

Homens à beira de um colapso nervoso: *O Homem do Ano* (Fonseca 2003)*

JEREMY LEHNEN
Brown University

Resumo: *O Homem do Ano* (2003), de José Henrique Fonseca. Esse filme coloca em foco questões de violência material e discursiva, masculinidade, divisões socioeconômicas e a relação problemática entre a realidade e as representações midiáticas do crime. O filme interroga quais grupos são responsáveis pelo aumento da violência na sociedade, quais fatores motivam esse aumento e como a masculinidade está entrelaçada aos atos de violência. Ao levantar essas questões, *O Homem do Ano* examina as narrativas públicas dominantes sobre o crime, revelando como elas contrastam com as realidades por trás da violência no Brasil.

O Homem do Ano revela como o protagonista, Máiquel, recorre à violência extralegal para expor a instabilidade da masculinidade autoritária e do regime de segurança construído em torno dela. *O Homem do Ano* questiona as narrativas que apresentam o homem marginal como o principal culpado pela violência urbana e desvela as redes de poder ocultas que as propagam. Por meio do desmascaramento dessas redes de poder, *O Homem do Ano* mostra como a violência tipifica as relações sociais contemporâneas. O filme expõe a neurose que permeia as identidades masculinas neoautoritárias contemporâneas quando construídas em torno da violência.

Palavras-chave: Autoritarismo, neoautoritarismo masculino, masculinidade, roteiros de gênero, violência

* Originalmente publicado em Jeremy Lehnen, *Neo-Authoritarian Masculinity in Brazilian Crime Film*, U of Florida P, 2022, pp. 178–95. A versão publicada neste dossiê foi traduzida, revista e atualizada pelo autor.

Abstract: *O Homem do Ano* (*The Man of the Year* 2003), by José Henrique Fonseca. This film brings into focus questions of material and discursive violence, masculinity, socioeconomic divisions, and the problematic relationship between reality and media representations of crime. The film interrogates which groups are held responsible for the rise of violence in society, which factors drive that increase, and how masculinity is intertwined with acts of violence. In raising these questions, *O Homem do Ano* examines the dominant public narratives about crime, revealing how they contrast with the realities underlying violence in Brazil.

O Homem do Ano reveals how the protagonist, Máiquel, resorts to extralegal violence in a way that exposes the instability of authoritarian masculinity and of the security regime built around it. The film challenges the narratives that portray the marginalized men as the principal culprit behind urban violence, and it uncovers the hidden networks of power that propagate them. Through the unmasking of these power networks, *O Homem do Ano* shows how violence typifies contemporary social relations, and exposes the neurosis that permeates contemporary neo-authoritarian masculine identities when they are constructed around violence.

Keywords: Authoritarianism, masculine neo-authoritarianism, masculinity, gender scripts, violence

O Homem do Ano

Em 23 de julho de 1993, oito crianças em situação de rua foram assassinadas nas escadarias da Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro. Dois meses depois, vinte e uma pessoas foram massacradas na favela de Vigário Geral, também no Rio de Janeiro. As vinte e nove mortes foram atribuídas a policiais justiceiros e consideradas, em parte, uma retaliação pelos arrastões ocorridos em 1992 e 1993 no Rio de Janeiro.¹ Esses distúrbios nos enclaves de praia da classe média e alta da Zona Sul do Rio agravaram sentimentos de insegurança já prevalentes nos setores sociais estabelecidos da cidade. Os acontecimentos também levaram à mais

¹ Um arrastão tipicamente se refere ao uso de redes de pesca, mas neste caso é quando um grupo de jovens corre pela praia ou vias públicas causando desordem e saqueando.

brutalidade policial. Como consequência, a esperança de que a recente democratização do país inauguraria uma nova era de respeito pelos direitos dos cidadãos foi efetivamente minada pelo choque entre os segmentos sociais marginalizados e os dominantes, exemplificado pelos arrastões e pelos massacres liderados pela polícia justiceira (Caldeira).

Os arrastões, o massacre em Vigário Geral e o assassinato das crianças de rua nas escadarias da Igreja da Candelária foram todos intensamente abordados pela mídia brasileira, que reforçou uma cultura do medo (Soares et al.; Ventura; Herschmann; Rotker e Goldman) que contaminou o imaginário carioca nos anos 1990. Susana Rotker e Katherine Goldman, em *Citizens of Fear*, sustentam que as práticas sociais são construídas em torno de um medo generalizado que molda as verdades da vida cotidiana das pessoas. Os corpos que habitam a paisagem urbana entendem o medo como um mecanismo instintivo de sobrevivência que utilizam para orientar-se no espaço urbano. Um retrato diário da vida nesses centros urbanos como algo fora de controle domina a forma como esses indivíduos compreendem a arena urbana. A cidade torna-se um texto, uma obra do medo, na qual o grande público consome diariamente imagens, histórias e outras representações da violência.

Entre essas imagens, há poucas narrativas discerníveis, mas uma se repete continuamente: a do pobre como criminoso. Dessa forma, a violência reescreve o texto da cidade. Rotker e Goldman argumentam que essa violência “torna a todos nós vítimas; essa guerra civil não declarada elimina os espaços de diferença e diferenciação, fazendo com que todos nós experienciemos injustiça, insegurança e desigualdade” (18).² O medo é então intensificado por veículos midiáticos que repetidamente alimentam construções sensacionalistas sobre os pobres, imigrantes e outros como a fonte da criminalidade. O público conferiu uma importância redobrada a esses três incidentes porque profanaram o que anteriormente era considerado território seguro no imaginário brasileiro: o solo sagrado da igreja, o espaço doméstico do lar e o terreno democrático da praia (Soares et al.). A violação desses espaços simbolicamente seguros cimentou a cultura do medo no imaginário do público dominante. Embora por vezes equivocado, esse medo tinha algum fundamento no que ocorria na sociedade brasileira da época. As taxas de homicídio estavam em ascensão e a democracia não era inabalável (Kingstone e Power,

² “makes victims of us all, this undeclared civil war obliterates spaces of difference and differentiation, making all of us experience injustice, insecurity, and inequality”

Democratic Brazil). A sobrevivência a longo prazo do experimento democrático brasileiro estava longe de ser garantida.

Avancemos para a primeira década do século XXI. O regime e os ideais da democracia foram consolidados no Brasil no âmbito político (Kingstone e Power, *Democratic Brazil Revisited*). O sistema político brasileiro havia se libertado do fardo do regime autoritário de 1964–1985, superado o período de transição intermediária do final dos anos 1980 e início dos anos 1990, e estabelecido uma governança democrática substantiva e estável. Em teoria, essas mudanças políticas deveriam inaugurar uma época de paz civil democrática, o que implicaria uma redução da violência no país e, como seria de esperar, uma diminuição particularmente acentuada da violência policial (Hegre et al.).

A consolidação da democracia substantiva supostamente desafiaria algumas das estruturas de poder tradicionais da cultura patriarcal brasileira, como as forças de segurança do Estado autoritárias e os grupos de vigilantes que operavam paralelamente e, ao mesmo tempo, frequentemente em conjunto com essas forças. Ajustando os números para os aumentos da taxa populacional, após duas décadas de taxas crescentes de homicídio—de 1980 a 2000—as taxas de homicídio diminuíram na primeira década do novo milênio. Os dados se encaixam nas ideias de Havard Hegre e colegas sobre a paz civil democrática: as taxas de violência sobem durante os períodos de transição democrática, mas uma vez que a democracia substantiva é estabelecida, a violência civil diminui.

De 2003 a 2007, as taxas de homicídio masculino e feminino caíram de forma mais drástica no Brasil, particularmente nos centros urbanos do país. Essa redução nos homicídios se correlaciona com o início do governo liderado pelo Partido dos Trabalhadores, o crescimento da economia e o enraizamento da democracia substantiva no país. É notável que, nesse mesmo período, as narrativas de violência e do homem marginal explodiram na mídia e na produção cultural. Concomitantemente, a violência por milícias organizadas, grupos paramilitares, começou a crescer exponencialmente no início e meados dos anos 2000 (Cano e Duarte; Zaluar e Siqueira Conceição). Segundo dados coletados por Ignácio Cano e Thais Duarte, os crimes imputados à milícia reportados pelo sistema Disque Denúncia no Rio passaram de pouco mais de 250 em 2006 para mais de 13.000 em 2009. Diante da explosão de denúncias de violência cometida pelas milícias, o Estado criou, em 2008, uma linha direta especial, o Disque Milícia (Cano e Duarte

26–27). O Disque Milícia é uma linha anônima pela qual indivíduos podem ligar para fornecer informações sobre as atividades de milícias no Rio de Janeiro.

Em contraposição ao declínio nas taxas de homicídio, o número de mortes pela polícia nesse mesmo período aumentou. As vítimas da violência estatal eram e são, em sua maioria, homens de baixo status socioeconômico entre onze e vinte e cinco anos (Vargas e Alves; Vigna; Alves). John Bailey e Lucía Dammert observam que o que as taxas de homicídio geral e policial não revelam é como a percepção do aumento da criminalidade superou as taxas reais de crime. A percepção de que a criminalidade estava se intensificando, especialmente nos segmentos de classe média e alta da sociedade, criou uma cultura do medo dentro da sociedade dominante que não era justificada pelo número real de vítimas (Bailey e Dammert 8–9). Na verdade, as principais vítimas da violência têm sido jovens homens da periferia. Notavelmente, as forças de segurança do Estado e, mais recentemente, as milícias, compostas majoritariamente por agentes e ex-agentes de segurança pública, são responsáveis por uma porcentagem significativa desse número de mortos.

Dialogando com essa cultura do medo, o longa-metragem de 2003 de José Henrique Fonseca, *O Homem do Ano*, traz para o campo da câmera questões de violência paralegal e sua interseção com a masculinidade. O filme pergunta que grupos são responsáveis pela violência social, quais são os fatores motivadores dessa violência, e como a masculinidade está ligada a atos de violência de rua e paralegal.³ Em contraste com obras como *Cidade de Deus*, *Quase dois irmãos* e *Tropa de elite*, este filme desmonta a ideia de que o homem periférico é o principal perpetrador da violência e questiona a premissa subjacente de que uma ordem masculina neautoritária limparia a sociedade. *O Homem do Ano* demonstra as consequências do neautoritarismo, à medida que as relações sociais tendem a se desintegrar, reproduzindo uma mentalidade de nós/eles que se reflete na continuidade e no aumento da cidade dividida. Essa desintegração desafia as normas da sociedade civil democrática, como os princípios da maioria governante, os direitos individuais e a responsabilidade cívica. Além disso, mina os avanços no âmbito político da democracia substantiva, como a garantia dos direitos à

³ José Henrique Fonseca é filho de Rubem Fonseca. Além disso, Rubem Fonseca e a também escritora Patrícia Melo co-escreveram o roteiro do filme. Melo é autora do romance *O matador*, publicado em 1995, no qual o roteiro é baseado. A narrativa visual que Fonseca cria dialoga com o desenvolvimento dos monólogos internos do protagonista no romance. Para uma discussão incisiva sobre a adaptação do romance para o cinema, consulte o trabalho de Luciano Rodolfo “Criação, recriação.”

participação e à representação política. *O Homem do Ano* expõe a neurose masculina, a enfermidade individual e social que permeia a identidade masculina neautoritária e as relações sociais construídas por meio da violência.

A neurose, na avaliação de Kenneth Paradis, é “a incapacidade de compreender, articular e, portanto, controlar o próprio ‘eu’” (95).⁴ Meu uso do termo “neurose masculina” postula essa incapacidade de controlar a si mesmo como uma consequência direta da identidade subjetiva masculina baseada na violência. *O Homem do Ano* mina as construções tradicionais do homem neautoritário que centralizam a violência como um marcador positivo de autoafirmação, encarnadas no homem forte e agressivo que controla uma situação pela força física. O filme de Fonseca sugere que a violência, na prática, cria ansiedade, paranoia e neurose, e desestabiliza essa noção de masculinidade.

Durante a transição do Brasil para a democracia em 1985, partes da estrutura repressiva do Estado—as forças militares e de segurança—foram incorporadas ao regime democrático. Com sua absorção, o homem autoritário também foi subsumido em novas expressões de masculinidade hegemônica, reivindicando autoridade por meio do “consentimento cultural, centralidade discursiva, institucionalização e marginalização das alternativas” (Connell e Messerschmidt 846).⁵ *O Homem do Ano* postula a masculinidade neautoritária como ocupando o ápice da ordem social de gênero hegemônica. No entanto, o filme desconstrói essa mesma hierarquia ao revelar a neurose causada pela dependência da violência para garantir a dominação masculina ao homem neautoritário.

O Homem do Ano questiona os discursos socioculturais que postulam o homem marginal como o principal responsável pela violência urbana no Brasil contemporâneo. O filme formula essa crítica ao revelar um vínculo entre a intensificação das narrativas de violência masculina marginal e as redes veladas que promovem o empoderamento do homem neautoritário. O filme expõe como, na sociedade contemporânea, um de facto estado de exceção foi imposto, garantindo a imolação do homem marginal e sustentando as narrativas predominantes que consagram seu apagamento. Ambos os processos têm um preço social e provocam uma crise nas expressões da masculinidade neautoritária.

⁴ “the inability to understand, articulate, and therefore control one’s own ‘self’”

⁵ “cultural consent, discursive centrality, institutionalization, and the marginalization of alternatives”

O Homem do Ano: Uma breve sinopse

O Homem do Ano se passa na Baixada Fluminense, uma área periférica do Rio de Janeiro. O filme narra a história de Máiquel (Murilo Benício), que no início do filme está desempregado e diz:

Antes de nascer, alguém, talvez Deus, define como vai foder a tua vida. Isso era minha teoria. Deus só pensa no homem na largada. Quando decide se sua vida vai ser boa ou ruim.

Depois de perder uma aposta de futebol com seus amigos, Máiquel cumpre a aposta e tingi o cabelo de loiro. Essa transformação lhe confere uma nova autoconfiança e promove uma mudança em sua autodefinição, tanto em termos ontológicos quanto sociais. Voltando ao bar do Gonzaga, o bar do bairro, Máiquel se envolve em uma discussão com Suel (Wagner Moura), o traficante local que domina o bairro. Suel insulta Máiquel publicamente, dizendo: “Para mim, homem que pinta o cabelinho loirinho assim como você é muito viado!” O comentário desafia a autodefinição de Máiquel como homem heterossexual e desestabiliza sua identidade masculina.

Máiquel recorre à violência para reafirmar sua masculinidade: desafia Suel a um duelo e acaba atirando nele pelas costas. Para surpresa de Máiquel, a comunidade, em vez de puni-lo como assassino, elogia suas ações e o brinda com presentes. Máiquel torna-se notório em seu bairro como um justiceiro, um vigilante cujas ações são respaldadas pela comunidade. Sua fama se espalha e chega aos moradores de classe média da área, incluindo o Dr. Carvalho (Jorge Dória), um dentista local. Carvalho contrata Máiquel para matar Ezequiel (Nill Marcondes) em um suposto assassinato de honra para vingar o orgulho familiar de Carvalho.

Os assassinatos de Suel e Ezequiel desencadeiam uma série de homicídios que estabelecem Máiquel como o executor extralegal e neoautoritário da comunidade. Uma vez consolidada a fama de Máiquel, ele firma um acordo com Carvalho e seus sócios Zílmir (Agildo Ribeiro), Sílvio (José Wilker) e o inspetor policial local, Delegado Santana (Carlo Mossy). O dentista e seus sócios tornam-se os financiadores silenciosos da empresa de segurança SESP que Máiquel opera sob

a justificativa de proteger empresas locais.⁶ Após abrir a empresa, Máiquel é eleito “O Homem do Ano” pelos empresários locais. À medida que seu papel como vigilante cresce, o poder resultante espirala para além do seu controle. Sua vida pessoal se rompe quando a violência da esfera pública transborda para o âmbito privado. Máiquel mata sua esposa, Cledir (Cláudia Abreu), e perde sua amante, Erica (Natália Lage). À medida que a violência toma conta de sua vida, seus mundos público e privado implodem.

Espaços de violência: A Baixada Fluminense

O cenário do filme na Baixada Fluminense serve como microcosmo para abordar questões de violência civil e estatal que têm sido particularmente pronunciadas no Rio de Janeiro nas últimas décadas.⁷ Nos mapeamentos sociopolíticos do estado do Rio de Janeiro, a Baixada Fluminense se destaca por sua elevada violência.⁸ Essa violência tem suas raízes na década de 1950. Assim, um exemplo, é nesta época que na Baixada Fluminense, particularmente em Duque de Caxias, que Natalício Tenório Cavalcanti de Albuquerque, também conhecido como o “Deputado Pistoleiro”, deputado federal pelo estado do Rio de Janeiro, tem sua

⁶ Tanto Santana quanto Carvalho são da classe média alta. Isso é demonstrado por sua capacidade de instalar sistemas de segurança residencial, possuir empresas e tirar férias, bem como pela decoração geral de suas casas.

⁷ Em uma discussão durante uma entrevista de rádio em 30 de agosto de 1993, um representante do governo federal localizou incorretamente o massacre de 29 de agosto em Vigário Geral como ocorrido na Baixada Fluminense (Souza Alves 14). A realocação geográfica desse evento, de Vigário Geral, na cidade do Rio, para a Baixada Fluminense, periférica a esta, sinaliza uma questão geopistemológica: “Este equívoco, por sua vez, revela o problema dos limites dessa região. O aspecto geográfico acaba se relacionando com o político e com o social na construção de fronteiras não muito precisas” (Souza Alves 14). Essa reescrita das fronteiras geográficas do Rio de Janeiro, pelo representante da mídia e do Estado, sinaliza uma compreensão do espaço urbano que colapsa as diferentes regiões da cidade em uma massa homogênea, entendida como linhas divisórias socioeconômicas. O remapeamento do Rio de Janeiro, realizado pelo representante do Estado, transformou a Baixada Fluminense em um microcosmo que epitomiza a violência urbana. Além disso, essa reescrita do espaço urbano nega uma diferenciação das comunidades e bairros individuais e ilustra como a Baixada Fluminense ocupa uma posição privilegiada no imaginário das elites do Rio de Janeiro como epicentro da violência.

⁸ Desenvolvimentos históricos da Baixada Fluminense na segunda metade do século XX delineiam sua relação com o centro metropolitano do Rio de Janeiro. Antes de 1975, a Baixada Fluminense fazia parte do estado do Rio de Janeiro, separada do Distrito Federal (1889–1960) e do estado da Guanabara (1960–1975). Foi somente nos anos 1970, quando os estados da Guanabara e do Rio de Janeiro se fundiram, que a Baixada Fluminense se tornou oficialmente uma comunidade periférica da metrópole, a Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

base eleitoral e seu campo de atuação. Natalício Tenório destaca-se por sua violência e por carregar em deslocamentos uma submetralhadora, a Lurdinha, escondida sob sua capa preta. Por essa prática, também ficou conhecido como “O Homem da Capa Preta”. A bravata masculina violenta de Cavalcanti ganhou fama nacional em 1953, após ele matar Albino Imparato, um delegado de polícia que o investigava por homicídio e tráfico de influência. Quando as forças policiais cercaram sua casa, “A Fortaleza”, para detê-lo, ele prometeu resistir, chegando a alegar imunidade parlamentar. Somente após a intervenção de membros do alto escalão do Congresso Nacional o impasse terminou. *O Homem da Capa Preta* (1986), de Sérgio Rezende, presta homenagem a Cavalcanti e à sua forma de masculinidade agressiva.

Na década de 1970, a Baixada Fluminense torna-se parte da região metropolitana do Rio de Janeiro. Com isto, percebida confundida com a cidade do Rio, as narrativas populares sobre a violência na região aumentaram (Souza Alves; Enne).⁹ Muitas dessas narrativas culpavam grupos renegados, disputas por drogas ou indivíduos marginais pela violência que assolava a região (Souza Alves 24). Essa interpretação, no entanto, encobria as muitas ações violentas de esquadrões da morte e outras formas de justiça por milicianos e agentes de vigilância. José Cláudio Souza Alves observa: “Estado, sistema de justiça, setores econômicos e processos eleitorais associam-se na construção desta forma de poder extremamente permeável ao uso da violência e àqueles que a empregam” (25). O caso de Cavalcanti nas décadas de 1950 e 1960 e os relatos de esquadrões da morte e linchamentos populares nas décadas de 1960, 1970 e 1980 refutam essas narrativas populares e demonstram que a violência era parte integrante do sistema sociopolítico (Zaluar e Siqueira Conceição 91).

A história da violência extralegal e paramilitar na Baixada prenuncia problemas mais recentes que o Rio de Janeiro tem enfrentado com a violência das milícias. Segundo dados divulgados em 2009 pelo Núcleo de Pesquisa da Violência da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (NUPEV-UERJ), 41,5% das comunidades periféricas do Rio de Janeiro eram controladas por milícias, o que superava o número de áreas controladas pelo Comando Vermelho. Alba Zaluar e Isabel Siqueira Conceição afirmam que as comunidades dominadas por milícias geralmente apresentam menos uso e tráfico de drogas, menos demonstrações

⁹ A narrativa proliferante sobre a Baixada ficou clara em artigos como “Câncer vizinho”, um editorial de 1977 no *Jornal do Brasil* (Souza Alves).

ostensivas de violência, menos armas de fogo e menos “atitudes visivelmente violentas” (95).

Quando uma comunidade é tomada, a milícia impõe códigos de conduta que, se violados, geram represálias como avisos visíveis à comunidade (Zaluar e Siqueira Conceição 95). Em geral, embora a criminalidade e os atos de violência, especialmente a violência policial, sejam reduzidos nos territórios das milícias, os moradores observam que as ações das milícias não demonstram qualquer tipo de solidariedade com eles. Muitos moradores consideram que os principais motivadores das milícias são econômicos, políticos e de poder. Para a comunidade, a milícia “não constitui absolutamente uma alternativa plausível para o controle democrático da criminalidade e da violência” (Zaluar e Siqueira Conceição 95–96). O domínio das milícias pode ser visto como uma continuação do regime autoritário de 1964–1985, cuja imposição de um estado de exceção é aplicada seletivamente nos espaços periféricos da cidade. Para Giorgio Agamben, o estado de exceção define os limites da lei por meio da suspensão da lei, para salvá-la. O estado de exceção baseia-se no conceito de necessidade, uma noção eternamente subjetiva que permite a suspensão da lei e dos direitos de cidadania, uma ordem extrajurídica supostamente decretada para assegurar a ordem jurídica.

O Homem do Ano dialoga com a turbulenta história da Baixada e do Rio de Janeiro, engajando-se nas narrativas populares e oficiais sobre violência e na imposição de um estado de exceção na região. Máiquel é uma versão do século XXI de Cavalcanti. Ele é o homem neautoritário que recorre à violência para alcançar e manter a dominação masculina. Máiquel simboliza a transferência da prerrogativa de violência do Estado para o setor privado, característica do neoliberalismo (Foucault).

Sentindo as cores da masculinidade

O Homem do Ano é narrado de dentro, apresentando a perspectiva de Máiquel, que, por meio de uma combinação de narração em primeira pessoa e de voz em off, explica sua iniciação no mundo do justiceiro. Sua narração em primeira pessoa envolve os espectadores na ação, proporcionando-lhes uma experiência direta das provações e tribulações do protagonista. Em consonância com essa perspectiva, *O Homem do Ano* emprega uma estética masculina remanescente de *Cidade de Deus* em seu uso de técnicas de filmagem e edição, como cortes de montagem (jump

cuts), panorâmicas estáveis (steady pans) e outras práticas estilísticas que fragmentam a narrativa visual. O uso dessas técnicas de filmagem e edição cria uma narrativa de ritmo acelerado que arrasta o espectador para dentro da ação.

O emprego estratégico de planos subjetivos (subjective shots) desloca o foco entre Máiquel, como sujeito, e o objeto da câmera. A cinematografia posiciona Máiquel como a figura central que, ao mesmo tempo, guia a narrativa e é escrutinada pela câmera. Segundo a “regra de Hitchcock” (Alfred), o tamanho de qualquer elemento no enquadramento deve se correlacionar com sua importância na narrativa (Brown 25, citando François Truffaut). O enquadramento retorna continuamente a Máiquel, levando o espectador para além das ações físicas do protagonista e adentrando seu estado mental e sua performance de masculinidade.

O estilo visual agitado de *O Homem do Ano* intensifica a tensão interna da narrativa e gera atrito dramático entre o filme e o espectador. Isso ocorre por meio da ruptura contínua da narrativa visual, que, por sua vez, mina a estabilidade da narrativa, levando o espectador a experimentar as ansiedades emocionais, a instabilidade, e a paranoia de Máiquel, particularmente em relação à sua identidade masculina. À medida que Máiquel mergulha em um estado de neurose masculina, os movimentos da câmera se aceleram, o ritmo da edição aumenta e o espaço visual se colapsa.

O espaço visual é controlado e manipulado por meio do enquadramento dos planos. A câmera raramente recua para um enquadramento alto, amplo, em visão de pássaro (bird’s-eye view), que permitiria ao espectador se afastar da ação e estabelecer uma sensação mais aberta e controlada da mise-en-scène. Em vez disso, o filme é composto principalmente de planos médios frontais, close-ups e planos detalhes (extreme close-up shots). Esse enquadramento aproxima o espectador do espaço pessoal do protagonista e produz uma sensação de claustrofobia que reflete como a violência se apodera de Máiquel.

O enquadramento insere o espectador na cena e escrutina a construção da masculinidade de Máiquel. No depósito de bugigangas de Caju (José Henrique Fonseca), onde Máiquel compra uma arma, o enquadramento centraliza a relação entre Máiquel, a arma e o poder masculino. A mise-en-scène cria um ambiente caótico, com um fundo banhado em tons de azul e verde, contra o qual o cabelo loiro-platinado de Máiquel brilha. A câmera registra o nervosismo de Máiquel por meio de cortes rápidos entre planos, com respostas em close-up de Caju e Máiquel. A técnica de filmagem destaca a ansiedade crescente do protagonista. A

profundidade de campo limitada da câmera reflete a confusão espacial, cria uma sensação de claustrofobia e intensifica a desorientação mental do protagonista. Entre os dois homens, um fluxo de armas letais rompe o espaço. Em cada instância, a câmera alterna entre a arma e Caju e Máiquel, cada um em close-up. Finalmente, ao final da sequência, Máiquel segura uma pistola semiautomática calibre 45 mm na mão. Caju pergunta ansiosamente: “Está sentindo a força? É como colocar uma coroa na cabeça!” Máiquel esboça um leve sorriso enquanto mira ao longo do cano da arma em direção à câmera, seu cabelo platinado uma coroa visual. O nervosismo e a ansiedade que Máiquel havia projetado até esse momento desaparecem. No plano final, a câmera mira pelo cano do calibre 45 mm, a profundidade de campo se alonga e o rosto exultante de Máiquel preenche o fundo. Máiquel parece embriagado com a perspectiva do poder neoautoritário que a arma implica. O enquadramento da cena fica mais fechado, passando de um enquadramento de cowboy (cowboy framing) quando Máiquel entra pela primeira vez no espaço, para um plano do rosto, levando o espectador ao seu espaço mental e à crescente sensação de alternativas à violência cada vez mais escassas.

A arma, como em outros filmes que examino, tem conotações fálicas óbvias. É uma metáfora para o status viril que Máiquel almeja alcançar; a arma reforça a dominação masculina e propõe a agressão como inerente à autoridade masculina neoautoritária. Dentro da cena, há também um sutil prenúncio da natureza destrutiva das relações e identidades sociais baseadas na violência e na masculinidade neoautoritária. Por meio de uma leve mudança da câmera, uma abertura na profundidade de campo convida o espectador a olhar para o nada negro que envolve Máiquel quando ele é tomado pelo poder da arma. Logo à esquerda de sua cabeça, um vórtice negro prefigura visualmente a neurose que acompanhará Máiquel à medida que ele se aventura em um mundo de violência masculina neoautoritária. Esse espaço enegrecido aponta simbolicamente para o caos e a ansiedade que a violência gera, em contraste com o mito de poder e controle que a arma provoca em Máiquel.

Além do enquadramento, a neurose masculina também é enfatizada pela seleção de uma paleta de cores excessivamente saturada. A cor envolve visualmente e, ao mesmo tempo, desestabiliza a experiência e as expectativas do espectador em relação ao filme em um nível estético. Cores ricas atraem a atenção do espectador, intensificando as cenas por meio das respostas viscerais que evocam, ao mesmo tempo em que defendem ou contradizem os estados emocionais

do protagonista. Fonseca manipula o fundo de muitas cenas por meio da luz colorida. Tons saturados de azul, verde, amarelo e vermelho inundam o ambiente, criando iluminações não naturais que se fundem com a narrativa visual. Em um nível puramente estético, essas cores servem para controlar as cenas estilisticamente e psicologicamente.

Fonseca emprega e desafia as respostas psicológicas padrão às cores quentes e frias. Uma paleta de cores frias (azuis, verdes, roxas) predomina no fundo da maior parte do filme e está esmagadoramente associada às relações masculinas e à violência. Embora as cores frias sejam tipicamente consideradas capazes de provocar uma sensação de calma e relaxamento, no filme, as cenas em que o fundo é inundado de tons de azul e verde desafiam essa resposta psicológica. Essa disjunção é um reflexo direto da tensão na masculinidade neoautoritária; tal masculinidade se apoia na violência para afirmar uma posição sociopolítica hegemônica, mas a violência desestabiliza as relações sociais. As narrativas sociais dominantes no Brasil afirmam que o homem neoautoritário é capaz de impor ordem e garantir segurança por meio da violência. Este filme, no entanto, refuta esse argumento porque, para Máiquel, a violência só gera neurose, ansiedade, paranoia e mais violência. À medida que o protagonista se torna mais violento, ele perde qualquer senso de segurança e equilíbrio. Ele reage cometendo mais atos violentos, numa espiral irracional.

Neno (Marcelo Biju), um mercenário rival e traficante da área, mata Robinson (Perfeito Fortuna), um dos amigos íntimos de Máiquel. Após a notícia da morte de Robinson, Máiquel e seu bando voltam à funilaria de automóveis de Robinson e Marcão (Lázaro Ramos). O fundo do espaço é inundado de azul e verde. A frieza das cores cria uma tranquilidade não natural que contrasta diretamente com a tensão da ação: Máiquel dopado de cocaína, o ambiente carregado de seu desejo de vingar a morte de Robinson, e então o assassinato de Neno e de seu sócio Pereba (Guilherme Estevam).

A justaposição entre a resposta psicológica esperada à paleta de cores azul e verde e a ação na tela enfatiza a neurose crescente de Máiquel. Sua instabilidade mental resulta tanto de um desejo de agir violentamente quanto da rejeição inconsciente desse comportamento à medida que se torna mais consciente de como a violência afeta sua vida. Pode-se ler o uso da cor como símbolo da violência neoautoritária, uma vez que tons supersaturados de azul e de verde predominam em muitas cenas que mostram a violência entre homens. A ambiguidade que se

observa na relação de Máiquel com a violência encontra paralelos na forma como a sociedade brasileira reagiu ao aumento das taxas de violência, embora o crescimento não tenha necessariamente provocado, até hoje, uma rejeição de tal comportamento.

O homem neoautoritário, seja por meio de demonstrações de poder estatal ou paramilitar, propõe responder à violência com mais violência. Suas ações supostamente prometem erradicar a atividade criminosa e (re)instaurar o senso de segurança na esfera pública. Ele encarna o mito de que demonstrações de violência e poder, como políticas de tolerância zero, assassinatos estatais ou cometidos por milícias, resultarão na supressão do crime e em uma esfera pública segura. No final dos anos 1990 e no início dos anos 2000 no Brasil, o discurso dominante e muitas vezes oficial sustentava que, à medida que a violência criminal infectava o espaço urbano, a sociedade e o Estado deviam responder com medidas de força equivalentes para conter a maré de agressão criminal. Leis de tolerância zero e punição de atos criminosos com penas mínimas obrigatórias mais longas, prevalentes nos Estados Unidos nas décadas de 1980 e 1990, foram adotadas, pelo menos em parte, no Brasil no final dos anos 1990 e início dos anos 2000.¹⁰ No início de 2006, o chefe da Polícia Militar de Copacabana, coronel Celso Nogueira, introduziu um programa de tolerância zero na região. Meio ano depois, as iniciativas de tolerância zero foram ampliadas na cidade. Nogueira atribuiu diretamente essas políticas à implementação pelo prefeito de Nova York, Rudy Giuliani, de estratégias semelhantes para enfrentar o crime nos anos 1990. No Rio, a repressão foi direcionada à desordem urbana e à criminalidade de rua em geral. O chefe da Polícia Militar do Rio argumentou que, ao abordar com severidade mesmo infrações relativamente menores, a cidade experimentaria uma redução geral na criminalidade (Khimmm).

Loïc Wacquant argumentou que o Brasil seguiu, de forma abrangente, um modelo norte-americano de contenção punitiva. Contestando as políticas de tolerância zero, ele sustenta que o crescimento nas acusações criminais foi

¹⁰ William Bratton, fundador do Bratton Group e ex-chefe de polícia de Nova York, foi amplamente responsável pelo desenvolvimento das leis de tolerância zero na cidade. Bratton foi contratado em 1997, por um contrato de três anos, para assessorar a cidade de Fortaleza e o estado do Ceará, no Brasil, em resposta aos crescentes problemas de insegurança (Lifsher). Em 1999, Joaquim Roriz foi empossado como governador do Distrito Federal de Brasília. Ele implementou leis de “tolerância zero” ao mesmo tempo em que contratou 800 novos policiais civis e militares para conter uma onda de crimes que assolava a capital. Isso ocorreu após a visita, em janeiro, de dois policiais de alto escalão do Departamento de Polícia de Nova York (Wacquant, *Prisons* 20).

resultado direto da expansão dos grupos marginalizados no país e que foi agravado por políticas que violaram os direitos sociais e civis ao longo das décadas de 1980 e 1990, como os sistemas de justiça penal que mal funcionavam, bem como os altos níveis de brutalidade policial. Wacquant afirma: “Os moradores das favelas são tratados como quase inimigos da nação, a tênue confiança nas instituições públicas é minada e a espiral de violência se acelera” (“Militaryization” 56).¹¹ Com esse aumento, um resultado quantificável foi a expansão do sistema penal.

Além do emprego de cores frias por Fonseca em cenas de violência masculina, ele infunde um número limitado de cenas com tons quentes (vermelho, laranja, amarelo) normalmente associados à excitação e energia. Muitas dessas cenas ocorrem na casa de Carvalho, com sua filha, Gabriela (Mariana Ximenes); outras são filmadas na casa da mãe de Cledir (Marilu Bueno) e quando Máiquel visita Erica na igreja evangélica do pastor Marlênio (André Barros). Esse esquema de cores aparece em cenas ambientadas em espaços privados, habitados predominantemente por mulheres que exercem diferentes graus de controle sobre Máiquel. Dentro desses espaços, o protagonista se vê incapaz de dominar o fluxo dos acontecimentos. Ele é atraído por situações que desafiam seu ideal de autoridade. Relutante em aceitar o desafio ao privilégio de gênero e à autoridade masculina, o protagonista mergulha na neurose masculina. Seguindo os paradigmas da masculinidade neautoritária, ele recorre à violência para reafirmar o poder masculino. Embora seu comportamento agressivo ocorra inicialmente no domínio público dominado por homens, ele penetra cada vez mais na esfera privada, contaminando suas interações com as mulheres.

A contaminação do âmbito doméstico pela violência atinge seu clímax quando Erica passa na casa de Máiquel e Cledir para devolver as chaves do antigo apartamento de Máiquel, onde ela havia morado após a morte de Suel. Após uma troca de palavras tensa, Máiquel pergunta à sua esposa: “Por que ela não pode ficar aqui? Que é que ela fez de errado?” Cledir fica furiosa. Quando Erica sai, ela troca um olhar acusatório com Máiquel. Cledir pergunta: “Está tendo uma coisa com ela?” O confronto se intensifica. Máiquel, inicialmente em silêncio, responde timidamente “Não” e sai da sala. Cledir o segue gritando: “Estão trepando, pirado?” Máiquel se tranca no quarto. Cledir grita repetidamente: “Cafajeste! Abra essa porta!” A câmera na mão gira ao redor de Máiquel em close-up. As paredes

¹¹ “Residents of the declining *favelas* are treated as virtual enemies of the nation, tenuous trust in public institutions is undermined, and the spiral of violence accelerated”

cor de salmão que energizavam e dominavam a cena de repente se afogam na luz do sol, desfocando a imagem com tons superexpostos de amarelo e laranja. Uma trilha sonora distorcida repete as acusações de Cledir. A lente da câmera entra e sai de foco enquanto recua levemente. Máiquel balança para frente e para trás. Ele abre a porta de repente e empurra Cledir contra a parede, apertando-a pelo pescoço e matando-a. O silêncio toma conta da cena em um close-up extremo de seu rosto.

Nessa cena, a cor dramatiza a descida de Máiquel à neurose masculina e à paranoia. Ele está posicionado entre a passividade e a extrema agressividade. A violência, nesse contexto, é apresentada como uma reação aparentemente natural ao desafio à dominação masculina que o questionamento de Cledir representa. Não obstante, o filme enfatiza que a violência masculina só gera mais ansiedade, desestabilizando o sujeito masculino. O assassinato de Cledir assombra Máiquel e exacerba sua neurose. Embora os assassinatos que comete na esfera pública sejam sancionados por sua comunidade, ele teme as consequências sociais de ter matado sua esposa.

Essa cena é particularmente perturbadora por evocar questões reais de violência contra a mulher no Brasil. Embora as taxas de homicídio feminino tenham caído no início dos anos 2000, elas têm voltado a subir desde 2007. Grande parte do aumento da violência contra as mulheres ocorreu em áreas rurais e em cidades menores. Entre 1980 e 2010, os homicídios femininos subiram 230%, de 1.353 para 4.465 mortes, atingindo uma taxa de 4,8 mortes por 100.000 em 2013, conforme relatado no estudo *Mapa da violência 2015: Homicídio de mulheres* de Júlio Jacobo Waiselfisz, e o Brasil estava entre os cinco primeiros países do mundo em feminicídios.

As duas protagonistas femininas em *O Homem do Ano*, Cledir e Erica, sofrem múltiplas formas de abuso físico e mental pelas mãos de Máiquel, mas o filme aborda apenas tangencialmente os feminicídios, com a morte de Cledir. Está mais focado na agressão masculina contra as mulheres e em como a violência contra elas é sintomática das ansiedades masculinas na construção e na expressão da masculinidade. O filme concentra-se na violência praticada por homens como o principal terreno das masculinidades em disputa. É como se a prioridade, mesmo quando a violência contra as mulheres é retratada, permanecesse no impacto da violência sobre os perpetradores, os homens neuróticos que recorrem a atos violentos.

Entre homens

O Homem do Ano centraliza a masculinidade como uma performance de e para homens desde o início. Demonstrações de masculinidade viril retratam homens que performam a masculinidade para outros homens. Isso fica claro no início do filme, quando Máiquel vai ao salão de beleza de Cledir. Concluindo sua transformação, Cledir gira a cadeira de Máiquel para que ele possa contemplar seu cabelo recém-tingido de loiro-platinado. O rosto de Máiquel perde a timidez que o dominara momentos antes, quando espiou pela janela do salão da rua. Ele olha no espelho e na câmera enquanto uma voz em off nos apresenta seus pensamentos em retrospecto:

Eu sempre me achei um homem feio. Nunca gostei de olhar no espelho. Naquele dia foi diferente. Olhei para aquela cara que não era eu mais era eu, um loiro, um estranho. Eu passei a melhor parte de minha vida querendo ser outra pessoa. E aí eu vi que tinha chegado a minha hora.

Empoderado por seu novo visual, ele pergunta a Cledir: “Que é o que vai fazer hoje à noite?”

Quando Máiquel olha no espelho, a câmera e o espectador veem um gesto que encarna o poder do olhar masculino. Laura Mulvey argumenta:

À medida que o espectador se identifica com o protagonista masculino principal, ele projeta seu olhar sobre o de seu semelhante, seu substituto na tela, de modo que o poder do protagonista masculino ao controlar os eventos coincide com o poder ativo do olhar erótico, proporcionando ambos uma sensação satisfatória de onipotência. (488)¹²

O protagonista assume o poder do olhar masculino. No entanto, ao mesmo tempo, ele se torna o objeto de seu próprio “poder ativo do olhar erótico”. Contrariamente

¹² “As the spectator identifies with the main male protagonist, he projects his look onto that of his like, his screen surrogate, so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both giving a satisfying sense of omnipotence.”

à postulação de Mulvey sobre o poder do olhar masculino, no qual a autoridade masculina se afirma pela objetificação do corpo feminino, a fêmea não é o objeto do desejo. Em vez disso, Máiquel é o objeto do olhar erótico, tanto do espectador quanto do próprio, um caso clássico de desejo mimético (Girard). A cena encarna a afirmação de Stephen Neale de que muito frequentemente a construção do masculino como objeto de desejo é “estilizada e fragmentada por close-ups, mas nosso olhar não é direto, é fortemente mediado pelos olhares dos personagens envolvidos” (“Prologue” 18).¹³ A objetificação de Máiquel é mediada por seu próprio olhar, bem como pelo olhar de Cledir, que o observa, essencialmente dando permissão ao espectador para encará-lo tanto como sujeito quanto como objeto do desejo.

A objetificação de Máiquel, evidenciada em sua autocontemplanção no espelho e no foco da câmera sobre ele como objeto do desejo, o emascula e feminiza por meio de sua transformação e do foco na aparência. Neale argumentou que, no cinema, as mulheres têm servido tradicionalmente como fonte de ansiedade, mistério e do desconhecido, enquanto os homens são construídos como a norma, um “conhecido” estável que pode ser testado, mas raramente investigado pela câmera (“Prologue” 19). Essas cenas abrem espaço para uma investigação da performance de masculinidade de Máiquel, revelando suas dúvidas e ansiedades.

Esse mesmo posicionamento é reiterado quando, do salão de beleza, a câmera corta para Máiquel e Cledir no banco dianteiro de seu Ford Maverick dos anos 1970. Ele dirige pela escuridão, destacada por uma iluminação excessivamente intensa proveniente do interior do carro. Enquanto ele dirige, Cledir senta ao seu lado, jogando o cabelo de forma coquete. Máiquel, no entanto, examina seu novo visual no espelho retrovisor.

A cena tem uma ludicidade tarantinesca que centraliza a masculinidade como uma performance. Isso se enfatiza na forma como a mise-en-scène chama a atenção para a performance e o recorrer à papéis de gênero roteirizados: a mulher, constantemente penteando o cabelo e olhando para Máiquel, enquanto ele se concentra em si mesmo acima de qualquer outra coisa. A inclusão do Ford Maverick na cena enfatiza o desempenho da masculinidade. O Maverick é um muscle car brasileiro dos anos 1970 que simbolicamente põe em destaque questões de virilidade e uma imagem machista. A importância do carro é dramatizada pelo

¹³ “stylized and fragmented by close-ups, but our look is not direct, it is heavily mediated by the looks of the characters involved”

uso de planos viajantes com tilt para cima (tilt-up traveling shots) que enquadram a dianteira do automóvel e ampliam seu poder simbólico. A câmera enquadra a troca entre Máiquel e Cledir pelo para-brisa, usando o carro como projeção de sua performance masculina. Simultaneamente, a iluminação exagerada do interior concentra a atenção do espectador nos movimentos corporais deles, destacando ainda mais a natureza performativa da masculinidade de Máiquel, conforme vista pelo olhar do espectador. Por fim, a masculinidade é sublinhada por Máiquel recordar que queria “levar a Cledir para um motel e foder a noite inteira”. O carro, em conjunto com a voz em off de Máiquel, enfatiza a virilidade e a potência sexual, dramatiza sua encenação de ideais masculinos e infunde sua performance masculina com um senso de poder. Mas em vez de ir a um motel, Máiquel e Cledir vão ao bar do Gonzaga. A escolha sugere o desejo do protagonista de ser visto e de se apresentar aos seus amigos homens.

Quando Máiquel e Cledir entram no bar, ele passa a mão pelo cabelo recém-loiro. Além de Cledir, no bar do Gonzaga há apenas homens. De repente, uma gargalhada estoura. Suel, sentado à mesa jogando cartas, uiva enquanto Máiquel olha nervosamente ao redor. A câmera alterna em planos de resposta, em close-up, entre eles. A tensão toma conta da cena. Máiquel responde: “Qual é, está achando que eu sou viado? O problema é que eu não sou viado nem palhaço. Eu não gostei de ver você rindo de mim quando entrei no bar, viu”. Quebrando uma garrafa no balcão do bar, Máiquel continua: “Pensa que sou viado, Suel? Vamos fora resolver essa merda como homens”. Em vez disso, graças à intervenção de Gonzaga, Máiquel se acalma, embora desafie Suel a uma briga no dia seguinte, ao meio-dia, na praça.

O confronto entre os dois homens expõe os ideais de masculinidade e seu enraizamento na violência, tornando-o um espetáculo público para que outros homens o testemunhem e o escrutinem. Máiquel interpreta a risada de Suel como um questionamento de sua sexualidade e liga diretamente a ideia de emasculação ao tingimento do cabelo, como uma preocupação com a estética corporal. A ansiedade que Máiquel sente está enraizada em seu medo de ser emasculado ou de ter sua masculinidade questionada por outros homens. Michael Kimmel, em seu artigo “Masculinity as Homophobia”, argumenta:

O que chamamos de masculinidade é muitas vezes uma barreira contra ser revelado como uma fraude, um conjunto exagerado de

atividades que impedem os outros de verem através de nós, e um esforço frenético para manter à distância aqueles medos dentro de nós mesmos ... Temos medo de deixar outros homens verem esse medo. O medo nos envergonha, porque o reconhecimento do medo em nós mesmos é a prova para nós mesmos de que não somos tão masculinos como fingimos.... A violência é frequentemente o marcador mais evidente de virilidade.... [É] a disposição para lutar, o desejo de lutar. (103–4)¹⁴

A discussão de Kimmel sobre masculinidade sinaliza vários paradigmas que permeiam a construção de e as ansiedades de Máiquel em torno da masculinidade. Além da ansiedade sobre sua masculinidade, a homofobia leva Máiquel a agir violentamente em uma tentativa de afirmar sua recém-encontrada confiança em sua masculinidade. Sua homofobia internalizada é particularmente saliente se entendermos a homofobia como o medo da emasculação (Kimmel 103). A repetição performativa da violência é assim transformada no principal marcador de virilidade. O sujeito masculino se engaja em atividade violenta para neutralizar ser considerado uma vítima passiva, a ser emasculado. Aos olhos dos outros homens, Suel, o marginal do bairro, encarna a virilidade por causa de sua predisposição para usar a violência. Antes de matar Suel, Máiquel é visto como seu oposto. Ele é passivo, invisível no universo das relações masculinas locais, uma potencial vítima da masculinidade agressiva. O antídoto, ou melhor dizendo, o *phármakon* para essa condição é a performance da masculinidade neautoritária.

Da cena do bar, a tela corta para o protagonista sentado em sua cama, olhando pela janela, ruminando em voz em off (voiceover):

Virei a noite sem conseguir dormir assim pensando no Suel.... Eu não devia ter feito aquilo. Estava arrependido.... Suel deve andar armado, caralho. Eu nunca tinha segurado uma arma, porra. Eu

¹⁴ “What we call masculinity is often a hedge against being revealed as a fraud, an exaggerated set of activities that keep others from seeing through us, and a frenzied effort to keep at bay those fears within ourselves . . . We are afraid to let other men see that fear. Fear makes us ashamed, because the recognition of fear in ourselves is proof to ourselves that we are not as manly as we pretend. . . . Violence is often the single most evident marker of manhood.... [I]t is the willingness to fight, the desire to fight.”

vou ficar em casa, quieto, esquecer aquele assunto. Foda-se ele.
Não vou botar pé na rua.

Uma vez fora do olhar do público, ou seja, dos outros homens, a bravata masculina de Máiquel desaparece. Ele é dominado pelo medo e tomado pelo pânico. A voz em off do fluxo de consciência de Máiquel divulga seus pensamentos racionais de não escalar a situação. A narrativa oscila entre a paranoia de Máiquel e uma avaliação mais racional da situação. A justaposição destaca a questão da neurose masculina, evocada pela ameaça de violência. Ela também ressalta que a performance da masculinidade está sujeita a uma pressão social indireta, decorrente da necessidade de se apresentar e agir como um homem de verdade.

No dia seguinte, a câmera acompanha Máiquel descendo pela plataforma do metrô com uma caixa de papelão de lâmpadas fluorescentes. Ele segue para a praça para encontrar Suel ao meio-dia. O local—a praça em frente ao bar do Gonzaga—ao meio-dia evoca o cenário dos westerns hollywoodianos em que dois cowboys, um bom e um mau, duelam no centro da cidade. Muitos westerns hollywoodianos e thrillers policiais reproduzem a dinâmica do duelo entre pistoleiros, replicando a tensão inerente aos valores opostos entre lei e obediência civil e violência extralegal. No entanto, os aparentes opostos são mutuamente dependentes, um precisando do outro para se definirem.

No padrão do gênero, o pistoleiro, representante da lei, frequentemente encarna a masculinidade heroica. Reescritas comemoram esse ícone viril, ao reimaginar “um espaço para a ação masculina heroica” (Baker xii).¹⁵ *O Homem do Ano* reconstrói a cena da ação masculina heroica, despindo-a de sua possibilidade heroica. Para começar, ambos os homens representam a violência extralegal. Mas a cena é verdadeiramente desconstruída quando consideramos como a ação progride.

Uma vez que Máiquel chega à praça ao meio-dia, a câmera o acompanha pelo restante do dia. A área está vazia. A identidade masculina de Máiquel, simbolizada por seu desafio a um duelo, é, mais uma vez, diminuída por Suel, que ignora completamente o confronto. A falta de interesse da comunidade no confronto aumenta a insegurança de Máiquel. A cena parodia a ideia de performar violência para outros homens como validação da masculinidade, inerente ao western

¹⁵ “a space for heroic male action”

clássico. O dia, filmado ao longo de um minuto, alterna entre planos frontais em close-up de Máiquel e planos gerais dele sozinho, caminhando, sentado, olhando sem rumo. À medida que o tempo passa e a escuridão se instala, os movimentos de Máiquel se tornam mais esporádicos, nervosos e resignados. Sua linguagem corporal contrasta com o comportamento na noite anterior.

Finalmente, logo após o anoitecer, Suel aparece. Ele está a caminho de outro local e não reconhece Máiquel. Apenas ao passar com sua namorada, Erica, Suel sorri ironicamente para Máiquel, que está sentado em um banco olhando para o chão, antes de continuar. Máiquel retira um rifle de pequeno calibre da caixa de lâmpadas e corre para o centro da rua, amarra a arma e exclama: “Pega tua arma, Suel”. Suel gira lentamente e diz: “Pode atirar, loirinha”, ecoando a guerra verbal da noite anterior. Quando vira e começa a andar, Máiquel atira em Suel pelas costas e o mata.

Máiquel reage ao assassinato tornando-se neurótico, lembrando:
Eu queria fugir, sair da cidade, mais fiquei aí, parado. Medo da vingança, medo da polícia, medo de ser preso. A vontade que eu tinha era acabar com aquela agonia.

Ele não sabe como reagir e sente um desespero por escapar. No entanto, suas ansiedades quanto à reação da comunidade são rapidamente dissipadas.

O assassinato de Suel por Máiquel não gera desprezo nem represálias da comunidade. Primeiro, os policiais locais lhe agradecem por limpar as ruas de “lixo”: “Valeu aí, ajuda a retirar lixo da rua”. Em seguida, os moradores começam a deixar presentes para demonstrar sua aprovação pelo uso de violência extralegal. Esse novo status transforma drasticamente sua visão de vida. Antes, ele tinha uma perspectiva pessimista e se sentia isolado: “Eu sempre achei a vida uma merda. Sempre fiz tudo errado”. Depois que as pessoas responderam favoravelmente, ele se sentiu importante e começou a imaginar um futuro para si mesmo.

Como já vimos, o gênero é um construto sociocultural que se materializa por meio da encenação repetida de códigos de gênero em um grupo, comunidade ou sociedade. A repetição estabelece normas que são então impostas e delimitam o que os corpos materiais individuais podem ou não fazer (Butler). Como tal, o gênero assume significado por meio do grupo e pode ser compreendido como uma montagem dialógica, no sentido bakhtiniano, entre o perceptor, a comunidade e o

percebido, o indivíduo. No *Homem do Ano*, a compreensão de Máiquel sobre sua própria performance masculina é filtrada pelos olhos da comunidade. Máiquel só se torna homem quando o público sanciona sua encarnação da masculinidade performada por meio da violência. Ao aprovar suas ações, eles delineiam, essencialmente, a norma social que sanciona sua performance de dominação masculina e lhe conferem uma posição de estima e poder.

No entanto, nem todas as expressões masculinas de violência recebem a aprovação da comunidade. No caso dos homens considerados marginais, são desprezados. Butler propõe que as normas de gênero operam por meio de um processo de exclusão no qual se estabelecem fronteiras que delimitam o que e quem é “humano”: “o humano não é apenas produzido contra e além do não humano, mas por meio de um conjunto de exclusões, apagamentos radicais aos quais são, estritamente falando, negados a possibilidade de articulação cultural” (8).¹⁶ O filme de Fonseca coloca Suel e os homens marginais que Máiquel assassina—Conan (Marcelo Portinari), Pedrão (Romeu Evaristo), Pereba (Guilherme Estevam)—fora do âmbito do humano. Eles são o exterior do constitutivo da masculinidade hegemônica. *O Homem do Ano* não espetaculariza e nem sequer focaliza o homem marginal. Ele centraliza as normas de masculinidade neoautoritária que Máiquel encarna, o papel da sociedade na articulação desses paradigmas e sua interface com a criação de párias sociais masculinos. Por meio dessa mudança, o filme desconstrói as narrativas sociais dominantes que diferenciam entre a performance de violência masculina de Máiquel e a do homem marginal. O filme recusa essa divisão binária para demonstrar que não é quem emprega a violência que a sociedade deve questionar, mas sim a valorização de concepções de masculinidade baseadas na violência.

O clube dos homens

Além do protótipo de masculinidade da comunidade, Máiquel também é influenciado pelos paradigmas estabelecidos por Zílmur, Sílvio e Carvalho. Esses homens ocupam posições de dominância social e representam uma estrutura de poder masculino de elite na comunidade. R. W. Connell aponta que a ordem de gênero social se reflete nas instituições e estruturas de poder da sociedade que

¹⁶ “the human is not only produced over and against the inhuman, but through a set of foreclosures, radical erasures that are, strictly speaking, refused the possibility of cultural articulation”

reproduzem o paradigma de gênero dominante. Essa configuração de gênero só se revela em instâncias em que a estrutura é desafiada (73). Zílmair, Sílvia e Carvalho representam a ordem de poder de gênero. Quando se encontram pela primeira vez com Máiquel na casa de Carvalho, os quatro homens discutem o estado das coisas no Brasil. Referem-se à incompetência das forças de segurança do Estado, pedem uma resposta mais proativa e violenta aos criminosos masculinos que ameaçam a saúde e a riqueza das classes dominantes, e lamentam seu status como cidadãos do medo. Embora a interação entre os homens revele como eles sentem que sua posição de privilégio está sendo desafiada, seu diálogo também faz referência a eventos reais.

Em sua conversa, eles evocam o sequestro do ônibus 174 no Rio de Janeiro por Sandro do Nascimento no dia 12 de junho de 2000. O incidente foi transmitido ao vivo por quatro horas e meia à nação brasileira.¹⁷ Fazendo referência a esse trágico evento, Carvalho caracteriza Sandro do Nascimento como um “crioulo enfurecido” e afirma que Nascimento gritou “Eu sou filho do demônio”. Essa história serve para reforçar a crença deles de que os homens marginais nascem com impulsos criminosos e, por essa razão, em última análise, não são humanos. Carvalho apresenta explicitamente esse argumento quando afirma:

A violência está transformando esta cidade em uma selva. A bandidagem corre solta. Eu sou a favor da pena de morte. Porque essa história de direitos humanos é uma piada. Porque eles não são humanos: os sequestradores, os estupradores. Para mim, o sujeito já nasce com esses impulsos criminosos.

As declarações evocam noções populares no final do século XIX, como as teorias de Francis Galton sobre a eugenia.¹⁸ Essas mesmas teorias foram posteriormente

¹⁷ Os eventos desse dia são tematizados no documentário de José Padilha, *Ônibus 174* (*Bus 174*, 2002), e no longa-metragem de Bruno Barreto, *Última parada 174* (*Last Stop 174*, 2008).

¹⁸ Os discursos medicalizantes presentes nos tratados e estudos da Europa do século XIX atravessaram o Atlântico e tiveram um profundo impacto no Brasil. O “criminoso”, o “homossexual” e outros “desviantes” sociais tornaram-se o *locus* da perversão, corpos que precisavam de estudo e foram colocados sob a alçada da ciência, que quantificava e categorizava o corpo material e simbólico do “outro”. Nesse mesmo momento histórico, o Brasil passava por transformações sociais significativas. Em 1888, a Lei Áurea aboliu a escravidão. Os mesmos discursos médicos que estudavam aqueles considerados desviantes sociais também foram empregados para “compreender” a raça. As ideias darwinianas e as teorias de Francis Galton sobre eugenia foram exploradas por

exploradas pela ditadura militar brasileira de 1964–1985 para racionalizar suas ações contra membros da oposição. Sérgio Paranhos Fleury, policial e torturador durante a ditadura militar, afirmou em uma entrevista: “O marginal é aquele cachorrinho que é mau caráter, indisciplinado, que não adianta educar” (apud Coimbra 84). O que pode parecer perturbador é que esses mesmos argumentos continuaram a reaparecer. Maurício Knobel, chefe do Departamento de Psiquiatria da Universidade Estadual de Campinas, disse em uma entrevista ao jornal *Estado de São Paulo* em 1981: “A criminalidade tem origens patológicas e as condições que a sociedade oferece facilitam os portadores de problemas patológicos a externarem sua violência” (apud Coimbra 84). Os socialmente indesejáveis foram, em diferentes momentos, postulados em um discurso medicalizado, no qual a doença social deve ser purgada para permitir o avanço da saúde do corpo nacional. As palavras de Carvalho evocam esses tratados anteriores, sustentando que a “ordem e o progresso”, o lema que adorna a bandeira nacional do Brasil, devem ser alcançados por meio da limpeza “higiênica e patriótica” da sociedade daqueles considerados “infecciosos”.

O homem marginal é assim lançado como o limite ou a fronteira do que é considerado humano, despido de direitos e transformado em *homo sacer*. Ao clamar pela limpeza do homem marginal da sociedade, Carvalho e seus amigos lutam para manter a ordem masculina que lhes garante o domínio. A Constituição de 1988, a consolidação dos direitos formais ao final do século e a expansão dos direitos sociais e civis no novo milênio criaram uma sensação de invasão nos terrenos antes exclusivos das classes média e alta. À medida que as comunidades periféricas começaram a se expandir e a reivindicar mais direitos, o homem marginal tornou-se um ponto nevrálgico dessas mudanças sociais e políticas. Ao reduzir o homem marginal à condição de criminoso e condená-lo, assim, à eliminação, negam efetivamente a ele o acesso aos direitos. Máiquel e a SESP tornam-se os garantidores desse sistema tradicional de dominação masculina, que privilegia a ordem hegemônica da classe média e alta.

Máiquel e seus sócios na SESP coletam os recortes de jornais sobre seus assassinatos. Eles colam os artigos em um fichário. Manchetes como “Homem morto a tiros é encontrado na Baixada”, “Tiroteio e morte em Ramos” e “Violência fez outras vítimas” denunciam atos de violência na Baixada Fluminense e, por

intelectuais da época para promover o “embranquecimento” do Brasil e atestar as influências e consequências prejudiciais dos elementos afro-brasileiros na sociedade (Stam).

extensão, no resto da metrópole e do Brasil em geral. Esses artigos atribuem a violência a marginais, quadrilhas (ganges), bandidos, ladrões e às guerras de território, ao tráfico de drogas e às balas perdidas que a mídia dominante associa a esses grupos. O álbum de recortes pode ser lido como um troféu que lembra ao grupo as ações que cometeram. O dispositivo mnemônico serve para reafirmar a dominância masculina (de elite). Ele também funciona como gatilho para futuras performances de masculinidade neautoritária que garantirão a perpetuação desse poder.

Violência paramilitar

Em seu ensaio de 1957, “The Authoritarian Personality”, Erich Fromm conclui que o caráter autoritário não é independente e “precisa de outra pessoa para se fundir porque não consegue suportar sua própria solidão e medo”.¹⁹ Zílmair, Sílvio, Carvalho e Delegado Santana são os financiadores silenciosos da empresa de segurança SESPA. Máiquel se funde com esses homens porque eles formam a estrutura de poder tradicional na comunidade e lhe dão acesso a esse poder. Inicialmente, seu relacionamento com eles acalma a culpa que ele sente, que expressa nos medos, ansiedades e paranoia que o atormentam. Eles representam a estrutura social dominante, validam suas ações e fazem-no sentir parte de algo maior.

Por meio da SESPA, esse grupo de homens trabalha para a continuação de uma política masculina neautoritária na comunidade. A firma protege empresas locais. Em essência, Máiquel e a SESPA são uma milícia local e cobram taxas de segurança para proteger a comunidade. Paradoxalmente, grande parte do crime na área é cometido pela própria SESPA. O filme mostra como o vigilantismo é equivalente à delinquência e como gera um sistema que nega a humanidade daqueles que considera indesejáveis. Depois de terem seus serviços de segurança recusados por vários estabelecimentos, Máiquel e seus cúmplices invadem seus imóveis para criar a ilusão de criminalidade generalizada na área. Em seguida, Máiquel e a SESPA tomam a lei em suas próprias mãos como vigilantes, matando aqueles que marcaram como indesejáveis, negando-lhes qualquer processo legal e

¹⁹ “needs another person to fuse with because he cannot endure his own aloneness and fear”

impondo, em geral, um estado de exceção. Não por acaso, esse *estado de exceção* também é lucrativo para a SESP e seus sócios.

O Homem do Ano antecipa a dramática mudança na estrutura de poder que governa as comunidades periféricas no Rio de Janeiro. As milícias tornaram-se a facção dominante que controla essas comunidades. No filme, o emprego de violência paramilitar serve às estruturas de poder existentes, às elites econômicas masculinas da área. Máiquel torna-se o líder neautoritário da comunidade não apenas como porta-voz de Carvalho e dos demais, mas também como chefe autoritário. Máiquel e a SESP dominam o sistema institucional de poder local, assumindo o controle econômico, político e social.

O Homem do Ano revela os efeitos da dominação masculina e da violência paramilitar sobre a sociedade e as relações sociais. O filme revela como a dominação masculina neautoritária e a violência que a acompanha corroem a possibilidade de uma sociedade mais democrática. Øystein Gullvåg Holter demonstrou como o sistema de gênero é empregado para negar avanços sociais e políticos voltados à equidade não apenas entre homens e mulheres, mas também entre homens de diferentes estratos socioeconômicos (30–32). O emprego desse sistema de controle de gênero no filme nega direitos sociais, civis e formais ao homem marginal, garantindo, de forma efetiva, a configuração tradicional das instituições baseadas em uma ordem masculina hegemônica. Isso fica evidente quando Máiquel está no bar do Gonzaga tendo sua mão enfaixada pelo farmacêutico local (Guil Silveira):

Farmacêutico: Fui assaltado mais de dez vezes, até levei um tiro. Mas depois que me associei a SESP, me deixam em paz. Posso deixar a farmácia aberta a noite inteira e ninguém tem coragem de fazer nada. Queria agradecer o senhor, Máiquel. Muito obrigado, viu. Tem uma coisa que eu queria falar com o senhor. O senhor deu o toque de recolher aqui no bar depois das dez horas. Não é bom. A escola noturna tem que dispensar os alunos mais cedo.

Máiquel: Vou acabar com o toque de recolher hoje mesmo, faz todo mundo saber.

Gonzaga: E o gramado do parque? Você bem podia liberar o gramado do parque para as crianças jogarem bola.

Máiquel: Eu proibi criança de jogar no gramado do parque?

Gonzaga: Proibiu. Alguém lhe disse que estavam estragando o gramado do parque e você proibiu.

Máiquel: Proibi marmanjo jogar bola. Criança pode, criança de dez, onze anos. Até eu gosto de criança.

Como líder neoautoritário da comunidade, Máiquel assume autoridade suprema. A imposição de um paradigma masculino neoautoritário tem consequências diretas para o homem marginal, que é literalmente eliminado, e implica consequências tangíveis na vida de todos os membros da comunidade, que, progressivamente, abrem mão de seus direitos como cidadãos.

O Homem do Ano traz ao campo do olhar cinematográfico questões de violência vinculadas à masculinidade neoautoritária. A obra cinematográfica de Fonseca adota uma postura crítica em relação ao bode expiatório do homem marginal como a causa raiz da violência na sociedade brasileira contemporânea. A obra desconstrói a identidade masculina no que diz respeito à violência, questionando qualquer definição de virilidade baseada na agressão. Em última análise, o filme revela a relação íntima entre a violência masculina neoautoritária e o medo: medo do outro, medo do desconhecido, medo de revelar as próprias vulnerabilidades, medo de não se conformar aos estereótipos sobre o que significa ser homem.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Traduzido por Daniel Heller-Roazen, Stanford UP, 1998.

———. *State of Exception*. Traduzido por Kevin Attel, U of Chicago P, 2005.

Alves, Jaime A. “Police Terror in Brazil.” *Open Democracy: Free Thinking for the World*, 10 Oct. 2015.

Bailey, John, e Lucía Dammert. *Public Security and Police Reform in the Americas*. U of Pittsburgh P, 2005.

Baker, Brian. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres, 1945–2000*. Continuum, 2006.

Brown, Blain. *Cinematography: Theory and Practice*. Focal, 2011.

Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge, 1993.

- Caldeira, Teresa Pires do Rio. *City of Walls: Crime, Segregation, and Citizenship in São Paulo*. U of California P, 2000.
- Cano, Ignácio, e Thais Duarte. *No sapatinho: A evolução das milícias no Rio de Janeiro [2008–2011]*. Fundação Heinrich Böll, 2012.
- Coimbra, Cecília. *Operação Rio: O mito das classes perigosas; um estudo sobre a violência urbana, a mídia impressa e os discursos de segurança pública*. Oficina do Autor e Intertexto, 2001.
- Connell, Raewyn. *Masculinities*. 2a ed., U of California P, 2005.
- Connell, Raewyn, e James Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept." *Gender and Society*, vol. 19, no. 6, 2005, pp. 829–59.
- Enne, Ana Lúcia. "Imprensa e Baixada Fluminense: Múltiplas representações." *Ciber-legenda*, no. 14, 2004.
- Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978–79*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Fromm, Erich. "The Authoritarian Personality." Traduzido por Florian Nadge, *Deutsche Universitätszeitung*, no. 9, 1957, pp. 3–4, *Marxists.org*, 2011.
- Girard, René. *Deceit, Desire, and the Novel*. Johns Hopkins UP, 1976.
- Hegre, Havard, Tanja Ellingsen, Scott Gates, and Nils Petter Gleditsch. "Toward a Democratic Civil Peace? Democracy, Political Change, and Civil War, 1816–1992." *The American Political Science Review*, vol. 95, no. 1, 2001, pp. 33–48.
- Holter, Øystein Gullvåg. "Social Theories for Researching Men and Masculinities: Direct Gender Hierarchy and Structural Inequality." *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, organizado por Michael S. Kimmel et al., Sage, 2005, pp. 15–34.
- O Homem da Capa Preta*. Dirigido por Sérgio Rezende, Embrafilme e Morena Film, 1986.
- O Homem do Ano*. Dirigido por José Henrique Fonseca, Film Movement, 2003.
- Khimm, Suzy. "'Zero Tolerance' Comes to Brazil: Rio Authorities Are Rolling Out a Crime-Fighting Plan That Mirrors Policies Rudy Giuliani Used in New York and Mexico City." *Christian Science Monitor*, 4 maio 2006.
- Kimmel, Michael S. "Masculinity as Homophobia." *Reconstructing Gender: A Multicultural Anthology*, organizado por Estelle Disch, 3a ed., McGraw-Hill Education, 2004, pp. 103–9.

- Kingstone, Peter R., e Timothy J. Power. "Introduction: Still Standing or Standing Still? The Brazilian Democratic Regime Since 1985." *Democratic Brazil: Actors, Institutions, and Processes*, organizado por Kingstone and Power, U of Pittsburgh P, 2000, pp. 3–16.
- . "Introduction: A Fourth Decade of Brazilian Democracy/Achievements, Challenges, and Polarization." *Democratic Brazil Divided*, organizado por Kingstone e Power, U of Pittsburgh P, 2017, pp. 3–30.
- . Introduction. *Democratic Brazil Revisited*, organizado por Kingstone e Power, U of Pittsburgh P, 2008, pp. 1–14.
- Lifsher, Marc. "If He Can Fight Crime There, He'll Fight It ... Anywhere: Bratton, of New York Cleanup, Works in South America." *Wall Street Journal*, 8 mar. 2001.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film and Theory: An Anthology*, organizado por Robert Stam e Toby Miller, Blackwell, 2000, pp. 483–94.
- Neale, Stephen. "Prologue: Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema." *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, organizado por Steve Cohen e Ina Rae Hark, Routledge, 1994, pp. 9–19.
- Paradis, Kenneth. *Sex, Paranoia, and Modern Masculinity*. State U of New York P, 2007.
- Rodolfo, Luciano. "Criação, recriação e violência armada: Do romance 'O Matador' ao filme 'O Homem do Ano.'" *Conexão Letras*, vol. 5, no. 5, 2010, pp. 103-12.
- Rotker, Susana, e Katherine Goldman. *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. Rutgers UP, 2002.
- Soares, Luiz Eduardo, João T. S. Sé, José A. S. Rodrigues e Leandro P. Carneiro. *Criminalidade urbana e violência: O Rio de Janeiro no contexto internacional*. 3a ed., Núcleo de Pesquisa, ISER, 1993.
- Souza Alves, José Cláudio. "Baixada Fluminense: A violência na construção do poder." Tese, Universidade de São Paulo, 1998.
- Stam, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Duke UP, 1997.
- Vargas, João Costa, e Jaime Amparo Alves. "Geographies of Death: An Intersectional Analysis of Police Lethality and the Racialized Regimes of

- Citizenship in São Paulo.” *Ethnic and Racial Studies*, vol. 33, no. 4, 2009, pp. 611–36.
- Vigna, Anne. “Violência legalizada.” *Pública: Agência de Reportagem e Jornalismo Investigativo*, 10 dez. 2014.
- Wacquant, Loïc. “The Militarization of Urban Marginality: Lessons from the Brazilian Metropolis.” *International Political Sociology*, vol. 2, no. 1, 2008, pp. 56–74.
- . *Prisons of Poverty*. Ed. expandida, U of Minnesota P, 2009.
- Waiselfisz, Júlio Jacobo. *Mapa da violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*. Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO), 2015.
- Zaluar, Alba, e Isabel Siqueira Conceição. “Favelas sob o controle das milícias no Rio de Janeiro: Que paz?” *São Paulo em perspectiva*, vol. 21, no. 2, 2007, pp. 89–101.

