinidades, mas há também uma história do cinema. Um dos objetivos desta pesquisa é entender o filme em duas facetas: sua substância enquanto imagem e som e o que

é capaz de comunicar; seu lastro social, contextual e histórico das pessoas que o fazem dentro de certas condições.

Em outras palavras, entendo o cinema como modalidade de discurso e como prática cinematográfica (XAVIER, 1977, p. 139). Além disso, a reflexão que nos guia possui uma dupla posição: o cinema abordando a questão de gênero, mas também, estudos de gênero abordando o dispositivo cinematográfico. Daí procuro dialogar o conceito de representação de Teresa De Lauretis com um vocabulário do campo do cinema discutido por Ismail Xavier e Marcos Napolitano.

No texto *A História Depois do Papel*, Marcos Napolitano investiga abordagens metodológicas para o uso de filmes como fontes históricas. O autor sugere a decupagem como ferramenta para uma análise fragmentada da obra. Esses fragmentos correspondem às unidades narrativas básicas do filme (NAPOLITANO, 2008, p. 274). Em outras palavras, os planos conectados por cortes formam uma sequência, articulada pela montagem. É isso que constitui uma cena.

Na decupagem de *São Paulo Sociedade Anônima*, divido a narrativa em setenta e quatro cenas, cada uma contendo uma unidade narrativa. Só então identifico os elementos dessas unidades narrativas. Napolitano ressalta os elementos aos quais a pesquisa deve se atentar: "os personagens, o figurino, o cenário, a textura e os tons predominantes nas imagens, o ângulo da câmera, os diálogos, a trilha sonora — musical ou não —, os efeitos de montagem etc." (NAPOLITANO, 2008, p. 275). Meu foco está voltado para personagens e cenário, mas incluo outros elementos quando necessário, como figurino e efeitos de montagem, por exemplo.

Assim, a seleção das 12 cenas entre as 74 levantadas pela decupagem, leva em conta os seguintes critérios: conflitos associados ao trabalho, às relações familiares e às expectativas sociais de sucesso e provisão que atravessam a trajetória do protagonista. Também foram consideradas sequências em que a própria linguagem cinematográfica, por meio de enquadramentos, diálogos e organização dos espaços, contribui para expressar momentos de crise, frustração ou deslocamento subjetivo vividos por Carlos.

Em resumo, o método de análise conecta as leituras historiográficas e conceituais, além de um vocabulário cinematográfico para investigar a construção da masculinidade de Carlos. Sua classe média, sua branquitude e seu "papel de homem". Mais do que isso, entender em que medida o filme produz/representa uma crítica dessa modalidade de gênero masculina e, ao mesmo tempo, cria outras. É justamente nesta representação que questiono:

qual é a masculinidade hegemônica que está presente no filme e como Carlos se implica nela?

Para isso, reforço a utilização da decupagem como instrumento metodológico, conforme discutido por Napolitano (2008), permitindo uma análise fragmentada e orientada pelas unidades narrativas fundamentais do filme. Entre os elementos que são examinados, estão enquadramentos, planos de câmera, figurinos, e a trilha sonora e musical— especialmente nas cenas onde se condensam os eixos centrais da análise: trabalho, arte, família e conflito subjetivo.

A partir disso, faço a leitura das cenas, especialmente sobre a composição das imagens e o texto encenado. Simultaneamente exponho questões teóricas que estejam ligadas àquilo que o filme está tentando significar. Em determinadas cenas, observo como a narrativa se conecta com as leituras. Alternando entre a análise imagética e fragmentos dos textos, encontro o caráter histórico da trama.

Com base nos objetivos e no percurso metodológico proposto, apresento a seguir as hipóteses que orientam esta pesquisa. A partir da análise das representações de masculinidade no filme *São Paulo Sociedade Anônima*, proponho que a figura de Carlos manifesta, de forma contraditória, um modelo de “homem moderno” produzido em um contexto de industrialização acelerada, reorganização urbana e reconfiguração dos papéis de gênero. Carlos expressa tensões próprias da masculinidade hegemônica da classe média branca paulista dos anos 1960, articulando o trabalho, a família e a racionalidade produtiva. Além disso, investigo se há, na construção narrativa e estética do filme, vestígios de crítica à ascensão de discursos que antecedem, mas já se aproximam, dos traços de caráter neoliberal — especialmente na forma como Carlos mistura o universo afetivo com a produtividade no trabalho e a experiência de sofrimento que resulta disso.

Pergunto, portanto, se o colapso subjetivo da personagem não seria também um sintoma do esgotamento de um modelo de masculinidade promovido como ideal, mas que já se mostrava insuficiente para responder às transformações sociais em curso. A partir dessas hipóteses, o filme é aqui abordado como documento histórico e dispositivo de gênero, que não apenas representa, mas também produz sentidos sobre masculinidade, modernidade e poder no Brasil urbano do século XX.

Em relação a estrutura da dissertação, no primeiro capítulo, *Narrativa, Estética e Subjetividade em São Paulo Sociedade Anônima*, aprofundo-me nas fontes. Começando com a contextualização do *Cinema Novo*, *Nuevos Cines* e o *Neo-realismo italiano*. Desde o fim da Segunda Grande Guerra até os anos 1960, houve grandes transformações em vários cinemas.

Na América Latina, os Nuevos Cines passam a propor novas formas de expressão, estética e técnica cinematográfica. Algumas destas novidades foram inspiradas no neo-realismo italiano, como atribui-se a Person e outros cineastas latino americanos. Observo algumas semelhanças e diferenças entre estes cinemas.

Sigo para a *Produção do filme e influências estéticas*, veremos um pouco do contexto da realização do longa. Abordo o passado de Person e sua passagem pela Itália em 1964. Em Roma, o cineasta estudou no *Centro Sperimentale di Cinematografia*.

Após situar o cinema de Person em um cenário mais amplo, entro na próxima seção *Elementos narrativos e representações: classe, gênero, família e trabalho*. Aqui a discussão olhará mais de perto a decupagem realizada. Vejo quais escolhas foram feitas e que lugares são reservados às personagens em termos de classe, gênero, família e trabalho. Além disso, procuro entender onde Carlos se encontra e como é composto por estes conceitos.

Uma parte importante da investigação é a relação entre Carlos e a indústria. A seção intitulada *Carlos como alegoria da modernidade industrial* trata desse assunto. Aqui discuto em que medida Carlos representa a nascente indústria paulista. Falarei desse contexto não somente em termos econômicos, mas dos discursos sobre modernidade que atravessam a existência de Carlos.

A próxima seção vai mais fundo na relação entre Carlos e os discursos que o rondam. Em *Subjetividade e neoliberalismo: discursos e colapso emocional*, exploro questões ligadas a um tipo de racionalidade que Carlos expressa e que se assemelha a determinadas características de cunho neoliberal. Demonstro como esta relação está ligada com as angústias vividas pelo protagonista em sua busca por “ser um homem”.

No segundo capítulo, intitulado *Modernidades, Masculinidades e Cinema*, localizo historicamente esses três elementos. Na primeira seção, *Modernidades e masculinidades: conceitos e debates*, faço um levantamento do que vem sendo discutido sobre masculinidades nos últimos anos. Também os debates sobre o conceito de modernidade e suas particularidades em diferentes espaços. Entenderemos como dialogam estes dois ecossistemas. Trago conceitos fundamentais do pensamento econômico e neoliberal em sua dimensão psíquica. Entenderemos como se embaralham homem e máquina, subjetividade e produtividade, vida privada e vida profissional, angústia e desejo. Em que medida essas categorias de análise nos servem?

Em *Masculinidade hegemônica e pluralidades de gênero*, leio uma historiografia que discute estes dois conceitos muito importantes: o primeiro demonstra como os discursos sobre masculinidade elegem um modelo normativo a ser performado. Além disso, produz um

processo de coerção e punição sobre os grupos de homens que não se enquadram na normatividade. O segundo conceito abre o leque para a desnormalização e desuniversalização deste gênero. Revela também formas mais sutis da reprodução patriarcal, como o conceito de masculinidades híbridas.

Em *Família e trabalho como pilares da masculinidade moderna*, exploro estas duas dimensões muito presentes no filme. A pergunta que respondo é: Qual a importância dos conceitos de família e trabalho para Carlos? Reforçando a perspectiva histórica destes conceitos, defendo que podemos falar em um discurso do “homem moderno”. Esta modernidade se conecta com o momento histórico da cidade e coloca a classe média em primeiro plano. Abordo quais escolhas estéticas foram feitas e sua relação com as tendências cinematográficas daquele contexto. Além do cinema, passo panoramicamente por outras artes entendendo o caldo cultural deste período.

Na seção *Cinema como fonte histórica e crítica social*, examino o uso dos filmes nas suas duas dimensões principais: a narrativa contada pelo roteiro e a produção do filme. Veremos que o cinema é um documento capaz de reproduzir elementos históricos. Como fonte, pode ser analisada historicamente. Mais do que isso, faço um duplo movimento onde o cinema aborda a questão de gênero e gênero aborda a questão do cinema, me aprofundando no conceito de representação. Revisito outros cinemas latino-americanos e suas particularidades regionais. As presenças e ausências em termos de classe, gênero e raça se conectam com o contexto fora das telas, da produção da própria fonte. Faço uma leitura mais detalhada das outras pesquisas apresentadas sobre cinema e masculinidades.

No quarto capítulo tratarei das *Críticas e Tensões: Masculinidades e Modernidades*. A primeira seção se intitula *O impacto da modernidade paulista nas imagens do filme*. As transformações da cidade alteraram profundamente a sua imagem e estão retratadas nos planos de fundo de boa parte do filme. Uma das características marcantes de *São Paulo Sociedade Anônima* são as imagens documentais. A escolha dessa imagem da cidade carrega consigo o olhar que Person tinha sobre o momento presente e suas expectativas com o futuro.

A segunda seção chama-se *Família e trabalho como geradores de tensões na masculinidade de Carlos*. Aqui falo mais sobre a centralidade que Carlos dá a estas duas esferas: a constituição de uma família nuclear e a prosperidade no trabalho. A tentativa de Carlos em “ter sossego” através do cumprimento desses dois requisitos para “ser um homem” estão na matriz de suas angústias. Investigo como se dá essa relação.

Em *Cinema como crítica à hegemonia masculina e ao neoliberalismo*, trato de três questões: o Cinema Novo propunha em seus filmes, personagens e escolhas de roteiro críticos sob diversas formas. Além disso, o cinema tem uma enorme capacidade de apreensão por parte do público. Sendo assim, é um poderoso dispositivo discursivo. Vamos aprofundar na crítica que *São Paulo Sociedade Anônima* produz sobre masculinidades dentro dos paradigmas neoliberais.

A última seção é intitulada *Relações entre subjetividade, modernidade, gênero e o papel de provedor*. Aqui vamos costurar as discussões do nosso estudo. Em que medida os papéis de gênero estabelecem a figura do “homem moderno”. O provedor, pai de família, homem de negócios, bem sucedido, ou seja, todas essas denominações convencionais.

2 NARRATIVA, ESTÉTICA E SUBJETIVIDADE EM *SÃO PAULO SOCIEDADE ANÔNIMA*

2.1 CINEMA NOVO, NUEVOS CINES E O NEO-REALISMO ITALIANO

No Cinema Novo há particularidades sensíveis em cada cineasta em termos de produção e estética. Uma das características que marcam o surgimento do Cinema Novo é o rompimento com os modos anteriores de fazer cinema. Se apresentava como crítico às contradições do país.

Mesmo sendo o maior divulgador e defensor do Cinema Novo, Glauber Rocha, certa vez disse que o cinema não precisa de rótulos. O cineasta considerava que havia uma revolução em curso através do cinema. Nos filmes de Glauber há um forte componente político e uma forma mais experimental. A representação da negritude e da mulher é um dos focos. O cenário rural, do interior, das vivências baianas, de valorização do nordeste e denúncia pelos descasos com a região. A título de comparação entre Person e Glauber, Moraes traz uma crítica de Salvyano Cavalcanti de Paiva de 1966:

[...] o que a obra de Glauber Rocha representa como interpretação da realidade agrária [...] os tempos dos coronéis, jagunços e beatos, o chamado Brasil da República Velha — São Paulo Sociedade Anônima representa o processo da realidade urbana brasileira na fase da industrialização acelerada, do desenvolvimento e do pano que dominou o país de 1957 a 1961 [...] (MORAES, 2009, p. 243)

Penso que um traço da modernidade brasileira tenta explicar o Brasil de forma unitária e centralizada. Por vezes atribui-se ao Cinema Novo este papel, de ser a expressão artística e estética do Brasil. De fato, a estética da fome é um manifesto que explicita uma postura crítica à manutenção do colonialismo.

E mais, na comparação que Xavier faz entre Glauber e Fanon sobre a legitimidade do uso da violência contra o colonizador (XAVIER, p.184, 2007), o cineasta teria em mãos a estética da violência, cujo alvo seriam as “civilidades” do cinema de padrões industriais internacionais, leia-se hollywoodiano.

O que *São Paulo Sociedade Anônima* faz ao não se incluir conscientemente neste movimento é mostrar que há outros. A provocação que a estética da fome cria com um olhar crítico e de denúncia sobre a vida no sertão, ganha outro sentido no centro urbanizado industrial da cidade. Carlos não é um cangaceiro nem um missionário, sua miséria está quantificada no anonimato da exploração capitalista e na impessoalidade de uma vida programada.

Em entrevista a Lino Meireles no canal do Youtube Metr p les Entretê (2026), Marina conta que ouviu de Jean-Claude Bernardet, seu professor, sobre o embate entre Glauber e Person em relação ao desfecho de Carlos. Glauber teria dito que “Carlos tinha que ter conseguido sair dessa engrenagem”. Person discordava, nas palavras de Marina: "um final em que Carlos não volta para a cidade era um final apaziguador [...] a reação que ele queria do público era justamente a sensação de revolta [...] Carlos tinha que fazer algo que o público não quer que ele faça".

Carlos não se torna um herói anti-colonialista, mas suas tentativas de fuga, por exemplo, denunciam a trágica modernidade paulista, ligada a um neocolonialismo. Assim, há um pouco de Cinema Novo em Person, mas há também uma estética capaz de regionalizar mais esta unidade atribuída ao Brasil.

No rio, a favela é o cenário, as belas praias contrastam com a difícil vida nos morros. Em *Rio Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira dos Santos acompanhamos a história de Espírito de Luz, interpretado por Grande Otelo. O protagonista tem sua dignidade ligada ao samba e aos seus compadres e comadres no morro. Chama atenção pelas suas composições que trazem as memórias e sentimentos da vida na favela. Já na cidade, é passado para três pelas pessoas da rádio.

A trama representa uma divisão racial do espaço da cidade. No morro, todos conhecem Espírito de Luz e seus lindos sambas. Na Central do Brasil, ao cair do trem, os médicos não sabem seu nome, profissão, nada. Acaba não sendo identificado. Lourival, seu filho três mais dramaticidade e realismo   trama, é marcado por uma adolescência marginalizada que termina de forma trágica. A letra do samba final e as cenas das favelas vistas desde o trem passam um sentimento de nostalgia. O filme   dos primeiros anos do Cinema Novo e nele se encontra uma representação da negritude carioca e da formação das favelas. Os debates sobre raça já estão presentes neste momento, como demonstra o filme.

Nos últimos anos do movimento, *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade marca as mutações estéticas do cinema. Uma adaptação do romance de Mário de Andrade traz uma mistura de chanchadas e surrealismo, mas sem perder de vista os elementos críticos do Cinema Novo. Pode-se dizer que *Macunaíma* anuncia o que virá depois com a pornô-chanchada. O filme trata,   sua maneira, de questões presentes na obra literária. A relação selva e cidade, o gigante comedor de gente como o burguês da metrópole paulista.

Representa também as mulheres, onde beira de um lado a sexualização das chanchadas e de outro a liberdade sexual, tanto de Sofar  quanto de Si. Sofar  d  a *Macunaíma* o “cigarrinho de pit ”, quando ele fuma, fica adulto, branco e “bonito”. Em outro

momento, o esguicho de água que mais parece um seio da terra jorrando leite, o deixa adulto, branco e “bonito” outra vez. Há vários outros elementos narrativos históricos na obra.

Estes exemplos, entre outros, demonstram que nos anos 1950 e 1960 os temas raciais e de crítica feminista não eram estranhos às obras. A presença de *Grande Otelo* no cinema é muito importante. Teve uma longa carreira nas artes, nos teatros de revista, consagrado internacionalmente. Ligado às iniciativas políticas da negritude de seu tempo, como a Companhia Negra de Revistas e mais tarde Companhia Negra de Operetas e Revistas nos anos 1920 e 1930.

O Cinema Novo desempenhou uma presença constante em festivais internacionais, especialmente na Itália e na França. Entre as várias participações, Glauber ressaltava a estética da fome e crítica aos países europeus. Os críticos nos festivais frisavam constantemente o interesse na originalidade. Com *São Paulo Sociedade Anônima* não foi diferente. Ganhou diversos prêmios, no Brasil, na Itália e no México. Em Pesaro a preferência do público foi maior que a dos críticos (MORAES, 2009, p. 66).

O cinema argentino também tinha suas propostas e problemáticas locais. Assim como no Brasil, os ânimos políticos estavam tensos na iminência do golpe militar e isso impactou a produção cinematográfica do país:

[...] el cine argentino de la época tiene que abordar las cuestiones políticas en forma embozada. Aun películas críticas hacia el caudillismo, como *El jefe* (Fernando Ayala, Argentina, 1958), deben evitar cualquier mención directa al peronismo o remitirse a analogías pretéritas, como *Fin de fiesta* (Leopoldo Torre Nilsson, Argentina, 1960). (PARANAGUÁ, 2003, p.210)

Uma diferença entre os Nuevos Cines argentinos e o Cinema Novo brasileiro está em torno dos estúdios. No Brasil, a experiência mais tradicional se desfazia abrindo espaço para novas formas, sobretudo no circuito Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Na Argentina, houve uma certa continuidade. A nova geração de cineastas não teve tanto espaço para se firmar. Isso não os impediu de produzir bons filmes, porém com menos alcance.

Ainda assim, com o passar dos anos 1960, o cinema argentino teve seu reconhecimento. Um pouco mais restrito às dimensões domésticas. As relações internas do cinema argentino parecem ser fragilizadas pelas divergências em relação ao peronismo. A título de exemplo, cineastas como Nilsson mantêm uma postura conciliadora, influenciando o Nuevo Cine sem romper com a tradição. Já Pino Solanas e Octavio Getino, eram mais críticos do cinema argentino existente (PARANAGUÁ, 2003, p.212).

Indo além do cone sul, Vázquez analisa as obras do cineasta Luis Estrada pensando nas representações de gênero, especialmente as masculinidades e sua relação com a diferença

sexual. A autora se apoia em leituras decoloniais e interseccionais de masculinidades para analisar o cinema clássico mexicano.

Estrada se formou cineasta na *Escuela Nacional de Artes Cinematográficas* (ENAC). Antigo *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (CUEC) fundada em 1963, dentro do *Departamento de Actividades Cinematográficas* da *Dirección General de Difusión Cultural* da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)⁷. Foi um momento de fundação em meio à nova leva de cineastas nos cineclubes e com novas aspirações críticas aos modelos tradicionais de cinema.

Desde meados da década de 1930, o cinema mexicano já discutia questões de gênero. A preocupação à época se voltava à maior participação das mulheres no cinema e mudar a forma como eram representadas na tela. Um rompimento com noções patriarcais que se estendeu nos anos 1960 sob influência e crítica inspirada no cinema francês. A respeito das representações de masculinidades, a autora conclui que:

aunque diversas, [...] mantienen ideas sujetas a un deber ser hegemónico. A pesar de encontrar personajes de diversas razas y clases sociales, los estereotipos de género se representan constantemente de la misma forma una y otra vez (VÁZQUEZ, 2016, p.63)

Sobre o caráter dessas representações nos cinemas latino americanos, Vázquez aponta que as masculinidades, sobretudo no cinema comercial se caracterizam por

[...] un machismo extremo y violento. El análisis de películas del cine de oro mexicano nos muestran con evidencia la formación de ideas que performan relaciones intergénero como el matrimonio y el noviazgo (Mercader Martínez, Matrimonio y mortaja del cine baja: estudio de su representación en el cine mexicano, 2004) y la formación de masculinidades tradicionales (Mercader Martínez, 2002) frente a las cuales los roles femeninos se sujetan a posiciones subalternas [...] (VÁZQUEZ, 2016, p.64)

Nos anos 1960, o cinema mexicano se destacou por uma postura política ativa. Um forte exemplo é o cineasta Leobardo López Aretche⁸ (1947-1970). O filme “*el grito*” México 1968 é um documentário sobre o movimento estudantil. Nele, Aretche registra como uma discussão em uma partida de futebol americano se torna um levante estudantil contra a repressão do Estado. As imagens documentadas mostram a organização desses estudantes e salientam que sua grande maioria são camponeses e indígenas. Há também imagens da repressão sofrida por esses estudantes.

⁷ Dados do Manual de organización do Dirección General de Actividades Cinematográficas. Fonte: <https://www.abogadogeneral.unam.mx/sites/default/files/archivos/RepositorioCont/6_Dependencias/124_DireccionGeneralActividadesCinematograficas/1_ManualOrganizacionDGAC.pdf>. Acesso em: 15/03/2025.

⁸ Dados biográficos da Universidade Nacional Autónoma do México. Fonte : <<http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=5139&incremento=0>>. Acesso em: 07/01/26

Diversas vezes atribui-se uma inspiração de cineastas latino americanos ao neo-realismo italiano. Além de Person, destacam-se “el brasileño Nelson Pereira dos Santos' y el argentino Fernando Birri, [...] Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea [...]” (Paranaguá, 2003, p. 170). O que marca a absorção do neo-realismo italiano pela América Latina é a politização do cinema. Impactou, sobretudo, na capacidade da linguagem cinematográfica em reinventar-se desde problemáticas políticas locais.

Em geral, são produções preocupadas com o desamparo da humanidade e um caráter de denúncia. Mas sobretudo, nos escombros do fim da segunda guerra, uma postura de resistência frente ao regime fascista. Dois grandes exemplos são Roberto Rossellini em *Roma, Cidade Aberta* (1945) e Vittorio De Sica com *Ladrões de Bicicletas* (1950). Os horrores da guerra talvez sejam os principais impulsos para esta nova proposta estética e política.

Alguns anos depois, na América Latina o movimento encontrou um terreno fértil. A apropriação que cineastas fizeram desta nova linguagem cinematográfica produziu o que pode-se chamar de Neorealismo Latinoamericano. O que não significa, porém “diluir o vaciar el concepto original, sino todo lo contrario, aumenta su importancia en la historia cultural del continente.” (PARANAGUÁ, 2003, p.174).

Não é como se nos países europeus se criaram novos cinemas e a América Latina meramente se inspirou. A construção de cinemas latinoamericanos parte de concepções locais em diálogo direto com o norte global. Havia participação ativa dos filmes brasileiros, mexicanos, argentinos, cubanos e outros nos concursos internacionais.

Paralelamente, não se trata também de uma repulsa pelo cinema industrial. Seria um erro cairmos nessa dicotomia entre “cinema para o grande público” e “cinema para os críticos”. Qualquer filme é capaz de comunicar e despertar sentimentos em quem assiste, seja ele realista, experimental, surreal e etc. Nesse sentido, Person consegue um equilíbrio com *São Paulo Sociedade Anônima*. Não se anuncia como Cinema Novo, mas certamente compõe a possibilidade de um neo-realismo latino americano.

2.2 PRODUÇÃO DO FILME E INFLUÊNCIAS ESTÉTICAS

São Paulo Sociedade Anônima carrega em si semelhanças e diferenças com outras obras do período. Assim também o cineasta. Embora Person tenha tomado distância – e

afirmado isso mais de uma vez – do Cinema Novo, é possível observar características semelhantes, narrativas preocupadas com questões sociais e uma estética provocativa. A preocupação com a qualidade e robustez técnica do filme são um dos atributos de Person. *São Paulo Sociedade Anônima* teve um investimento muito grande na sua produção.

Esteticamente, está muito distante da Vera Cruz, uma iniciativa ocorrida entre os anos 1940 e 1950 e associada a alguns empresários paulistas, “totalmente idealizado dentro do modelo de Hollywood” (XAVIER, 1977, p. 35). No modo de fazer cinema, se distancia também do Cinema Novo. A parceria com o produtor Renato Magalhães Gouvêa trouxe condições para a realização do filme. Com investimento e tática empresarial de divulgação e venda, e uma narrativa crítica, Person produziu:

de fato uma tentativa de quebrar o padrão prevalecente na maior parte da produção do cinema brasileiro, que vivia do improviso e da falta de planejamento empresarial (MORAES, 2009, p. 71)

Vale lembrar que o “improviso” passa também pelas condições materiais de produção de outros cineastas. Inclusive, para muitos, o distanciamento de uma noção empresarial foi uma decisão consciente de compromisso estético e ideológico. Person realizou um filme de grande produção, “600 milhões de cruzeiros, 88 locações, 11 técnicos” (MORAES, 2009, p. 61) sem contar o elenco de peso e pagamentos semanais (MORAES, 2009, p. 85). Estruturas muito diferentes do que se via no Cinema Novo.

O elenco trazia atrizes e atores no auge da carreira e vivências de palco. De acordo com Gouvêa, Person se destacou pela organização e pelo modo de lançamento. No documentário, a entrevista de Walmor Chagas demonstra, desde suas memórias, o entusiasmo em trabalhar com Person:

[...] era o meu primeiro filme, era o filme dele, também, o primeiro. O fotógrafo era o Ricardo Aronovich, tudo gente de primeira. A Eva Wilma fazendo também o papel da minha mulher. Darlene Glória no seu auge, fazendo o papel da amante” (PERSON, 2007, 0:21:05)

Uma característica do cinema de Person é a variedade de formatos. Carlos Reichenbach, cineasta e ex-aluno de Person, traz um olhar sobre o que era o cinema de seu professor:

Ele tava muito preocupado em justamente passar essa ideia de que o cinema devia ser um prolongamento da vida. [...] um cinema mais existencialistas [...] voltado aos sentimentos humanos. (PERSON, 2007, 0:09:10)

A experiência paulista com a Vera Cruz se distingue do formato de *São Paulo Sociedade Anônima*. A título de comparação, vamos olhar rapidamente para o filme *Noite*

Vazia, de Walter Hugo Khouri. Jaison Castro Silva traça semelhanças e diferenças entre o cinema de Person e Khouri.

Embora ambos os filmes tenham a metrópole como cenário, a estética é muito distinta. Isso se deve sem dúvida à diferença das filmagens em estúdio e na rua, mas mais do que isso, a outras escolhas de roteiro (CASTRO SILVA, 2009, p. 3). A trama de Khouri é muito centrada nas quatro personagens e o mal estar nos seus diálogos. Porém, a melancolia olha menos a cidade. Está mais ligada à aflição e frieza dos personagens. Diferente de *São Paulo Sociedade Anônima*, onde a transformação da cidade serve de fio condutor.

Outra diferença marcante são os papéis desempenhados. As personagens são apresentadas nas mesmas condições melancólicas. Os homens “galanteadores” esbanjam dinheiro para pagar as prostitutas. As mulheres aparecem como a esposa traída ou como a prostituta que já não espera nada melhor da cidade. A trilha musical alterna entre um jazz descontraído e notas solitárias e graves de um piano. Os closes em ângulo 3/4 e as cenas dentro do carro se aproximam da estética da chamada “época de ouro” hollywoodiana.

Já em *São Paulo Sociedade Anônima*, o filme mostra uma São Paulo que oprime e aliena Carlos do ponto de vista do trabalho, mas fundamentalmente da experiência existencial dentro de uma modernidade urbana. Mais especificamente, Carlos se angustia com a experiência de ser um homem moderno. (CASTRO SILVA, 2009)

Grande parte dos enquadramentos são de meio primeiro plano ou abertos, dando mais espaço para os cenários exteriores. Com muita câmera na mão em espaços públicos é possível ver as pessoas no centro “quebrando a quarta parede”, olhando diretamente para a lente. Mas fundamentalmente, o lugar de cada personagem em *São Paulo Sociedade Anônima* é mais complexo. Todas estão em busca de uma vida melhor, cada uma à sua maneira, ilustrando pela narrativa os limites que aquele contexto impunha. A melancolia está, em grande medida, ligada à desumanização da cidade (PERSON, 2007, 0:24:40). A respeito da diferença entre estas obras, Paranaguá sustenta uma linha que separa o Cinema Novo da Vera Cruz. *São Paulo Sociedade Anônima* estaria mais próximo do primeiro:

El Cinema Novo utiliza con bastante radicalidad los escenarios naturales, desechando los sets. El hecho de recurrir a los estudios sirve incluso de discriminante: Walter Hugo Khouri es rechazado no sólo por su temática, sino también por rescatar la herencia de la Vera Cruz. (PARANAGUÁ, 2003, p. 211)

Podemos dizer que Person fez um cinema de denúncia e de atmosfera existencialista. Mas sobretudo, um cinema diverso. A busca por um realismo em *São Paulo Sociedade Anônima* e *O caso dos irmãos naves*; uma chanchada clássica em *Panca de Valente*, comédia

no estilo “torta na cara”; *Cassy Jones, o magnífico sedutor*, da pornô-chanchada; a direção do episódio “Procissão dos Mortos na Trilogia do Terror”, em parceria com José Mojica Marins. Neste último, de acordo com Lima Duarte onde “ele [Person] se coloca melhor, de maneira definitiva, ideologicamente como ser humano” (PERSON, 2007, 0:35:20). Nem colada em Hollywood, nem no Cinema Novo. Sobre este segundo, Bernardet diz no documentário de Marina que o que marcava Person era a

oposição dele ao Cinema Novo. [...] ele achava que o pessoal do Cinema Novo e o Glauber, entre outros, estavam cheios de ilusões e se comportavam como meninos, que não estavam percebendo a realidade política e que não ia ter revolução nenhuma. [...] não teve nenhuma surpresa quando chegou o golpe. (PERSON, 2007, 0:10:49)

Moraes vasculhou as entrevistas de Person, na ocasião do lançamento do filme. Vários organismos da imprensa procuraram entender, à época, em que tendência o filme se encaixava. Sendo o *São Paulo Sociedade Anônima* o seu primeiro longa-metragem, Person não havia definido seu estilo ainda. Porém, “já procurava se distanciar das influências de Jean-Luc Godard e Alain Resnais e, principalmente, de Michelangelo Antonioni.” (MORAES, 2009, p. 3). Sobre o Cinema Novo, o autor destaca algumas obras que Person afirmou ter gostado: “Vidas secas (1963), de Nelson Pereira dos Santos, Barravento (1962), de Glauber Rocha, e Os cafajestes (1962), de Ruy Guerra.” (MORAES, 2009, p. 3).

De acordo com depoimentos, seus próprios e de seus colegas, era definido como um cineasta paulista, apenas. Não havia um nome, porém, foi contemporâneo de alguns movimentos cinematográficos. Entre diferentes propostas e tendências, Person tinha o seu cinema, que trazia elementos comuns a outras vertentes. Ele trabalhou em diferentes mídias e seus filmes, ao que indica a bibliografia e a própria análise das suas obras, dialogam com mais de uma estética.

Os estudos do diretor no *Centro Sperimentale de Cinematografia* em Roma podem ter proporcionado alguma influência do neo-realismo italiano. De acordo com Paulo José, em especial o cinema de Rossellini (PERSON, 2007, 0:08:42). Não uma adesão pura e simples, mas como parte da efervescente ruptura com padrões tradicionais acontecendo em várias partes do mundo.

Pode-se encontrar indícios dessa influência como: cenas documentais, um apelo realista sobre o desamparo humano, qualidade e simplicidade técnicas das filmagens. Isso é visível, não só em *São Paulo Sociedade Anônima*, mas também no *Caso dos Irmãos Naves*. Esta obra de 1968 é baseada numa história verdadeira de um erro judicial durante a ditadura de Getúlio Vargas. Inclusive, Person se valeu de documentos reais sobre o caso para realizar

o longa, alimentando o caráter de denúncia das injustiças e desigualdades. Moraes levanta a frequente pergunta e resume um pouco das características do cinema de Person:

Person era influenciado pelo Neo-Realismo ou pela Nouvelle Vague? Se sim, soube se distanciar de seus códigos — apesar de usar alguns, como a dosagem certa de câmera na mão, a utilização de cenas documentais, a linguagem informal nos diálogos e os cortes rápidos — e fazer uma obra ao mesmo tempo autoral e com padrão industrial. (MORAES, 2009, p. 15)

Ainda no documentário, Walmor Chagas conta suas vivências de juventude com Person: “nós comungávamos politicamente, líamos Sartre, não aceitávamos a inautenticidade” (PERSON, 2007, 0:37:42). De fato é possível encontrarmos um pouco do existencialismo sartriano no filme, visto que Carlos parece estar condenado a ser livre⁹. Embora haja uma montagem não linear e elementos menos intuitivos, o filme tem um caráter narrativo. A definição de cinema existencialista se faz apropriada. Usa uma abordagem comum ao cinema comercial, porém produz uma dimensão crítica, e não um entretenimento raso politicamente irrelevante.

2.3 ELEMENTOS NARRATIVOS E REPRESENTAÇÕES: CLASSE, GÊNERO, RAÇA, FAMÍLIA E TRABALHO

Para decifrar as significações dentro da narrativa, a atenção se volta à construção das personagens e sua ambientação em cena. A partir da seleção de cenas proporcionada pela decupagem, destaco os elementos com os quais estamos trabalhando e como são mostrados na tela. Uma pergunta inicial neste momento é: de que maneira Carlos se implica na relação com as outras personagens para performar sua masculinidade?

A narrativa é feita de forma não linear, ou seja, há diversos saltos na linha do tempo. A cena que inicia o filme é retomada ao final e no meio dela há vários flashbacks. Primeiro, as lembranças de Carlos o levam à sua relação com Ana. Tempos depois, após romper o namoro, Carlos conhece Luciana nas aulas de inglês. Por último, Hilda, uma amiga de longa data com quem tinha encontros amorosos. As primeiras aparições acontecem logo nos primeiros trinta minutos do filme. Daí em diante estas personagens entram e saem de cena.

Ana, Hilda e Luciana se diferem pelas suas aspirações e interagem com a trama cada uma à sua maneira. Carlos não compreende que elas tenham seus próprios desejos. Não estão

⁹ Sartre em sua obra *O ser e o nada* (1943) argumenta que, mesmo diante das circunstâncias externas, os seres humanos não podem escapar da responsabilidade de fazer escolhas. A liberdade não é algo que podemos rejeitar ou negar; ela é intrínseca à nossa condição humana.

estereotipadas como passivas, ligadas ao lar e ao cuidado. Do ponto de vista histórico, representam um discurso da “libertação feminina”. Processo histórico no qual as mulheres passaram, entre outras coisas, a ocupar mais os espaços públicos e o mercado de trabalho. Isso tensionou os papéis de gênero convencionais da época, servindo de combustível para as correntes do feminismo já existentes na época.



7 - ALMOÇO COM ANA (0:08:57 – 0:09:19)

Ana enuncia seu desejo de ser livre com um tom provocativo e bem humorado que Carlos não entende. A liberdade sexual e a busca por uma condição financeira melhor soam para ele como “vigarice”, nas suas palavras. Talvez, para ele, uma mulher não desejaria tais coisas. Ela diz a Carlos “lembra-se daquele filme mexicano, *A Pecadora?*” e começa a cantar “yo soy pecadora”¹⁰.

A atitude de Ana e o olhar de reprovação de Carlos trazem elementos sensíveis à história. A partir de um olhar masculinizado, reserva-se à mulher um lugar de passividade. Em outras palavras, ela é o objeto do olhar do masculino (ou masculinizado), mas não um sujeito ativo. E ainda, o incômodo de Carlos e a resistência de Ana em ser dominada de alguma forma por ele demonstra que “A resistência, quase que por definição, quando vista do ponto de vista masculino, exige que a mulher torne-se maléfica.” (KAPLAN, 1995, p. 104). Ainda sobre isso, a autora segue:

O custo da sua “independência” é a degradação moral, já que devido ao sistema machista em que está encerrada, ela tem que ser punida por sua resistência aos códigos estabelecidos para as mulheres. (KAPLAN, 1995, p. 104)

¹⁰ Uma possível referência ao filme *Pecadora* de 1947 de acordo com o acervo da filmografia mexicana da UNAM. Fonte: <<http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=5139&incremento=0>>. Acesso em: 07/01/26



14 - A “FESTINHA” (0:15:43 – 0:19:46)

Nesta cena, há vários elementos interessantes. O quadro pendurado na parede retrata uma família católica. A postura desagradável de Carlos “aturando a chatura da festinha” querendo apenas sexo. O “pilequinho” que dá coragem para Carlos. Luciana enfrenta Carlos chamando-o de “aproveitador”. A bebida alcoólica, em diversos momentos do filme, aparece como um desinibidor de Carlos. Parece que através da bebida ele consegue viver do “lado de fora” da engrenagem predatória capitalista à qual está sujeito. Evidentemente um dos efeitos negativos disso são suas atitudes repetidamente agressivas. Assim, pode-se dizer que em alguma medida, com a bebida ele se esquivava da exploração capitalista, mas reafirma os signos de sua masculinidade.

Embora Luciana tenha reagido contra a intenção de Carlos no início, logo ela desmente a chegada da tia. Por um lado, ela demonstra uma certa cautela com este homem que acabou de conhecer que ela chama de “bêbado”, cantando uma “favela”, meio deitado no sofá da sala. Por outro lado, há uma certa sagacidade de Luciana em medir se ele pode ficar ou não, um traço de independência sexual e afetiva do direito de escolha e do direito ao prazer.

Depois da aula de inglês, onde se conheceram, a “festinha” é o primeiro encontro do futuro casal. Curiosamente não vemos onde vive Carlos antes do casamento com Luciana. Ele vive no trânsito entre o trabalho e encontros amorosos e posteriormente trabalho e família. Luciana deseja um casamento ideal, tradicional. Ela busca uma segurança afetiva e financeira, considerado à época um modelo de vida bem-sucedida. Tanto para Carlos quanto para Luciana, o casamento e o trabalho são pilares fundamentais neste modelo. No decorrer do filme esse relacionamento será marcado por discussões, traições e o casamento.



19 - A GALERIA DE ARTE (0:24:26 – 0:26:07)

Hilda é uma personagem que parece canalizar boa parte dos devaneios existenciais de Carlos. Tinha fortes inspirações pelas artes, representava uma liberdade sexual, mas sobretudo intelectual. Ao contracenar com Carlos, ela o mobilizava de forma enigmática. Isto fica nítido na cena da visita à galeria de arte e do seu leito de morte.

A cena é ambientada dentro do Museu de Arte Moderna e na exposição há referências a Lasar Segall, artista que soube, diz Hilda “expressar melhor os horrores da guerra” nas suas pinturas. Carlos não compreende as obras de arte – “puxa, então você não conhece nada”, diz Hilda. Após a visita, Carlos volta a falar da guerra e faz uma menção sobre os *Pracinhas* e os paulistas na *Revolução de 1930*. Em resposta ríspida à Hilda e crítica às obras de arte, Carlos diz: “Pelo menos eu não digo que um cara sabe expressar melhor os horrores da guerra se eu nunca tomei parte em nenhuma”. Carlos sabe que houve a guerra, mas “não tomou parte em uma” o que o coloca como espectador apenas, revelando um sentimento de impotência. Ao mesmo tempo, ele critica a fala de Hilda que, embora conheça mais sobre arte, sabe tão pouco quanto ele sobre a guerra.



17 - O LEITO DE MORTE DE HILDA (0:21:03 – 0:23:11)

As imagens dos remédios e o corpo de Hilda através do recurso de câmera na mão trazem quase a cena de um crime. No trágico leito de morte no apartamento, são mostrados

diversos livros de poesia e revistas. Uma delas, *Le jeu de la vérité*, de Pierre Guénin, ativista do movimento gay francês dos anos 1960.

Nas duas cenas, o sentimento despertado pela experiência do pós-guerra é apreendida por Carlos como um discurso distante, mas que sinaliza um “novo tempo”. A urgência em apostar no “tudo ou nada”, é o momento de resolver a vida, ou para Carlos, “ter sossego”. No leito de Hilda, Carlos diz ao delegado sobre os “muitos” motivos do suicídio: “Hilda sentia necessidade de ser diferente [...] o que eu pude entender [...] Hilda esperava muito, talvez”. No decorrer do filme, sabemos que Hilda casou-se e foi morar numa fazenda. Posteriormente, com a morte do marido, ela retorna para a cidade, mas não aguenta a perda.

As interações entre estas personagens por si só retratam características importantes sobre o período. Em uma dimensão local da masculinidade hegemônica, Carlos comunica um modo de agir. Não tolera Ana, embora quisesse viver com ela e sua resposta à rejeição seja um certo desprezo. Não entende Hilda, pois sente-se provocado intelectualmente por ela. Se aproxima de Luciana inicialmente pelo sexo, mas no casamento e no trabalho acelera a angústia de performar sua masculinidade.

Durante o namoro com Luciana, Carlos mantém um caso com Ana. Em uma certa altura da trama, Ana pergunta: “o que a tua Luciana vai pensar?” e ele responde “Ana, Luciana... é tudo a mesma coisa”. Esta fala de Carlos demonstra um olhar que já objetifica a imagem da mulher, no sentido de reduzi-la a uma satisfação pessoal e também dá a entender que todas as mulheres são iguais. A infidelidade é um elemento constitutivo desta masculinidade representada por Carlos. Mas veremos que o casamento se torna um marco que muda isso para ele, ao contrário de Arturo.

Indo além, a masculinidade de Carlos alterna entre a figura de um “jovem solteiro urbano” e de um “pai de família provedor”. Entre o solteiro na sua busca sexual e o romance frustrado com Ana. Entre as lembranças apaixonadas e o contrato do casamento com Luciana. Entre a liberdade de Hilda que “ao menos soube ser feliz” e seu trágico desfecho. Carlos pendula entre o que considera ser “o certo” e “ter sossego”, nas suas palavras.

Ele não quer despender mais energia para ser feliz, queria estar feito e pronto. Não sente motivos para cumprir seu papel. Nem os papéis cumpridos por Ana, Hilda e Luciana. A postura destas três personagens representa justamente esta “nova mulher”, que deseja livremente. Isso chega de encontro com o que sua masculinidade espera delas, tensionando os papéis.

Historicamente, estes elementos narrativos se conectam com a noção de divisão de gênero do espaço social burguês: “O espaço público, exterior, político como campos de

batalha próprios da masculinidade, fazendo do espaço doméstico, interior e privado, um lugar naturalmente feminino.” (PRECIADO, 2020, p. 32). De acordo com Preciado, a guerra havia enviado os homens para o alistamento e com isso, as mulheres assumiram o espaço público e do trabalho (PRECIADO, 2020, p. 33). No pós-guerra houve uma retomada aos papéis tradicionais de gênero. A mulher é submetida novamente ao lar e os homens ao papel de provedor.

No entanto, é importante sublinhar que esta noção aplicada ao contexto paulistano dos anos 1960 refere-se mais à corrida desenvolvimentista industrial automobilística do que à guerra propriamente, embora ela tenha sim um peso. Portanto, a transformação da hegemonia masculina pressupõe uma interação com o papel da mulher.



47 - O PEDIDO DE CASAMENTO DE CARLOS PARA LUCIANA (0:54:37 – 0:58:36)

O pedido tradicional, feito ao pai da moça, ocorreu após uma briga do casal. Carlos passou a virada do ano bebendo. Na manhã do dia 1º chegou embriagado em frente à casa dela gritando: “Luciana! A vida recomeça! Farei tudo o que você quiser, Luciana!” e continua: “de hoje em diante, a minha vida recomeça em ordem!”. Uma semana depois, Carlos vai até a casa de Luciana dar explicações. Transcrevo parte do diálogo:

Carlos:

[...] seu Domingos, agora ganho mais ou menos bem lá na fábrica do Arturo. Tenho boas possibilidades e penso que [...] com boa vontade as coisas vão melhorar. Eu quero organizar a minha vida pôr as coisas em ordem, de forma que, se Luciana estiver de acordo, eu gostaria de me casar com Luciana.

Seu Domingos:

serei feliz em poder considerar você como meu filho. [...] O casamento é uma coisa muito séria, é o maior passo que se dá na vida. Eu sei que os tempos estão mudados, as coisas caminham depressa demais...

Luciana interrompe:

papai, chega...

e ele conclui:

está vendo? Os tempos estão mudados mesmo, quando é que na sua idade eu falaria assim com meu pai?

Luciana:

Ele [Carlos] sabe bem o que eu espero da vida e do casamento.[...] tudo que quero é uma vida digna pra nós. [...] Carlos, eu quero ser uma boa esposa para você. Quero ser tua companheira nos bons e nos maus momentos também. De você, o que eu exijo é apenas uma grande dose de compreensão. E que exista entre nós um respeito mútuo.

A cena comporta o encontro de três gerações: o pai de Luciana, que viveu os tempos anteriores, a velha república, Getúlio e a segunda guerra. Ele performa uma masculinidade mais tradicional. Carlos e Luciana são os jovens embarcando na modernização paulista e nos novos paradigmas de gênero e do trabalho. O irmão mais novo insiste com a televisão aos berros do que parece ser um western¹¹. Esta figura do jovem na frente da televisão remete à uma masculinidade estadunidense deste período.

A presença do caçula na cena passa a impressão de uma certa alienação. A televisão como sendo parte da modernidade, coloca a presença do caçula como um presságio de transformações geracionais. Esta alienação se assemelha em certa medida com o teor dos depoimentos de *A Opinião Pública* (1967) de Arnaldo Jabor. Para Jabor, a classe média e seu desinteresse público e para Person o desinteresse deste jovem pelo anúncio do noivado, pois estava mais preocupado com a televisão.

Assim que acaba o diálogo, o irmão mais novo volta e diz: “pai, posso ligar a televisão de novo” encerrando a leveza. A televisão faz uma moldura na cena, ela abre e fecha a conversa da família à mesa. Em entrevista à revista *Contigo*, sobre essa cena Person diz:

Procurei fazer um retrato o mais autêntico possível da classe média paulistana, [...] da burguesia de São Paulo [...] há uma certa melancolia, uma vaga nostalgia. (MORAES, 2009, p. 148)

Outros elementos visuais são destacados: O enquadramento em meio primeiro plano¹² nos convida a sentar à mesa. Nosso olhar vem da cadeira ao lado como se fôssemos parte da família. O pai sentado à poltrona tem um aspecto severo, mas cordial. A mãe sentada à mesa com uma postura solícita. Carlos está nervoso, frente a frente com o futuro sogro, próximo ao “maior passo que se dá na vida”. Mais uma vez o encontro geracional. Carlos está entre Seu Domingos e o caçula.

¹¹ Estilo faroeste do cinema estadunidense.

¹² No meio primeiro plano (MPP) a pessoa aparece na imagem enquadrada da cintura para cima. Recurso bastante utilizado ao longo do filme.

Mais tarde após essa cena, Arturo fica sabendo do casamento e diz: “Parabéns, gostei de saber que você vai entrar para a lista dos homens sérios”, com um tom de deboche que lhe é característico. Com esta frase, Arturo está exercendo a masculinidade hegemônica onde a “lista dos homens sérios” seria uma menção irônica à adequação ao discurso. Estas “boas vindas” de Arturo provocam o efeito de inclusão ao grupo e realimenta a convicção de ser um homem “de verdade”.

O vínculo entre as condições financeiras e as projeções com o futuro estão no centro desta aliança entre Carlos e Luciana. Ela deixa claro que quer ser companheira dele. Há uma lucidez por parte dela em saber o que quer e não esperar de Carlos mais do que “compreensão” e “respeito”. Para ela, segurança afetiva e financeira andam juntos. Com isso, é interessante observar como a linearidade da montagem muda após o casamento. Os constantes saltos no tempo que Carlos rememora e que atordoam a narrativa, são interrompidos pelas imagens da cerimônia e o café da manhã em família. Daí em diante se apresentam dois tempos lineares: a falsa sensação de harmonia e ordem que Carlos pensou que o casamento e o trabalho lhe trariam; o suspense do protagonista tramando sua fuga.

A infidelidade seria vista e legitimada pela hegemonia masculina como uma fuga ou um tipo de “subversão”. Arturo não sente qualquer resistência em ser infiel. Carlos, embora tenha traído Luciana com Ana durante o namoro, após o casamento não vemos mais este tipo de conduta. No lugar disso, fica a constante insatisfação de Carlos.

Neste sentido, já na fuga final, quando Carlos diz que vai embora, ele sente uma espécie de “redenção” por estar sendo pelo menos honesto e franco. Deste modo, a masculinidade hegemônica procurará um tipo de racionalidade que tenta legitimar suas ações. O abandono familiar é uma narrativa recorrente da masculinidade. Em outro momento após o casamento, Carlos diz a Luciana sobre “seu filho” ao invés de “meu” ou “nosso filho”. A escolha de palavras revela seu sentimento em relação à paternidade.



56 - JANTAR EM FAMÍLIA (1:09:17 – 1:10:50)

Passou-se um tempo, Carlos e Luciana estão casados e têm um filho pequeno. Os negócios entre Carlos e Arturo nunca foram tão corruptos. Após consertar o gerador de energia da fazenda de Arturo, as luzes acendem e a família está na mesa. A cena do jantar é totalmente voltada à imagem da família nuclear e do homem provedor. Os pensamentos de Carlos são endereçados à Luciana. Ouvimos a voz dela respondendo, mas é na mente de Carlos que se encontra a expectativa de que homem ele deve ser. Ele descreve Arturo e sua família:

Carlos:

Parece que construímos para isso, Luciana. Nosso trabalho é recompensado. Caminhamos para a tranquilidade. Agora você pode descansar nos fins de semana, como sugeria a publicidade dos jornais. Não temos ainda o apartamento à beira mar, mas podemos fazer nosso filho respirar o ar puro do campo. Arturo é o grande exemplo que você toma. Tudo o que você deseja na vida é que eu seja como ele, não é mesmo? Arturo é bom, Arturo é rico, massacra seus operários, rouba o quanto pode, tem grandes e desonestas ambições, mas Arturo é um exemplo. Veja como trata seus filhos, só quer o bem para eles. Fazer sua família feliz é tudo que Arturo deseja.

Luciana:

E assim será para você, Carlos. E eu serei feliz. E todos em torno a nós dois serão felizes, será assim, amém.

As vozes dos dois estão em off. A resposta de Luciana, sendo mesmo dela, ou da imaginação de Carlos, corrobora com a exigência no pedido de casamento. O gerador falha, a luz se apaga e outra vez, somos convidados à mesa. Com câmera na mão em plongée¹³, como uma gravação caseira, registra-se o clima de festa na mesa. Mas em contraste, a narração em off não é das mais felizes. Parece que Carlos apenas se conformou em ter Arturo como seu modelo de masculinidade. A todo momento o som do gerador faz o plano de fundo atrás dos risos.

Na semana anterior ao pedido de casamento, Carlos gritava: “farei tudo o que você quiser!” e agora ele diz: “Tudo o que você deseja na vida é que eu seja como ele, não é mesmo?”. Carlos está atribuindo à Luciana o próprio desejo, quase como quem diz: “se der errado, a culpa é sua, você me fez entrar nessa”. O ruído da máquina ao fundo ilustra esta constante linha de produção que opera na mente de Carlos.

¹³ Quando o ângulo da imagem vem de cima para baixo, criando um efeito de “mergulho”. Também chamada de “Câmera alta”. No caso desta cena, o uso deste recurso alimenta a sensação de uma gravação caseira, pois de fato, nosso olhar está andando ao redor da mesa. Só depois nos sentamos e retomamos o meio primeiro plano, como na cena do pedido de casamento.



64 - SAUNA - (1:20:36 – 1:24:47)

Após seu último encontro com Hilda, um dia conturbado na fábrica e o retorno de Ana, Carlos vai à sauna com Arturo. Há uma atmosfera quase paterna onde Arturo conduz a conversa e Carlos apenas ouve e responde ocasionalmente. Entre eles há um constrangimento mais recreativo. Arturo brinca com malícia nos assuntos como infidelidade e corrupção. Entre deboches e conselhos, relatos de vida e provocações.

Arturo:

Quando eu cheguei aqui você ainda não tinha nascido. Meu pai, um imigrante velho despedido... Eu sempre acreditei no Brasil. Eu fiz de tudo nessa terra, rapaz. Dei muito murro em ponta de faca. E depois, felizmente, com a indústria automobilística, a sorte virou pro meu lado. E se hoje tenho algum dinheiro, não foi brincando que eu consegui [...] já sei a sua opinião a respeito, eu tive que dar umas voltinhas. E daí, quem pode dizer que hoje não sou um capitão da indústria?

Arturo:

E a Ana, o que é que você me diz? [...] Ora, não sou ciumento, num caso assim sou até comunista, posso dividir o material com os amigos, desde que eu não fique com o resto, claro. [...] Você leva tudo demasiado a sério, no trabalho está certo, mas com mulheres não...

Um elemento central da produção desta masculinidade é a branquitude como parte do modelo hegemônico (HASENBALG, 1982, p. 90). Observemos essa associação entre “meu pai, um imigrante”, “fiz de tudo nessa terra” e “sou um capitão da indústria”. É um discurso que remete à atração de imigrantes brancos para tomar os postos de trabalho negados aos negros recém libertos da escravidão.

Importante ressaltar, no entanto, que a imigração europeia trouxe também pessoas refugiadas da fome e da guerra que assolava partes da Itália entre outros lugares. Muitas vezes estes italianos chegavam sem absolutamente nada em busca de uma vida melhor. Contudo, o que a ascensão descrita por Arturo e os estudos de Hasenbalg e Gonzalez na obra *Lugar de Negro* (1982) demonstram é que havia sim um favorecimento em termos de cor promovida pelo Estado e pelas corporações.

Em outras palavras, nos anos 1960 houve uma presença gradativamente maior da negritude no mercado de trabalho, se comparado com períodos anteriores. Também havia uma branquitude empobrecida. Evidentemente é uma comparação desproporcional, tanto os autores quanto o filme demonstram isso. Voltarei a esta discussão mais à frente.

Depois de falarem sobre Ana, Carlos pergunta a Arturo por que ele se casou. Arturo fica sem entender e retribui a mesma pergunta. Carlos responde: “preguiça, falta de coisa melhor”. Nesta altura da trama, Carlos está prestes a colapsar. Parece ser uma última tentativa de balizar suas decisões consultando Arturo e ao mesmo tempo se dando conta cada vez mais da hipocrisia de seu sócio.

Praticamente toda a cena está em meio primeiro plano, com poucas cenas em planos médio mostrando os outros homens neste espaço masculino da sauna. Um espaço permissivo onde além de mulheres, o trabalho é um “assunto de homem”.



Arturo conta a Carlos que Luciana foi até o escritório e ofereceu um investimento na fábrica de Arturo. Carlos fica possesso ao saber que Luciana fez negócios com Arturo. Diz: “Luciana é mais estúpida e ambiciosa do que eu pensava”. Arturo: “é um massa a sua mulher pensar no seu futuro” e Carlos: “à merda o meu futuro, à merda a Luciana, eu quero é sossego”.

Para Carlos, ele é o provedor e Luciana é a mãe e dona de casa, esse era o acordo, o contrato do casamento. Aquilo que parecia sucesso, uma “vida em ordem” desmorona na medida em que Carlos não aceita que Luciana participe dos negócios. Mais do que isso, são negócios corruptos e talvez Carlos gostasse de preservar uma imagem de bom trabalhador. Agora, Luciana não só vai exercer independência financeira, como é capaz de se corromper nesta engrenagem. Carlos diz que Luciana é “estúpida e ambiciosa”, muito semelhante à sua reação com Ana no início do filme.

Parece-me que a chave para entender o incômodo de Carlos nesta cena mobiliza duas coisas no seu imaginário: primeiro, a liberdade financeira de Luciana em choque com os

papéis tradicionais de gênero; segundo, a possibilidade de Luciana ingressar nos negócios sujos com Arturo faria dela uma espécie de vilã, tão perversa quanto Arturo. As duas saídas, dentro do olhar de Carlos retomam a ideia de que a mulher quando não se submete à dominação, torna-se maléfica.

2.4 CARLOS COMO ALEGORIA DA MODERNIDADE INDUSTRIAL

Como já sabemos, o filme data dos anos 1964 e 1965. Assim, as imagens documentais, das campanhas cívicas nas ruas, das obras na cidade são do período pós-golpe. A narrativa do filme se passa entre 1957 e 1961. Portanto, *Person* exprime no filme uma noção desse passado recente e os temores com um futuro no qual o cineasta já está vivendo. As preocupações colocadas no filme remetem à industrialização de Kubitschek, os “50 anos em 5”. A desumanização da qual Eva Wilma fala no documentário se soma ao clima político. A produção do filme é um recado do futuro para Carlos.

A história de Carlos está intimamente ligada à indústria. Mas junto a isso, há uma noção de modernidade paulista. São Paulo é um grande exemplo do lugar em que a modernização ocidental do pós-guerra reservou para a América Latina. Um alinhamento por ameaça ou chantagem à política externa dos Estados Unidos. O processo de modernização não se limita meramente ao campo econômico, senão também ao campo subjetivo. Não bastam as importações de bens e serviços nem os endividamentos bancários. Os sujeitos também importam e consomem modos de pensar e viver.

Ao adentrar na fronteira dos corpos, o discurso sobre a modernidade encontra galpões e terrenos férteis no imaginário dos sujeitos. A masculinidade de Carlos é, portanto, uma combinação do que se espera de um homem moderno, junto à realidade propriamente latinoamericana. A industrialização está prestes a produzir da noite para o dia uma nova burguesia nacional.



59 - FISCAIS DO MINISTÉRIO DO TRABALHO (1:15:33 – 1:18:09)

A ideologia do branqueamento tem um papel fundamental nesse processo (HASENBALG, 1982, p. 69). O white-collar (colarinho branco) é o figurino constante de Carlos (ANDREWS, 1991, p. 160). No entanto, não se pode reduzir a experiência da negritude neste contexto meramente ao lugar subalternizado.

Gonzalez faz críticas ao modelo de modernização industrial brasileira. Traz uma análise histórica da negritude frente à ocupação dos postos de trabalho pela imigração europeia e sua interrupção nos anos 1930 (Gonzalez, 1982, p.23). Na indústria automobilística e da construção civil, foi se reservando ao negro o papel de “mão-de-obra barata [...] não-qualificada” e aos brancos os cargos de maior ascensão econômica (Gonzalez, 1982, p.13).

Evidentemente, havia também iniciativas de resistência, reivindicação e surgimento de diversos movimentos negros como: a FNB (Frente Negra Brasileira) nos anos 1930 dentro do operariado paulista; o TEN (Teatro Experimental do Negro) fundado e dirigido nos anos 1940 por Abdias Nascimento e Maria Nascimento. No filme, embora haja uma predominância de personagens brancos, a negritude é representada para além das multidões nos trens e nos centros.

A mulher negra nas aulas de inglês sinaliza uma presença, ainda que minoritária, em espaços de formação e ascensão econômica. Também há um caráter de denúncia ao retratar a exploração de trabalhadores sem registro na fábrica de Arturo, local onde os trabalhadores negros são escondidos nos banheiros na cena dos fiscais do ministério do trabalho.

George Reid analisa as relações raciais do trabalho durante a industrialização. Traz dados econômicos do censo de 1960. Semelhante às inquietações de Gonzalez, o autor discute os lugares reservados aos brancos e negros nos cargos das empresas. Os cargos de maior ascensão econômica dos quais Gonzalez fala, Reid vai chamar de “middle-class white-collar or managerial positions” (ANDREWS, 1991, p. 160). O autor argumenta ainda que na questão do trabalho, não se trata apenas de impedir a ascensão econômica dos negros, mas de produzir sua invisibilidade.



29 - A PROPOSTA DE ARTURO (0:33:16 – 0:35:07) e 15 - AS OBRAS NA CIDADE (0:19:47 – 0:20:00)

A todo momento as cenas documentais do filme mostram o movimentado centro de São Paulo. As imagens dos terrenos em obras. Chaminés e sons das fábricas. A troca dos trilhos do trem pelo asfalto, do bonde, transporte coletivo pelo carro, transporte individual. A mudança na arquitetura das cidades acentua a oposição periferia/centro. A divisão entre cidade alta e cidade baixa, classe média e classe trabalhadora (PRECIADO, 2020, pp. 36-37).

Nas imagens há uma divisão racial do espaço. Os transeuntes são mais diversos do que o elenco profissional. Os trens lotados são mais “miscigenados” do que as fábricas. No Brasil, essa divisão se dá entre periferia e centro, mas também entre o campo e a cidade, dado que o êxodo rural é uma das marcas da industrialização. Daí, parte do anonimato das multidões da metrópole.



12 - AULA DE INGLÊS (0:12:24 – 0:13:36)

Para o lugar do sujeito nessa nova dinâmica social, política e econômica, os investimentos educacionais e de mobilidade compõem parte desse capital humano (FOUCAULT, 2008, p. 336). No filme, nas cenas das aulas de inglês é importante notar duas coisas: o vocabulário que está sendo estudado diz coisas como: “i speak english, i don’t speak portuguese, i smoke cigar, i don’t smoke cigar” e finaliza com “do you dance the walt? Yes i do” e Carlos sorri olhando para Luciana, remetendo sutilmente ao “eu aceito” do matrimônio. Na lousa está escrito “english is the comercial language used in BRAZIL”. Esta ênfase na adoção do idioma parece preparar o capital humano para um alinhamento estadunidense.

2.5 SUBJETIVIDADE E NEOLIBERALISMO: DISCURSOS E COLAPSO EMOCIONAL

Mais de uma vez, ao longo do filme Carlos se refere a “ser um homem”. A angústia reside na sensação de obrigatoriedade em seguir um modelo fixo de masculinidade. A coerção é interna, ataca a subjetividade de Carlos. Permeia a relação dele com Arturo, mas também uma expectativa social. Vale a pena dizer que, embora falemos em angústia e colapso

emocional, este homem não é apenas uma vítima. De fato produz sofrimento na sua sociabilidade e os possíveis ganhos não parecem valer a pena.

[...] devemos reconhecer que a masculinidade hegemônica não necessariamente se traduz em uma experiência de vida satisfatória. (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2005, p. 271)



39 - DEVANEIOS E CRISE DE CARLOS (0:43:54 – 0:44:33)

A primeira crise de Carlos acontece na metade do filme, antes da segunda briga com Luciana, que levará ao pedido de casamento. Nesta cena, Carlos está atordoado em meio ao centro da cidade. As imagens das máquinas alternam com sua expressão de angústia e a voz em off¹⁴ narra sua primeira crise. Ele repete as palavras delirantemente:

Carlos:

Recomeçar, trabalhar, mil vezes tentar ser um homem, trabalhar com Arturo, esquecer Ana, pagar Luciana, não lembrar-se, se não do trabalho, das 50 obrigações diárias, lembrar-se somente das mil chateações diárias do trabalho. Lembrar de uma engrenagem e mais outra e mais outra e mais outra. Uma engrenagem e depois um eixo devem ser entregues dentro do prazo estabelecido. Mil vezes recomeçar, recomeçar de novo, recomeçar sempre, aceitar! aceitar!

A cena termina com um movimento da câmera na mão enquadrando o prédio da CBI Esplanada (Companhia Brasileira de Investimentos), o primeiro arranha-céu do Vale do Anhangabaú. O que é importante notar, é esse jogo de imagens. Close em Carlos, e o plano detalhe¹⁵ nas máquinas trabalhando. Essa alternância nitidamente simboliza a mente de Carlos. Não apenas no sentido metafórico, “essa máquina tem sua duração de vida, sua duração de utilizabilidade, tem sua obsolescência, tem seu envelhecimento.” (FOUCAULT, 2008, p. 309).

¹⁴ Quando a voz da personagem vem de fora das imagens. Geralmente usada pelo narrador ou para ilustrar os pensamentos.

¹⁵ Um plano mais fechado do que o close, mostra o detalhe de um objeto, neste caso, a bucha de uma fresa moldando uma peça mecânica.



46 - CARLOS EMBRIAGADO (0:51:20 – 0:54:36) e 68 - CARLOS ANUNCIA QUE VAI EMBORA (1:33:17 – 1:37:40)

Retomando um tema já abordado anteriormente, a bebida alcoólica é muito presente na vida de Carlos e nos seus colapsos emocionais. Na “festinha”, no ano novo e após o baile com Arturo e Ana. No caso do ano novo, Carlos quebra garrafas de bebida na rua em frente à casa de Luciana. Dizia: “você não está acreditando que eu mudei? [...] não bebo mais!”. A tentativa desesperada de manter seu relacionamento, manter as “coisas em ordem”.

Na cena da fuga final, retomando o início do filme, Carlos decide abandonar tudo, trabalho e família. O homem provedor colapsou. No dia anterior, chegou em casa embriagado e disse à Luciana enquanto ela dormia: “não quero mais ver você, nem meu filho, nem Arturo, ninguém... quero sumir”. Após alguns dias se preparando, ele anuncia sua fuga, rouba um carro, foge da cidade e passa a noite na estrada. Na manhã seguinte, ele larga o carro roubado, pede uma carona e dorme no caminhão. Ao acordar, se vê entrando em São Paulo novamente.

Carlos está impossibilitado de sair desta linha de produção que é sua mente e sua vida. Este homem moderno é altamente pressionado a cumprir um papel. E que papel é esse? O de um homem heteronormativo, que honra o papel e ocupa um lugar que promete privilégios pelos discursos da masculinidade hegemônica. Busca construir uma família nuclear para a qual proverá, desde uma ascensão de classe média. A corrupção no trabalho, a tensão em performar “o homem” com rigidez e a cumplicidade masculina são suas partes constitutivas.

3 MODERNIDADES, MASCULINIDADES E CINEMA

3.1 MODERNIDADES E MASCULINIDADES: CONCEITOS E DEBATES

A relação entre modernidades e masculinidades é objeto de estudo já há algumas décadas. Atualmente é bastante sólida a noção de que as masculinidades são construídas socialmente dentro de determinados contextos históricos e que, portanto, o significado de “ser homem” é sempre relativo. No ocidente, boa parte desses significados estão ligados aos mitos fundadores da própria cultura ocidental, a saber, mitologia greco-romana, cristianismo, as grandes guerras, o Estado, o capitalismo e a modernidade.

Nolasco analisa esses períodos históricos demarcados pela própria historiografia ocidental e observa nas artes, como a literatura antiga, medieval e moderna mudanças na construção de personagens heróis. Mas só na modernidade, aponta o autor, possibilitou-se pensar uma identidade inventada ou construída (NOLASCO, 2017).

A cultura como sendo um agente dessas transformações trouxe na virada para o século XX, no pós-guerra e industrialização de países como o Brasil – São Paulo seria o epicentro deste processo – um novo contexto. Este, por sua vez propagou uma noção de modernidade e junto a isso, definições sobre o que seria o “homem moderno”.

O autor traz estas figuras contrastantes: a valentia representada por Tarzan e outros contos de heroísmo de uma lado; as incertezas de Homer Simpson suportado de certa forma pelo sofá da sala e uma lata de cerveja. Neste sentido, Carlos estaria entre Tarzan e Homer, pois ainda não abdicou do heroísmo, mas já esbarra em seus limites.

Ainda assim, o filme deixa nítido que Carlos nem procura ser herói e tampouco reconhece estes limites. As características do herói moderno parecem estar mais ligadas ao individualismo do que ao aspecto coletivo (NOLASCO, 2017, p. 182). Estaria também mais vinculado ao trabalho e à guerra do que aos mitos da antiguidade, embora estes ainda estejam presentes em alguma medida, como o Édipo na psicanálise, por exemplo.

No contexto pós Segunda Guerra, Preciado investiga a produção de masculinidades no contexto estadunidense. Para o autor, a construção da mansão da Playboy e a veiculação das revistas de Hugh Hefner “estava mudando a paisagem da cultura popular estadunidense”. (PRECIADO, 2020, p. 26). Nas páginas da Playboy coexistiam as fotos das mulheres nuas e textos, entrevistas, reportagens voltadas para o público masculino. Este processo se estenderia até o final do século XX. Nas palavras de Preciado:

a Playboy construía não só um novo consumidor masculino urbano como também desenhava um novo tipo de afeto, de desejo e prática sexual,

diferente daquele que dominava a ética do 'breadwinner': o trabalhador decente e bom marido branco e heterossexual promovido pelo discurso governamental estadunidense depois da Segunda Guerra Mundial. (PRECIADO, 2020, p. 27)

Neste estudo, encontramos duas figuras masculinas: este novo consumidor urbano apresentado como o “playboy solteiro urbano”; o trabalhador decente e bom marido, denominado o “pai de família provedor”. Na família nuclear, os papéis reservados ou modelos performativos a cada sujeito são representados no filme:

[...]A dona de casa perfeita e o pai trabalhador são desenhados como modelos de gênero complementares dos quais depende a estabilidade da família branca heterossexual. (PRECIADO, 2020, p. 36)

Claro que há diferenças sensíveis entre os contextos estadunidense e brasileiro. Para os estadunidenses, havia uma sensibilidade maior com as transformações do pós-guerra e a reinvenção da masculinidade após a crise financeira (NOLASCO, 2017). Enquanto isso, no Brasil, a euforia desenvolvimentista, da industrialização, novos paradigmas culturais e o acirramento político. Cada espaço produziu uma relação própria com esta figura masculina. Para Carlos, a libertinagem heterossexual do playboy parece tensionar com o papel do homem provedor. Tensiona também com o desejo de Luciana pela estabilidade familiar e econômica.

Pensando nos anos 1960 em diante e na formação das metrópoles latino americanas, há pontos em comum também nos estudos de modernidades e masculinidades. Recentemente foram analisados os avanços dos estudos sobre masculinidades na América Latina. Abordagens desde a crítica feminista às instituições até as transformações teóricas entre os anos 1990 e a segunda década do século XXI. O acúmulo destes estudos contrasta visões tradicionais com concepções mais críticas e plurais da masculinidade como construção social (OLAVARRÍA, p. 60, 2020).

O amadurecimento do tema foi possível a partir de perspectivas interseccionais. Um diálogo mais próximo do feminismo negro e do sul global destaca como raça, classe e gênero se entrelaçam em experiências locais (VIGOYA, p. 136, 2020). O final do século XX complexificou o tema das masculinidades indo além da agenda que se discutia até então, bastante centrada em papéis fixos, mas não menos importantes, e que seguem sendo pertinentes, como: paternidade, saúde reprodutiva e a relação com o trabalho. O ganho se dá na medida em que estas questões podem ser tratadas menos por um viés conservador e sim de forma mais ampla e plural.

No caso específico da relação com as concepções de modernidade, além da sexualidade, o trabalho parece ser ainda um dos principais catalisadores (NOLASCO, p.50, 1993). Na década de 1960 como hoje, duas palavras chave dentro do trabalho ainda persistem: a exploração capitalista e a figura do homem provedor. Somando-se a isto, faz-se importante o paralelo entre Brasil e EUA. Este novo sujeito aparece muito atrelado à dimensão econômica dos afetos que permanece desde as análises de Foucault até hoje.

O homem tinha o Estado como referência de controle por meio de seus dispositivos. Em algum momento o próprio sujeito passa a se vigiar com a cumplicidade e/ou coerção de outros sujeitos que o esperam em um certo *lugar*. A “liberdade de escolha” sobre quem se é, trazida pela modernidade (NOLASCO, 2017), encontra uma encruzilhada: escolher se submeter a um discurso ou ser um *out-sider*. O sofrimento, nesse sentido, passa a ser uma constante.

O filme associa, em vários momentos, os sentimentos e as máquinas. Em alguns momentos, Carlos mistura as dimensões afetivas e industriais e sua mente parece trabalhar como uma máquina. Assim, se faz muito útil a leitura de *O Nascimento da Biopolítica* (2008), de Foucault. Em uma série de aulas em 1979, o autor desenha um contexto da introdução do pensamento neoliberal americano. Ele retornou até a formação da Escola de Chicago e antes mesmo dela, a American Enterprise Institute de 1943. Em parte da obra, o autor se dedica a entender como a análise de cunho econômico passou a se interessar pelo trabalho. Mais do que isso, há “nessas análises economistas dos neoliberais, uma tentativa de decifração em termos econômicos de comportamentos sociais tradicionalmente não-econômicos.” (FOUCAULT, 2008, p. 337).

Pensando na temporalidade onde o filme se encontra e os processos históricos seguintes, a narrativa do longa adota quase um caráter premonitório¹⁶. Evidentemente não há como falar em neoliberalismo no Brasil antes da ditadura militar, mas pode-se dizer que Person, em seu próprio contexto, já enxergava as sementes do que São Paulo e o Brasil se tornariam. Voltando à fala de Bernardet, do olhar de Person sobre a realidade política e de não ter sido surpreendido pelo golpe militar, nota-se uma certa “lucidez” no filme.

Então, é possível visualizar, ainda que de forma introdutória e teórica, conceitos ligados ao pensamento neoliberal especificamente estadunidense – dada a aproximação mais evidente, menos especulativa entre os dois países nesse período – para tentar historicizar essa

¹⁶ No documentário *Person* e em entrevistas recentes, Marina comenta este caráter premonitório do filme.

“lucidez”. E com isso tentar responder a pergunta: que conceitos teóricos são úteis e dialogam com alguma compatibilidade em relação ao que o filme mostra?

O neoliberalismo americano não se forma só como um modelo econômico, mas também, um modo de pensar e de existir (FOUCAULT, 2008, p. 301). Ainda que o neoliberalismo não tenha sido política econômica no Brasil no período da Ditadura Militar, o filme já entende o “homem moderno” para uma “economia moderna”, como um modelo de sujeito, proposta pela modernização brasileira e alinhada ao modo de vida americano. Mas fundamentalmente guiada pela exploração capitalista daquele período.

Portanto, aquilo que Foucault chamará de “forma empresa”, o indivíduo que se vê como um empreendimento dentro de um paradigma neoliberal, baliza a conduta de Carlos. Então, as decisões que ele toma e sua relação com as outras personagens, principalmente com Luciana e Arturo, o levam a agir neste sentido:

O modelo econômico, o modelo oferta e procura, o modelo investimento-custo-lucro, para dele fazer um modelo das relações sociais, um modelo da existência, uma forma de relação do indivíduo consigo mesmo, com o tempo, com seu círculo, com o futuro, com o grupo, com a família. (FOUCAULT, 2008, p. 332).

Junto a isso, também são fundamentais a teoria do capital humano e o modelo de família. Ou seja, uma série de investimentos são feitos pelo sujeito que se vê como uma empresa. O casamento, então, seria visto como um contrato de longo prazo. O dinheiro ou outros bens estão sempre presentes nas interações entre as personagens, no pedido de casamento, na reação de Carlos sobre os negócios entre Luciana e Arturo, por exemplo (BERNARDET, p. 137, 2007). Os gestos cotidianos seriam negociações de oferta e procura. O contrato garante a estabilidade das negociações entre estes sujeitos que agora vivem juntos (FOUCAULT, 2008, p. 336).

Este herói moderno que Carlos tenta performar sem sucesso, embaralha homem e máquina, subjetividade e produtividade, vida privada e vida profissional, angústia e desejo. Estas mesclas são bem características do neoliberalismo e estão presente na vida de Carlos, sempre resultando nas suas fugas, também sem sucesso.

3.2 MASCULINIDADE HEGEMÔNICA E PLURALIDADES DE GÊNEROS

Entre as várias formas de sexualidade e identidade, muitas vezes há um choque cultural, inclusive dentro do próprio debate mais contemporâneo sobre gênero. O saldo que podemos verificar desses debates apontam para a desnormalização e desuniversalização da

heteronorma. Revela também formas mais sutis das relações de poder e da produção de gênero.

Uma reflexão sobre masculinidades se torna mais rica quando entendida dentro dos debates sobre gênero. Nesse campo se coloca em questão a essência desses gêneros, essência masculina ou feminina. Mais do que isso, ele questiona também o aspecto biológico como único demarcador da diferença. O cruzamento destes debates nos leva a repensar as definições de gênero como fixas. Seriam, então, produzidas historicamente em diferentes contextos.

Gênero seria algo não essencialista, mas sim construído historicamente e, também, produzido relacionalmente e perpassado por relações de poder. Ou seja, a construção dessas masculinidades está ligada à institucionalização das relações de poder. Também não significa que por se tratarem de definições relativas, não haja opressão e violação de homens contra mulheres (DE LAURETIS, 1987, p. 209). Além disso, não generaliza os conceitos sobre experiências em períodos pré-colonização. Ou seja, pode haver casos de masculinidades alternativas em outros contextos e mesmo estes conceitos e definições podem não caber nestes casos.

Pensando no caso da heteronormatividade, bastante marcada no filme, essas construções se transformam em normas sociais, morais e etc. No caso das masculinidades, o conceito de masculinidade hegemônica é particularmente poderoso para compreender esse processo. Demonstra como os discursos sobre masculinidade elegem um modelo normativo a ser performado. Além disso, produz um processo de coerção e punição sobre os grupos de homens que não se enquadram na normatividade.

Através desta metodologia, Fuller faz um panorama inicial da América Latina enfatizando que embora tenha havido avanços em direitos para as mulheres e uma progressiva desmarginalização das pessoas não binárias, ainda persistem certos padrões de comportamento e de violência como mostram diversos dados estatísticos. Além disso, a retomada conservadora nas esferas políticas recentes parece sublinhar a manutenção destes padrões (FULLER, 2020, p. 258).

Importante notar o modo pelo qual ela utiliza o conceito de masculinidade hegemônica. A pergunta principal foi identificar possíveis mudanças sobre como os jovens de Lima, Peru, definiam certos aspectos da masculinidade (FULLER, 2020, p. 259). Para isso, fez-se um recorte local, com estudantes universitários. Foram coletadas informações sobre estes jovens, os grupos sociais pelos quais eles circulavam. Com estes dados em mãos, fez-se

então uma análise qualitativa com base em comparações entre o que a autora define como "La generación de los 90" e "La generación del milenio" (FULLER, 2020, p. 263).

No caso da análise filmica, no lugar da análise comparativa entre os dois grupos onde as normas hegemônicas foram construídas e reproduzidas, aplicamos um conceito de representação, onde estas normas são veiculadas dentro do discurso de uma narrativa filmica.

O saldo que se pode tirar disso é que embora tenha havido "mayor flexibilidad frente a las definiciones de masculinidad"(FULLER, 2020, p. 259) os papéis hegemônicos impostos aos homens seguem sendo os mesmos e produzem ainda angústia e respostas violentas.

Continua a autora:

En suma, los hombres jóvenes se encontrarían en una encrucijada, divididos entre aventurarse en el futuro que promete la igualdad con las mujeres y una mayor apertura en sus definiciones de masculinidad, o refugiarse en las viejas certezas.(FULLER, 2020, p. 259)

Assim, o resultado deste estudo "nos permite afirmar que en la generación del milenio ocurren cambios notorios al lado de continuidades persistentes. Se podría decir que, más que masculinidades inclusivas, serían masculinidades ambivalentes o contradictorias." (FULLER, 2020, p. 269)

O foco da sua análise, portanto, considera um olhar simultâneo neste recorte mais restrito acompanhado de uma base mais ampla trazendo os resultados de estudos em outras nacionalidades, por exemplo. Em escalas regionais, Fuller procura entender as transformações sobre as masculinidades não apenas como um caso isolado, mas parte de um contexto maior, Latino Americano. Esta articulação local e regional é bem explicada por Connel.

O recorte local que Fuller utiliza é uma das três geografias que a masculinidade hegemônica dispõe: O recorte *local* seria um espaço mais restrito, a família, pequenas comunidades, grupos de amigos e colegas de trabalho. O *regional* seria em escala cultural, nacional ligada aos discursos, política e Estado. E a *global* atravessa as políticas mundiais de forma transnacional ligada à globalização (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2005, p. 267). Importante compreendermos que um nível exerce influência em outro, diz o estudo:

Instituições globais pressionam ordens de gênero regionais e locais, ao passo que ordens de gênero regionais fornecem materiais culturais adotados ou retrabalhados em arenas globais e também modelos de masculinidade que podem ser importantes para as dinâmicas de gênero locais (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2005, p. 267)

Voltando para o filme, a masculinidade hegemônica local circula na família e no trabalho. Isto se dá, por exemplo, pela tensão entre Carlos, Luciana (esposa) e Arturo (sócio).

E mesmo fora da narrativa, podemos pensar a forma como o filme produz um tipo de representação:

A masculinidade hegemônica no nível regional é simbolicamente representada através da ação recíproca de práticas masculinas locais específicas que têm significância regional, como aquelas construídas por atores de filmes de longa-metragem, por atletas profissionais e por políticos. (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2005, p. 267)

No caso do Brasil, os níveis regional e global articulam duas variáveis importantes: a modernização industrial do país e o alinhamento político/cultural com o modo de vida americano. As masculinidades se implicam nestes recortes através de discursos, ou seja, o que se espera de um homem dentro desses paradigmas sociais e históricos. Assim, a masculinidade hegemônica, além de tentar sufocar a pluralidade de gênero, impõe a exigência de uma performance masculina que produz sofrimento não apenas para os homens. Muito atrelada à produtividade capitalista e à importação de costumes que logo se transformam em normas de conduta.

3.3 FAMÍLIA E TRABALHO COMO PILARES DA MASCULINIDADE MODERNA

Falamos do herói moderno, da exploração capitalista e suas repercussões psíquicas e como se produzem discursos normativos sobre “ser homem”. A família e o trabalho são duas colunas fundamentais que compõem um discurso sobre o “homem moderno”. O cumprimento dos papéis sociais será o termômetro desse sucesso.

Além disso, é importante compreender o quê significam esses pilares em diferentes contextos de raça e gênero. Para Gonzalez, a negritude organizava-se, mesmo antes de 1889, mas sobretudo após a abolição, e já via no trabalho formal e na família nuclear uma série de tensões raciais. De acordo com a autora, na primeira metade do século XX a mulher negra era educada mais para o trabalho do que para o casamento. Havia mulheres chefes de família mais autônomas em relação aos maridos (Gonzalez, 1982, p.36). Ao mesmo tempo, havia uma tentativa assimilacionista de embranquecimento dos homens negros.

Ao observarmos os modelos de masculinidade entre a velha e a nova república, verificam-se algumas continuidades e mudanças. Na construção da nação se tinha um vínculo com a Europa como uma espécie de farol civilizador. Após a queda das potências no pós-guerra, os EUA e a URSS tomam o lugar como novas potências antagônicas. Para garantir a adesão brasileira ao bloco capitalista fez-se uma aproximação guiada aos interesses norte-americanos. A constituição da família nuclear, o modelo de produção, trabalho, cultura e consumo dão continuidade ao projeto, ou como Miskolci chama, o desejo da nação.

Nosso ideal de branquitude estritamente vinculado ao agenciamento do desejo em direção ao casamento e à família se deparava com “perigos” e “desvios”, dentre os quais se destacavam as aspirações de autonomia feminina e os desejos masculinos por outras mulheres e homens. [...] Na república velha o ideal do homem viril tinha a guerra como destino. Após o fim da guerra, o ideal se tornou outro, em vista de um novo contexto social que chegava. (MISKOLCI, 2013, p. 135)

Este “desvio” pode ser entendido como um tipo de recusa ao trabalho neste novo processo produtivo e ao casamento hetero-nuclear burguês. Com a guerra fria, o “desvio” poderia ser vinculado também ao anticomunismo. A liberação feminina coincide também com as mudanças deste contexto social que o autor aponta. Os modelos da velha república são logo substituídos por novas demandas das mulheres dos anos 1960. Assim, as masculinidades que esperavam delas uma feminilidade passiva, se deparava com uma recusa cada vez maior do papel submisso.

Neste sentido, a família nuclear se configura diferentemente. A integração da mulher do âmbito doméstico ao mundo do trabalho. A crescente independência financeira das mulheres tencionou o modelo de homem provedor. A masculinidade hegemônica procurou sustentar um discurso que preservasse sua posição de dominação, em parte sem sucesso.

As masculinidades se transformaram desde o cidadão-soldado e homem viril (Miskolci, p.140) ligado à guerra para o homem moderno do modo de vida americano mais ligado à indústria. Trabalho e família estão ligados intrinsecamente à construção da nação e permanecem na instalação desta modernidade econômica, cultural e política.

O casamento, e por conseguinte as famílias, dependiam da abdicação dos homens de sua “liberdade” individual em nome de compromisso com uma mulher, filhos e, por extensão, com sua sociedade. Algo que pode ser melhor compreendido se levamos em consideração a busca de reconhecimento social por parte deles e as crescentes pressões de competitividade em suas relações com outros homens na esfera do trabalho e do lazer, (MISKOLCI, 2013, p. 144)

Esta liberdade individual se conecta com o contexto apresentado por Preciado onde as novas masculinidades tentam reinventar-se, mas de fato acabam insistindo na manutenção de um papel que já não encontra lugar. Neste deslocamento, a família e o trabalho passam a ter outro sentido e em resposta a uma certa insegurança masculina (NOLASCO, 2017) produz angústia e violência. Isto aparece no filme em vários momentos, mas principalmente na cena de Carlos e Hilda quando discutem as obras de arte e na ligação entre Carlos, Arturo e Luciana.

Para os homens, o trabalho tem uma dimensão cartográfica, pois define a linha divisória entre as vidas pública e privada, e, ao mesmo tempo, tem uma dupla função para as suas vidas. A primeira é ser o eixo por meio de que se estruturará seu modo de agir e pensar. A segunda função é inscrever sua subjetividade no campo da

disciplina, do método e da violência, remetendo-os a um cotidiano repetitivo. (NOLASCO, 1993 p.50)

3.4 CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA E CRÍTICA SOCIAL

O cinema tem sido considerado, desde meados do século XX, como uma poderosa fonte historiográfica que vai além de uma história da produção cinematográfica. É a possibilidade de olhar para os filmes não apenas como resultado de contextos cinematográficos, mas sim narrativas que produzem significado fora da tela. O Cinema Novo produziu diversas críticas sociais e pretendia-se como uma corrente revolucionária. O caráter autoral de cada filme demarcava diferenças e semelhanças entre cineastas.

Desde os anos 1970 o que se denominou "Nova História" francesa passou a discutir novas metodologias, objetos e fontes. Para o cinema, nomes conhecidos como Marc Ferro e Pierre Sorlin propuseram indagações: "o que a imagem reflete? Ela é a expressão da realidade ou é uma representação? qual o grau possível de manipulação da imagem?" (KORNIS, 1992, p. 237). Para eles, a resposta para esta pergunta pode ser sintetizada da seguinte maneira: "a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico."(KORNIS, 1992, p. 238)

Também nos anos 1970, Laura Mulvey propôs trabalhos tidos como essenciais na teoria feminista do cinema a partir de críticas à psicanálise e ao cinema. O conceito mais importante proposto pela autora é o que ela denominou "male gaze" (olhar masculinizado). A finalidade é analisar como o cinema representava "a mulher como imagem, o homem como o dono do olhar" (MULVEY, 1975, p. 442). Em outras palavras, a objetificação erotizada da mulher e o voyeurismo do espectador masculino.

A partir disso, Mulvey diferencia os cinemas narrativos, dos cinemas alternativos (pode-se incluir o Cinema Novo). O cinema narrativo, majoritariamente hollywoodiano, reproduziria ideologias dominantes. O cinema alternativo ou radical, por outro lado, de acordo com a autora, é a "destruição do prazer como arma política" (MULVEY, 1975, p. 437), ou seja, desconstruir a objetificação e erotização da mulher.

Assim, os cinemas passaram a propor narrativas contrastantes com o que se fazia até então. No Brasil, houve uma forte aproximação hollywoodiana na década de 1930 através das distribuidoras norte-americanas. Depois tentou-se uma indústria cinematográfica brasileira, ainda numa busca de disputar um mesmo formato estético e de produção. A Vera Cruz e as

chanchadas foram uma última tentativa de cinema narrativo e/ou industrial antes dos anos 1950 e 1960.

Com o contexto político em ebulição, novas possibilidades tecnológicas e inspirações estéticas originais, o Cinema Novo encabeçou esta nova fase com um cinema crítico e socialmente engajado. Foi seguido pelo Cinema Marginal e pela Pornochanchada. Neste contexto, aparece *São Paulo Sociedade Anônima*. Estes movimentos estavam sempre refletindo contextos políticos, por vezes mais afiados e provocativos, mais experimentais ou com disfarces insinuantes.

O importante a se observar é como as propostas estéticas e narrativas mudam de acordo com o movimento social. Ou seja, são cinemas críticos na sua origem e que aconteciam muitas vezes balizados pela repressão da ditadura e pela falta de incentivos financeiros. Há filmes recentes, independentes ou não, que promovem críticas sociais importantes, tais como: *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e *Noites Alienígenas* (2023) de Sérgio Carvalho, por exemplo.

Em ambos os casos, há uma sensibilidade com problemáticas locais que envolvem marginalização e racismo. Promovem também uma estética e ambientação contra-intuitiva aos circuitos sudestinos. Há também uma atribuição de papéis rebeldes aos moldes mais conservadores em termos de raça, gênero, classe e regionalidade.

Em diferentes contextos latino-americanos encontramos elementos de crítica social dentro da cinematografia e seu uso como fonte histórica. De forma introdutória, destaco alguns estudos que utilizam esta abordagem, unindo os campos da história e cinema ao redor do tema das masculinidades. Santiago Estrella Silva, em seu trabalho intitulado *Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción (1981-2015)* investiga 24 películas perguntando-se “¿Cómo han dialogado con el cine nacional las luchas por la igualdad, la equidad, el relacionamiento horizontal entre hombres y mujeres?” (SILVA, 2016, p. 62). O autor se vale das teorias feministas ao analisar as obras recuperando uma historicidade do cinema equatoriano e o que ela reivindica em termos de representação do país. O estudo se fez possível através do acervo digital de *La Cinemateca de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* (SILVA, 2016, p. 24).

Claudia Elizabeth Puente Vázquez, em *Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano - Las películas de Luis Estrada*, dialoga também as teorias feministas com as obras exibidas entre 1999 e 2010. A autora explora as representações de masculinidade e feminilidade mobilizando questões ligadas ao corpo e a contextos históricos de migração, violência e sobrevivência. Entre outras coisas, o estudo procura responder “¿Cómo el

lenguaje del cine contribuye a representar ciertos imaginarios de las masculinidades en contextos históricos determinados?” (VÁZQUEZ, 2016, p. 63).

John Sebastian Buitrago Villa, no seu artigo “La construcción de masculinidad en la ciudad de Medellín Reflexiones desde el cine y la literatura en los últimos cincuenta años”, investiga alguns estereótipos ligados à violência. O autor propõe um trabalho interdisciplinar entre antropologia e história ressaltando a ampliação no campo de investigações que os temas gênero e masculinidade possibilitam (VILLA, 2015, p. 177, 178).

Embora os filmes analisados por Villa sejam posteriores aos Nuevos Cines, vale a pena fazer um exercício metodológico. Ele parece aceitar sem muita crítica a divisão binária entre homens e mulheres. Ele trata da violência e da masculinidade dos jovens da periferia de Medellín como algo exclusivo de homens. Problematisa a questão a partir de uma reflexão sobre masculinidades coloniais onde a violência era muito presente. Os dois filmes analisados são *Rodrigo D. no futuro* de Víctor Gaviria (1991) e *Apocalipsur* de Javier Mejía (2007).

Glaucenilda da Silva Grangeiro, na sua dissertação de mestrado intitulada *Nordeste Viril e Representações de masculinidade no Cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2003)*, traça semelhanças e diferenças entre outras artes, além do cinema e discute alguns paradigmas do fazer da História. Procura relacionar a dimensão imagética das obras analisadas com seus contextos de produção (GRANGEIRO, 2015, p. 81).

A título de comparação, Santiago Silva faz uma brevíssima contextualização do cinema equatoriano anterior aos anos 1970, já que seu objeto parte de 1981 até 2016. Mesmo assim, fica nítido que havia já desde os anos 1960 um forte debate feminista no país. O contexto equatoriano envolvia também um acelerado processo econômico com o petróleo. E paralelamente a outros países latinoamericanos, um governo autoritário de orientação direitista. Neste período, observa-se no cinema representações de gênero que Silva analisa. Diferentemente de Villa, a abordagem sobre a questão de gênero e raça vão além e colocam sob suspeita as características “essenciais” das personagens.

Há uma similaridade entre as problemáticas analisadas pelos autores. Embora haja um esforço de levantar particularidades regionais para tratar de temas como relação homem e mulher e identidade. Mas em especial, a violência é um tema que aparece com mais frequência. Vista a partir de um olhar anticolonial, estes estudos muitas vezes procuram criticar uma imagem que se faz do homem latino americano muito atrelada à violência e eu diria até a um estereótipo de “incivilidade”.

Em maior ou menor medida, nestes estudos, o tema classe é abordado por três palavras chaves: estado de bem estar, consumo e ilegalidade. Daí se misturam questões como hierarquia social e mais uma vez a violência e a clandestinidade.

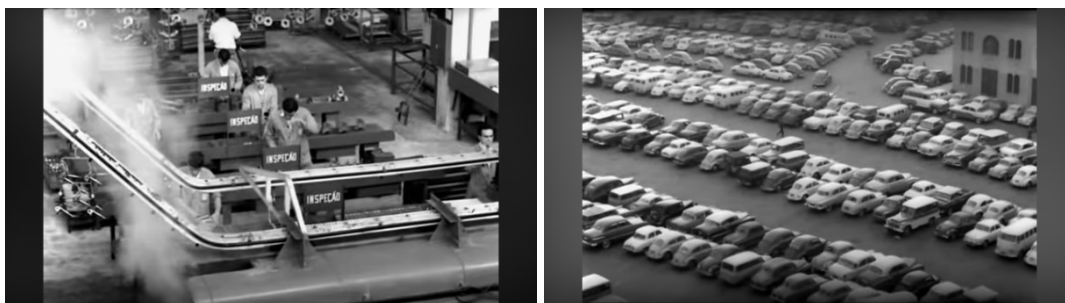
4 CRÍTICAS E TENSÕES: MASCULINIDADES E MODERNIDADES

4.1 O IMPACTO DA MODERNIDADE PAULISTA NAS IMAGENS DO FILME

O movimento é duplo: a modernidade paulista impacta a tecnologia cinematográfica e esta tecnologia possibilita imagens da modernidade paulista. Com base no que já vimos em torno da modernidade, para São Paulo isso se traduziu em indústria, especialmente a automobilística.

No filme, o que predomina são os paralelos entre as imagens dos automóveis lotando as avenidas ao lado das multidões andando pelo centro. O mesmo ocorre nas imagens das fábricas. A grande quantidade de carros estacionados e grupos de operários saindo e entrando do trabalho. Os ruídos completam a paisagem, no centro o caos de motores e buzinas, nas fábricas as máquinas e a campainha do horário.

Por vezes, as imagens mostram o funcionamento da máquina bem de perto, por outras mostram os terrenos em obras para construção de novas fábricas que expandem a cidade. O crescimento acelerado mostrado em micro e macro dimensões junto ao paralelismo entre as pessoas e as máquinas proporcionam uma sensação de que não há escapatória. Para onde quer que você olhe, lá está a modernização ocupando todos os espaços.



Do ponto de vista psíquico, sobretudo observando a jornada de Carlos, o filme provoca uma claustrofobia. Modernidade industrial nos anos 1960 pode ter um duplo significado: a busca por uma equivalência com a Europa industrializada do século XIX, quase como uma miragem do passado e o modo de vida americano como um sinal para o futuro.

Destaca-se a imagem do edifício CBI Esplanada, considerado um exemplo da arquitetura moderna de São Paulo e de influência estadunidense¹⁷. Inaugurado em 1951, era

¹⁷ Dados do acervo do jornal Estado de S. Paulo. Fonte: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.predios-de-sao-paulo-cbi-esplanada.10468.0.htm>> Publicado em 03/05/2025. Acesso em 01/02/2026.

tido como o maior arranha-céu em concreto armado do mundo. Ele é mostrado durante a crise de devaneios de Carlos. A cena onde ele repete delirantemente “recomeçar” finaliza com Carlos olhando para o edifício enquanto a câmera na mão faz um contra plongée do prédio imponente e distante.

A cidade é desenhada como uma produção em série. Os carros no estacionamento, as multidões andando pelo centro, o interior das fábricas, as peças mecânicas, o panorama sobre os prédios, tudo aparece como unidades ordenadas, enfileiradas como numa linha de produção. Em meio a este ordenamento da cidade, há uma equipe com equipamentos de filmagem, atores e atrizes vivendo a cena em plena São Paulo. Ao mesmo tempo em que o cinema interfere nesta paisagem, ele é parte do processo produtivo. Mas é uma produção que flagra a própria cidade.

Na cena de abertura, os prédios no reflexo da "janela indiscreta" durante a briga de Carlos e Luciana e depois as imagens de baixo para cima dos prédios imponentes combinam com a trilha musical. Parece que os prédios fazem uma pressão imponente sobre as personagens. Esse fenômeno se repetirá durante todo o filme. O contra plongée de Carlos e Luciana passeando na praça deixa a arquitetura dos prédios ameaçadora pelo tamanho e pelo enquadramento. A sensação de vertigem olhando de baixo para cima enquanto os arranha-céus vigiam a vida das pessoas.

A maneira como Hilda descreve os apartamentos, como os vizinhos se tornam íntimos pelas paredes finas. São residências alinhadas em blocos simétricos, como o estacionamento, os prédios e a linha de produção. Daí se seguem os transeuntes saindo dos trens e fazendo fila para entrar no ônibus. A praça, embora esteja sempre muito movimentada, é o local silencioso do centro, às vezes atravessado por uma sirene ou buzina.

Essa simetria da imagem ordenada é retomada pelas palavras de Carlos no seu devaneio "recomeçar, mil vezes tentar ser um homem. As 50 obrigações diárias, uma engrenagem e maior outra e mais outra, o eixo deve ser entregue dentro do prazo estabelecido". A única assimetria é a linha do tempo do filme. Tudo fica ordenado em blocos sequenciais na indústria, menos a mente de Carlos. Ela parece mais com as imagens em close das fresas e tornos cortando as pequenas peças de neurônios metálicos.

Esteticamente a cidade possui uma robustez em vários aspectos. As máquinas são implacáveis, produzem um ruído intenso e tem a força para cortar o metal. As soldas que montam os automóveis espalham faíscas com vigor. Não só os operários são parrudos (PILLON, p.364) mas a própria arquitetura da cidade também é. Os edifícios largos com

músculos imponentes e viris. A fumaça dos escapamentos como cigarros destas máquinas operárias que nunca param de trafegar.

4.2 FAMÍLIA E TRABALHO COMO GERADORES DE TENSÕES NA MASCULINIDADE DE CARLOS

Uma das formas que a masculinidade hegemônica tem de coagir o sujeito com um discurso de masculinidade é pela aceitação ou rejeição dentro das dinâmicas de sociabilidade. Em outras palavras, grupos de homens no ambiente familiar ou do trabalho exercem um tipo de pressão para que o sujeito se adeque a um determinado modelo. A relação de Carlos e Arturo pode ser uma relação entre amigos, pai e filho, irmãos, membros de um grupo religioso, no esporte e etc. Além disso, os discursos sobre “ser mulher” às vezes alimentam expectativas sobre esse homem que performa uma masculinidade que corresponde ao papel de provedor.

O filme tem uma tensão constante no caminho de Carlos. Mas há poucos momentos em que a narrativa traz uma certa “calmaria” entre os ruídos. No entanto, sabemos que a tensão permanece no ar, assim que estes momentos acabam, volta a agonia. Este fenômeno pode ser visto em vários momentos: quando Carlos conhece Luciana, no pedido de casamento, na manhã em família. Estas cenas são sempre conduzidas pela trilha musical leve que contrasta com a da maior parte do filme, menos harmônica.

Embora a família e o trabalho sejam pilares desta masculinidade, para Carlos é um motor de angústia, mas por quê? Embora estas cenas tenham uma aparência mais leve, é aí que Carlos está cumprindo o papel que se espera dele. A narrativa deixa nítido como Carlos fica indefeso nestes momentos.

Quando Arturo parabeniza Carlos pelo noivado, o filme faz a transição entre a “leveza” do pedido ao sarcasmo de Arturo: “que rápido, não vai me dizer que foi forçado”. Parece que Carlos tem uma vida dupla, entre o bom pai e marido e o sócio corrupto, a transição então leva para a cena da chantagem.

É nesta dupla dimensão que reside a tensão. Carlos tem um desgosto pela conduta de Arturo, mas se associa a ele. Se vê no dever de casar-se, embora não pareça totalmente à vontade com isso. Se torna pai, mas na fuga final diz à Luciana que vai deixar “teu filho”, ou seja, já não vê sua paternidade. Por vezes, Carlos vê na família e no trabalho o caminho correto, mas ao mesmo tempo se angustia, pois este papel o faz permanecer no looping de São Paulo, bem representada na cena do devaneio “recomeçar”.

Neste sentido, não há alternativa para Carlos. Ele se vê na impossibilidade de recusar esse modo de viver, ao mesmo tempo não resiste por muito tempo. A bebida alcoólica é fundamental para compreender alguns momentos chave da trama. Carlos bebe em momentos muito particulares na trama. Não é como se fosse uma questão patológica e excessivamente repetitiva. Também não está representado numa forma de sociabilidade masculinizada, onde o ato de beber seria uma espécie de código dentro do grupo. Além disso, a bebida não aparece – e não à percebo desta forma – com um viés moralista onde os seus efeitos são totalmente reprovados.

Retorno às cenas onde Carlos aparece na companhia da bebida. No primeiro encontro com Luciana fica de “pilequinho para ter coragem”, percebendo uma certa insegurança junto àqueles jovens. Na noite de ano novo bebe sozinho após a discussão com Luciana, todos dançam, se divertem e no balcão do bar a imagem é da solidão de Carlos. Na manhã seguinte faz uma cena embriagado em frente a casa de Luciana: “farei tudo o que você quiser [...] não está acreditando que mudei? [...] não bebo mais!” e quebra as garrafas na rua, uma mistura da coragem de ir até a calçada aos gritos, somado à solidão da noite anterior resultaram em um certo desespero. No bar alemão Carlos bebe moderadamente e resiste ao “clima de festa” de Arturo e Ana. Na volta para casa, aparece embriagado, mas atordoado como quem foi vítima do álcool e admite não querer mais saber da família e do trabalho, justamente os pilares da sua masculinidade.

Essas cenas mostram em quais intenções e desejos Carlos precisa dessa “dose de coragem” para realizar. Portanto, Carlos cumpre exatamente o que diz no início do filme, bebe para ter coragem. Por vezes mostra um traço da sua insegurança e a desinibição que o álcool lhe fornece. Por outras, a bebida serve de escape frente a essa engrenagem que o engole.

Em uma certa altura da trama, Carlos diz a Arturo que se casou por preguiça, por falta de coisa melhor. Carlos sabia que Arturo era infiel, então pergunta por que se casou, Arturo fica sem entender. Carlos se aproximou de Luciana por escolha, casou-se por achar que era a coisa certa a se fazer, tentando achar sentido com uma referência, ainda que negativa, de masculinidade e sempre acaba recebendo de Arturo respostas maliciosas.

Carlos trocou seu emprego de “maior compensação” como inspetor na Volkswagen pelos esquemas de engrenagens com Arturo. Diz ao futuro sogro que quer se casar pois está “ganhando bem lá na fábrica”, o trabalho torna-se algo deturpado, mas o dinheiro ganho o faz

questionar o que é certo e errado. Carlos associa o casamento às perversões da cidade, seu repúdio à “tudo” e recomeçar outra vez, ou então “acabar de uma vez por todas”.

O lazer e o descanso do trabalho, sair para dançar, tudo soa artificial para Carlos, seu semblante é sempre de angústia, salvo raros momentos. A mentalidade que diz: a fadiga no trabalho leva à recompensa em dinheiro, no matrimônio parece se equiparar no cumprimento dos deveres de marido e pai, para depois ter o lazer na casa de campo, como é mostrado na família de Arturo. A infidelidade seria um jeito de extrapolar esta “recompensa”, mas entendida por este homem como uma atitude legitimada.

A classe média é a camada da sociedade onde transitam as personagens principais do filme. Também é na classe média que se encontram boa parte dos cineastas dos anos 1960. E ainda, este recorte social está atrelado à própria imagem e espacialidade que a cidade de São Paulo oferece neste contexto.

Em 1967, Bernardet escreve sobre a classe média de forma ácida em um contexto pós-golpe. Na época, Bernardet já conhecia Person e trabalhavam juntos no *Caso dos Irmãos Naves* (1967). A descrição que o autor faz sobre a classe média e a cidade pode ser sintetizada nestas palavras:

O essencial de sua vida, suas possibilidades de desenvolvimento manifestam-se nas fábricas, nos escritórios, nas lojas, onde os indivíduos são apenas peças de um mecanismo que lhes escapa totalmente. A vida fora da fábrica, do escritório ou da loja torna-se marginal, é um intervalo, um momento de espera (BERNARDET, 2007, p. 25)

Há mais de uma forma de pensarmos a classe média. Uma parte dela se beneficiava da industrialização para enriquecer rapidamente e uma outra parte estava presa na engrenagem produtiva capitalista, que seria então vivida por Carlos. Há também parte desta classe que Bernardet chamou de vanguarda cultural. Esta seria, portanto, formada pelo grupo de cineastas (entre outras artes) que “pretende participar da e refletir a luta que se trava para a afirmação de sua classe” (BERNARDET, 2007, p. 28).

As comparações entre Person e Carlos ganham mais sentido na medida em que o cineasta expurga através do filme um olhar crítico sobre sua própria condição. Outra característica desta classe média a qual Bernardet critica, e o filme coloca em cena, é sua tendência importadora:

Para o público brasileiro, cinema é cinema estrangeiro. É natural que o público, estando constantemente em contato com filmes estrangeiros e nunca nacionais, tenha contraído certos hábitos. Durante longo tempo, para amplos setores do público brasileiro, cinema restringiu-se a cinema norte-americano, e este sempre cercado de grande publicidade; se eventualmente se exibisse um filme brasileiro (que não fosse chanchada), o público não encontrava aquilo que estava acostumado

a ver nos *westerns* policiais ou comédias vindas dos EUA (BERNARDET, 2007, p. 31)

Esta estranheza por parte do público pode ser entendida pela tensão entre narrativas clássicas e de vanguarda. Do ponto de vista de representação e identificação, a classe média via no western ou nas comédias estadunidenses o que ela gostaria ou deveria ser, uma espécie de assimilação. E ainda, esta classe média que enriquecia tinha aspirações de ser uma nova burguesia industrial, o que de fato, em parte se tornou. Assim, o espectro de classe mostrado pelo filme tinha Carlos tentando não ser esmagado pela cidade e Arturo que enriquecia como um novo burguês.

Desde a década de 1930 já se faziam filmes onde a cidade é o cenário. A título de exemplo *Fragmentos da vida* (1929), *São Paulo, sinfonia da metrópole* (1929). Dali até a década de 1960, houve obras que eram “outra modalidade da chanchada, que encontrava na ascensão social, via casamento ou concursos vários, um de seus temas prediletos. Aspirações frustradas.” (BERNARDET, 2007, p. 109). Só então na virada dos anos 1950 para os 1960 veríamos narrativas mais críticas, não apenas em São Paulo, como *Rio 40 graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957).

Já comentei anteriormente sobre *Noite Vazia* de Walter Hugo Khouri, mas ao lado de *O grande momento* (1958) de Roberto Santos e *São Paulo Sociedade Anônima* podemos identificar características comuns tanto na representação da classe média, quanto da própria cidade, que neste contexto é uma personagem intrinsecamente ligada à dimensão de classe.

Um dos fios condutores que movimenta esta classe média representada é o dinheiro, a parte disso, são reféns da cidade.

São Paulo despeja diante de nós tudo aquilo que tem a oferecer. [...] São Paulo S. A. é um carrossel, um turbilhão agitadíssimo e barulhento. Tudo isso sem finalidade, nada leva a nada. Nas ruas, as pessoas estão apressadas e de cara amarrada. A primeira reação é sair de São Paulo. (BERNARDET, 2007, p. 139)

Diante da impotência de Carlos, a fuga parece ser seu caminho constante. As demais personagens estão menos perdidas do que Carlos:

[...] a revolta de Carlos, que não aceita mais São Paulo, mas que nada tem a propor nem para que lutar, reduz-se a uma fuga momentânea e fracassada. (BERNARDET, 2007, p. 139)

Personagens como Luciana e Arturo, por exemplo, sabem o que querem, não estão em fuga, mesmo com as contradições de Arturo, ele ainda surfa na onda industrializante. Luciana embora tenha encontrado os limites de Carlos, tem uma visão mais nítida e realista de seu

próprio futuro e procura investir nele. Hilda, que “ao menos soube ser feliz” enquanto esteve fora da cidade. Ana encontrou um jeito de sobreviver.

Nesta São Paulo que o filme mostra, as personagens se adequam por motivos diversos, contraditórios ou não. Quando fogem, acabam retornando, às vezes de forma fatal. E o que resta para quem fica é a angústia.



4.3 O AUDIOVISUAL COMO CRÍTICA À HEGEMONIA MASCULINA E AO NEOLIBERALISMO

Falei em alguns momentos sobre uma proximidade ou não com os EUA em termos de estética cinematográfica, uma certa assimilação de civilidade, conectada com o american way of life e uma modernidade que transita da industrialização para o ideário neoliberal. Para além do âmbito conceitual apresentado anteriormente, em que medida isso se relaciona com as masculinidades?

Embora o neoliberalismo tenha se tornado política de estado entre os anos 1970 e 1980 no Chile, na Inglaterra e nos EUA, pode-se perceber indícios que já remontam aos anos 1960. Na América Latina, podemos pensar nas ditaduras militares, sobretudo na de Pinochet no Chile. No caso do Brasil, a implantação veio com a redemocratização, onde as elites se certificaram de eleger um chefe de Estado de orientação neoliberal após a saída dos militares. Mas antecede a tudo isso uma cultura de consumo e de importação desde os anos 1960:

O cinema, por definição, era importado. Mas não só o cinema era importado: importava-se tudo, até palito e manteiga. O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados (BERNARDET, 2007, p. 31)

A partir da formação do pensamento neoliberal e como isso impacta no sujeito, quais traços desta nova política do sofrimento podem ser encontrados dentro da narrativa do filme? No neoliberalismo, o sofrimento seria tratado como uma variável econômica. Isso quer dizer que o sujeito é submetido ao processo produtivo de hiper exploração e os sintomas psíquicos decorrentes disso são suprimidos dentro da própria lógica produtiva. Em outras palavras, a angústia é enquadrada como parte integrante da linha de produção.

Outro aspecto que o neoliberalismo impõe sobre o sujeito é a associação entre a esfera do trabalho e a vida privada. Mais do que isso, o afeto entre os sujeitos se torna um mercado que os coloca como concorrentes. Disputas entre os colegas de trabalho, amigos, familiares e quem quer que seja. Neste sentido, os afetos adquirem a forma de lucros e investimentos, mercado e governo, o provedor e a dona de casa, o homem e a mulher. Este espelho que assemelha o macro e o micro é este um dos pontos em que *São Paulo Sociedade Anônima* faz sua crítica.

O sofrimento de Carlos é quase profético sobre os modelos de trabalho nas políticas neoliberais, onde o medo é o principal motor de rendimento da mão de obra. Assim, o filme

se faz muito atual. No século XXI, os temas de gênero, sofrimento psíquico e o neoliberalismo estão sempre presentes no universo audiovisual, especialmente em plataformas como YouTube. Apenas para citar alguns, Maria Homem¹⁸, Christian Dunker¹⁹, Renato Noguera²⁰ e tantos outros que fazem divulgação científica no campo das humanidades.

Estes nomes trazem perspectivas entre psicanálise e decolonialidade e em alguns de seus trabalhos audiovisuais tratam de assuntos diretamente ligados às masculinidades. Entre eles estão: negritude, afeto, machismo, violência, insegurança, sofrimento psíquico e neoliberalismo. Grande parte das críticas e estudos realizados se debruçam justamente sobre a hegemonia e a crise masculina, propondo caminhos possíveis para a reinvenção das masculinidades.

Recentemente São Paulo Sociedade Anônima foi restaurado pela Film Foundation²¹ e exibido no Rio de Janeiro e num debate²² posterior contou com a presença de Marina Person e Walter Salles. Entre os temas do debate estavam a vida na cidade de São Paulo, entre os anos 1960 e a atualidade, e justamente a construção da personagem Carlos. A respeito desta última, Marina lembra um comentário²³ que dizia: “Um cara mala pa carai atormentando um monte de mulher gata. São Paulo continua igual.”. Aos risos da plateia do debate, o comentário é um indício da atualidade do filme e as reflexões que novas gerações podem ter ao assisti-lo a partir de um olhar e linguagem próprias.

4.4 RELAÇÕES ENTRE SUBJETIVIDADE, MODERNIDADE, GÊNERO E O PAPEL DE PROVIDOR

Os atributos do homem moderno são: O provedor, pai de família, homem de negócios, bem sucedido. Estes atributos respondem a uma relação de coletividade de uma época. Para uma sociedade moderna, um homem moderno. Mas esta modernidade coincide com uma maior presença das mulheres na dinâmica produtiva, então as relações de gênero mudam. Luciana em uma certa altura da trama demonstra uma capacidade econômica que incomoda

¹⁸ Maria Homem. Maria Homem. YouTube. < <https://www.youtube.com/@MariaHomem> >

¹⁹ Christian Dunker. Christian Dunker. YouTube. < <https://www.youtube.com/@chrisdunker> >

²⁰ Canal do Noguera. Renato Noguera. YouTube < <https://www.youtube.com/@canaldonoguera> >

²¹ De acordo com o site oficial, uma organização não lucrativa fundada em 1990 por Martin Scorsese dedicada à preservação audio-visual. Fonte: <<https://www.film-foundation.org/mission-statement> > Acesso em: 30/03/2026

²² O debate pode ser assistido na íntegra através do Nosso Podcast de Cinema, uma iniciativa de Marina Person e Gustavo Rosa de Moura. Fonte: <<https://youtu.be/HfhNO8bB7rM> > Acesso em: 30/03/2026

²³ O comentário mencionado é do LetterBoxd, uma rede social voltada ao cinema e que pode ser acessada no seguinte link: <<https://letterboxd.com/film/sao-paulo-incorporated/reviews/by/added/> >

Carlos. A possibilidade de uma provedora, por assim dizer, simboliza para Carlos a possibilidade da perda de um papel social.

No filme, Luciana herda uma quantia em dinheiro de seu pai depois dele ter vendido sua loja em Brasília. Ana sai de uma condição de trabalho precarizada para ser garota propaganda de marcas de engrenagens, assim ganhando melhores condições financeiras. Hilda é independente financeiramente, quando vai ao motel com Carlos, ele diz “esse cara [porteiro] levou minha última nota” se queixando do preço do quarto. Hilda responde “uma pena, poderíamos ter ido para o meu apartamento”, ele retruca “por que não disse antes?” e ela “você não perguntou...”.

Nos três casos, a herança de Luciana, a ascensão de Ana e a independência de Hilda colocam sempre em cheque o papel de provedor que Carlos tenta assumir. No início do filme, quando Ana recusa o pedido de Carlos ele diz “um homem pode ser bom, mas se não tem dinheiro não serve, não é?”. Neste contexto, há uma identidade de um homem moderno, mas também de uma mulher moderna. Financeiramente o homem provedor procura alimentar um sentimento de ascendência sobre a mulher. Na medida em que esta mulher tem condições de prover financeiramente, este homem sente-se ameaçado e não abre mão da sua forma de olhar para si, menos pelo dinheiro propriamente, mas por uma noção ilusória de superioridade.

Assim, este homem sem a função de provedor sente um impacto na sua subjetividade e a perda de sua virilidade, de uma “propriedade natural” masculina. Do ponto de vista da relação entre modernidade e masculinidade, surge a possibilidade do sujeito pensar e reinventar a própria identidade (NOLASCO, 2017). Mas, pouco a pouco, durante o século XX, as masculinidades se viram despersonalizadas – e aqui entra o anonimato que compõe o título do filme – ou seja, são corpos e mentes enfileirados em série, como na produção industrial.

No limite, este impacto subjetivo tem como resposta a violência. Tudo isso é representado no filme pela angústia de Carlos, suas fugas, mas sobretudo a sensação de estar sendo engolido pela engrenagem que o desconstituiu. A hegemonia masculina fornecerá nesta circunstância um caminho único, reforçando a impossibilidade de reinventar-se.

Num processo histórico das relações de gênero, ou neste caso, especificamente entre homem e mulher, essas reinvenções latentes tensionam outros contextos. Seja pelas decorrências da guerra ou pela novidade industrial, como já vimos, a resistência das masculinidades em perder seu lugar de provedor perdurou no tempo e tem implicações atuais.

Se observarmos atualmente, há movimentos conservadores de reafirmação destes papéis de gênero, ativos e passivos, economicamente, afetivamente e sexualmente. Eles criam

narrativas sobre uma naturalização sempre ligada a um passado nostálgico do homem provedor e a mulher do lar. Mas o que se verifica de fato é um declínio deste modelo de masculinidade, uma retomada insistente de manutenção da sua subjetividade e simultaneamente o surgimento de alternativas, ainda que nem sempre estas alternativas consigam escapar da fixidez dessas produções generificadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procurei localizar historicamente a masculinidade da personagem Carlos, em *São Paulo Sociedade Anônima*. A construção dela envolve tensões importantes relacionadas ao contexto da modernização paulistana das décadas de 1950 e 1960. O filme apresenta um protagonista que tenta se conformar a um ideal de homem moderno associado à estabilidade profissional, à provisão familiar e ao sucesso material.

Ao mesmo tempo, a narrativa demonstra os limites e as contradições desse modelo, revelando como as expectativas sociais de trabalho, progresso e realização masculina produzem também experiências de frustração, inadequação e crise subjetiva. Estas expectativas se dão sobre o sujeito, mas também envolvem a própria cidade e o que ela espera dele.

A análise das cenas selecionadas permitiu observar como essas tensões são construídas tanto na esfera narrativa quanto na linguagem cinematográfica do filme. Relações de trabalho, vínculos afetivos e interações familiares aparecem continuamente atravessados por expectativas sociais sobre o que significa ser homem naquele contexto histórico.

Assim, a trajetória de Carlos não se apresenta apenas como um drama individual, mas como uma representação das ambiguidades e conflitos que acompanham a formação de uma masculinidade de classe média branca no processo de urbanização e industrialização de São Paulo.

O tema das masculinidades é por si só vasto em possibilidades e possui uma bibliografia sólida que conecta estudos com alcance global. Há também grandes possibilidades em termos metodológicos, sobretudo com uma interdisciplinaridade que está na origem deste tipo de pesquisa.

O Brasil dos anos 1960 é alvo de muitos estudos em diversas áreas do saber. O cinema é uma das principais delas. O meu desejo com esta pesquisa foi unir o campo da história das masculinidades com o do cinema, pois considero ainda uma combinação pouco explorada, mas que se mostra poderosa. Considero que as teorias feministas são essenciais para realizar esta aproximação.

É possível observar que parte expressiva do Brasil resiste em se ver como latino americano e faz-se necessário problematizar isso. Procurei contemplar uma bibliografia que suba os Andes e contribua, mesmo que sutilmente, para olharmos mais as nossas semelhanças

com os vizinhos. Para minha alegria, pude conhecer horizontes que jamais previa tanto nos estudos de masculinidades quanto do cinema latino americano.

Também procurei reforçar um olhar que problematiza as masculinidades e suas ligações com as relações de poder dentro da exploração capitalista. Mais do que isso, exponho uma inquietação gerada pelo filme *São Paulo Sociedade Anônima* sobre o vínculo entre produção de sofrimento e uma historicidade do neoliberalismo.

Cada parte da pesquisa exigiu que se combinasse outros saberes. Não basta falar de masculinidade sem pensá-la no todo dos estudos de gênero. Não basta constatar uma branquitude sem trazer um feminismo negro. Não basta falar em capitalismo sem os discursos de modernização industrial. Assim, entre os resultados obtidos estão algumas denominações como “homem moderno” ou formas mais problematizadas que partem dos estudos de gênero, o homem branco heteronormativo de classe média.

Tudo isso foi possível observando e analisando o filme como um fato histórico, que também depende de outros saberes correlatos para ser compreendido. Desde o contexto cinematográfico à produção do *São Paulo Sociedade Anônima*, até as escolhas de roteiro, imagem e construção das personagens. Carlos, embora viva uma espécie de solidão, de fato não está sozinho, nem na trama, nem nesta pesquisa. É preciso entender as personagens que contracenam para entendê-lo. É preciso entender também a cidade de São Paulo desta época.

Luiz Sérgio Person é uma figura da maior importância para o cinema paulista, brasileiro e latino americano. Conhecer sua história, por mais limitados que sejam os relatos e memórias, revelam alguém que encontrou um equilíbrio sensível entre um cinema crítico, original e tecnicamente robusto. Aquilo que parecia impossível à época e gerou inúmeros embates de ordem política e estética, Person soube equacionar com maestria.

Na mesma proporção do entusiasmo, há o desafio de explorar dois campos de estudo que abrem margem para muitas discussões. Um dos limites que se apresentaram rapidamente foram as condições de contemplar com mais profundidade tantas possibilidades. Cada ponta solta que se abriu pode ser uma nova pesquisa. Foi preciso fazer escolhas amargas para reduzir o escopo, mas espero que esta leitura desperte novas inquietações.

O recorte combinou frentes simultâneas. É desafiador trabalhar com masculinidades e cinema, incorporar todo um vocabulário e estar atento às duas historiografias e aos debates da maior complexidade. A análise filmica é fascinante e assustadora ao mesmo tempo. É um processo criativo que pode fugir do controle com facilidade. O filme se torna uma âncora que traz a análise de volta ao fato histórico.

Os estudos de masculinidades são amplos e muitas vezes há uma dificuldade em compreender sua historicidade. Felizmente há muitas similaridades nas problemáticas levantadas pelas autoras e autores e assim pode-se organizar a literatura a partir dos eixos temáticos. Combinar o conceito de masculinidade hegemônica com uma análise filmica reforça esta dupla tarefa que a pesquisa exige.

Foi preciso ter clareza dos objetivos. Um enunciado simples, mas que abre um arcabouço generoso para o trabalho longo e complexo. Há temas abordados de forma secundária que me despertaram curiosidade e podem ser explorados mais a fundo. As questões ligadas ao neoliberalismo e todo este universo econômico dentro da psiquê do sujeito. O cinema latino americano é diverso e sinto que há muitas semelhanças e particularidades que possibilitam incontáveis pesquisas.

São Paulo Sociedade Anônima é um filme que encanta. Toda a história ao redor da sua realização nos convida a continuar investigando. Há muito a ser feito sobre esta fonte, muitos recortes possíveis, sobretudo em termos cinematográficos. A trajetória de Person é valiosa para a historiografia, um cineasta que recusou o Cinema Novo, mas mesmo assim um não passou despercebido pelo outro.

Uma coisa que o filme mostra em cena e que me despertou interesse em me aprofundar: uma história da vida privada ao redor da construção das personagens. Como já foi dito, os estudos de masculinidades requerem uma combinação com outras áreas de estudo. Pouco a pouco os resultados dessa abordagem vão desenhando uma imagem sobre o convívio, gestos e costumes de uma determinada época. Os filmes são uma fonte poderosa para esta perspectiva. O que mais *São Paulo Sociedade Anônima* pode contar sobre os hábitos das pessoas de uma época desde o olhar do cineasta?

REFERÊNCIAS

- ANDREWS, George Reid. **Blacks and whites in São Paulo, Brazil, 1888-1988**. Madison: University of Wisconsin Press, 1991. 384 p.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempos de cinema - Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Companhia das Letras. 2007
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 16 ed. – Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2018.
- CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan.-abr. 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. 96 p. (Coleção 2 Pontos; v. 3).
- GRANGEIRO, Glaucenilda da Silva. **Nordeste viril e representações de masculinidade no cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2003)**. João Pessoa, 2015.
- HOLLANDA, H. B. GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60**. Brasiliense. São Paulo. 1982
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera/ E. Ann Kaplan; tradução de Helen Marcia Potter Pessoa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242. (Publicado originalmente em 1987).
- MADRID, S.; VALDÉS, T.; CELEDÓN, R. (Compiladores). **Masculinidades en América Latina: veinte años de estudios y políticas para la igualdad de género**. 1. ed. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2020.
- MISKOLCI, Richard. **O Desejo da Nação – masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. Annablume. FAPESP. 2013
- MORAES, Antonio Carlos Leal de. **Radiografia de um filme: de “Agonia” a São Paulo Sociedade Anônima**. 2009. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. in. XAVIER, Ismael (org.). **A Experiência do Cinema - Antologia**. Paz e Terra. 4º ed. 2018
- NOLASCO, Sócrates. **O mito da masculinidade**. Rio de Janeiro. Rocco. 1993

NOLASCO, Sócrates. **From Tarzan to Homer Simpson - Education and the male violence of the West**. Sense Publisher. 2017

PARANAGUÁ, Paulo Antônio. **Tradición y modernidad en el cine de América Latina**. 1. ed. México D.F.: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PILLON, Thierry. Virilidade operária. In: CORBIN, Allan; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (Org.) **História da Virilidade: a virilidade em crise? Século XX-XXI**. 3 v. Petrópolis: Vozes, 2013

PRECIADO, Paul B. **Pornotopia: Playboy e a invenção da sexualidade multimídia**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2020. 113 p.

PUENTE VÁZQUEZ, Carlos E. Masculinidad y violencia en el nuevo cine mexicano: las películas de Luis Estrada. **La Palabra**, n. 28, p. 59-72, jan.-jun. 2016.

SÁNCHEZ, Hernando Muñoz. Las características de la masculinidad hegemónica en la ciudad. In: SÁNCHEZ, Hernando Muñoz. **Hacerse hombres: la construcción de masculinidades desde las subjetividades**. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Fondo Editorial FCSH, 2017. p. 82.

SILVA, J. Castro. **Metrópole e melancolia: a ansiedade pela captação da realidade urbana no cinema brasileiro dos anos 1960**. [Dados de publicação não informados].

SILVA, Santiago Estrella. **Representaciones de masculinidad en el cine ecuatoriano de ficción (1981-2015)**. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2016.

SCHPUN, Mônica R. (org.). **Masculinidades**. Boitempo Editorial-Edunisc, São Paulo-Santa Cruz do Sul, 2004.

VILLA, John Sebastian Buitrago. La construcción de masculinidad en la ciudad de Medellín: reflexiones desde el cine y la literatura en los últimos cincuenta años. **Revista Trabajo Social**, n. 20-21, p. 175-192, jul. 2014-jun. 2015.

VIVEROS VIGOYA, Mara; OLAVARRÍA, José; FULLER, Norma. **Hombres e identidades de género: investigaciones desde América Latina**. Universidad Nacional de Colombia, 2001. ISBN 958-12-1612-6.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FONTES

Filmografia brasileira. Cinemateca brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/> >. Acesso em: 10 de Jul. 2024

PERSON, Luiz Sérgio. **São Paulo Sociedade Anônima.** Socine Produções Cinematográficas; Lauper Films. São Paulo, 1965. 111 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/sao-paulo-sociedade-anonima/t/VvLtCn6LDb> >

Person. Marina Person. Lauper Films; Dezenove Som e Imagens; TV Cultura; Ministério da Cultura. 2006. 73 min. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/person/t/8DD8smJ5mY/> . Acesso em: 10 jul. 2024.

LÓPEZ Arreteche, Leobardo. **Biografia.** Disponível em: https://web.archive.org/web/20160305175942/http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/L/LOPEZ_arreteche_leobardo/biografia.html. Acesso em: 15/03/2025.

UNIVERSIDADE NACIONAL AUTÔNOMA DO MÉXICO (UNAM). **Manual de Organização da Direção Geral de Atividades Cinematográficas.** Cidade do México: UNAM, [s.d.]. Disponível em: https://www.abogadogeneral.unam.mx/sites/default/files/archivos/RepositorioCont/6_Dependencias/124_DireccionGeneralActividadesCinematograficas/1_ManualOrganizacionDGAC.pdf. Acesso em: 15/03/2025.

UNIVERSIDADE NACIONAL AUTÔNOMA DO MÉXICO (UNAM). **Acervo da Filmografia Mexicana.** Disponível em: <http://www.filmografiamexicana.unam.mx/detalles.html?idReg=5139&incremento=0>. Acesso em: 07/01/26

Marina Person debate o clássico "São Paulo S.A." (1965), de Luis Sergio Person. Canal do Youtube André Barcinski < <https://youtu.be/55chawT85pM> >

São Paulo Sociedade Anônima com Marina Person. Lino Meireles. Metrôpoles Entretê < <https://youtu.be/QoSjtFhZj3E> >

Canal do Nogueira. Renato Nogueira. YouTube < <https://www.youtube.com/@canaldonogueira> >

Maria Homem. Maria Homem. YouTube. < <https://www.youtube.com/@MariaHomem> >

Christian Dunker. Christian Dunker. YouTube. < <https://www.youtube.com/@chrisdunker> >

Prédios de São Paulo: C.B.I. Esplanada. Acervo Estadão. < <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo.predios-de-sao-paulo-cbi-esplanada.10468.0.htm>

> Publicado em 03/05/2025. Acesso em 01/02/2026.

Ocupação Person. Enciclopédia Itaú Cultural. <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/eventos/167053-ocupacao-person>> 20/02/2016.

Acesso em 01/02/2026.