

# *Masculinidade hegemônica em dois filmes de comédia malaialos:*

*Meesa Madhavan e Rajamanikyam*



*Meesa Madhavan, 2002, e Rajamanikyam, 2005, cartazes.*



*Preeti Kumar*

Professora no Departamento de Língua Inglesa do St. Teresa's College, Ernakulam, Kerala/ Índia. preethysreenivasan@gmail.com

## Masculinidade hegemônica em dois filmes de comédia malaialos: *Meesa Madhavan* e *Rajamanikyam*

Hegemonic masculinities in two comic films in Malayalam:  
*Meesa Madhavan* and *Rajamanikyam*

Preeti Kumar

Tradução: Glaucia Lanzoni\*

### RESUMO

Este estudo interroga como os filmes evocam uma noção específica de masculinidade e valorizam os ideais masculinos normativos – agressão, violência e uma divisão de espaço e trabalho de acordo com gêneros. A violência e a dominância são legitimadas e construídas como “naturais” da “sede de poder” do homem. O texto também avalia o apelo populista do filme como uma reação contra as tentativas de inscrever um “novo homem” nos paradigmas de gênero – os heróis proletários são homens suprematistas tradicionais que dicotomizam os domínios público e privado e disciplinam as mulheres a viver dentro das regras da família. Além disso, ele analisa a semiótica do filme que colabora na criação da imagem masculina.

**PALAVRAS-CHAVE:** cinema malaialo; masculinidade; violência de gênero.

### ABSTRACT

This paper interrogates how the films evoke a specific notion of masculinity, and valorise normative male ideals – aggression, violence, and a gendered division of space and labour. Violence and dominance are legitimised and constructed as “natural” of the male “will to power”. The paper also evaluates the populist appeal of the film as a reaction against attempts to inscribe a “new man” into the paradigms of gender – the proletarian heroes are traditional male supremacists who dichotomise public and private domains and discipline women to function within the norms of family. Further, it analyses the semiotics of film that work collaboratively to create the masculine image.

**KEYWORDS:** Malayalam cinema; masculinity; gendered violence.



O cinema popular convencional é um espaço hiper-real, transcodificado, de discursos sociais e culturais dominantes, com filmes de comédia, em especial, que enunciam sistemas de valores inerentes e aceitáveis. Na Índia, filmes populares malaialos de Kerala, no extremo sul do país, tradicionalmente ganharam respeito por serem radicais, vanguardistas e por promoverem valores sociais modernos. Nos anos 80, filmes de comédia ou *chiripadangal* (*chiri* – riso e *padam* – foto/filme) tornaram-se populares no cinema malaialo e, desde então, não se passou nenhuma década sem que um filme de comédia se tornasse um grande sucesso comercial. Nos anos 2000, dois filmes de comédia, *Meesa Madhavan* (2002)<sup>1</sup> e *Rajamanikyam* (2005)<sup>2</sup> tiveram a maior bilheteria em seus respectivos períodos de lançamento, e, no decorrer da década, Dileep, que começou e estrelou como herói de filmes de comédia, tornou-se o ator comercialmente mais bem-sucedido no

\* Bacharel em Letras pela Faculdade Ibero Americana. gluvieira10@gmail.com

<sup>1</sup> *Meesa Madhavan*. Diretor: Lal Jose. Estrelando: Dileep e Kavya Madhavan. Kalasangam, Kas e Varnachitra, 2002. Filme.

<sup>2</sup> *Rajamanikyam*. Diretor: Anwar Rasheed. Estrelando: Mammootty, Manoj K. Jayan, Saikumar e Rahman. Valiyaveetil Relaease, 2005. Filme.

ramo. Com base na enorme popularidade dos filmes de comédia, supõe-se que a política do riso pode, de forma consistente, servir como barômetro para avaliar as ideologias da sociedade. Uma análise desses filmes revela a inscrição de um novo patriarcado – de heróis com estereótipos articulados de comportamento masculino aceitável e que apresentam uma imagem neoconservadora da hipermasculinidade dominante – e um discurso que omite a representação e a poder femininos.

O cinema malaialo estava na linha de frente de um projeto de reforma, desde 1906, quando a primeira exibição dos filmes dos irmãos Lumière foi feita em Kerala. A partir de sua criação, foi considerado intelectual e socialmente consciente e igualitário, moldando a consciência do público a respeito de problemas sociais e políticos. O cinema aderiu à proposta modernista de combater os problemas sociais contemporâneos, destacando e neutralizando disparidades de casta e gênero – e raramente focando na mitologia, como Bollywood ou outros cinemas regionais fizeram. Desde o lançamento de *Vigathakumaran* (J.C. Daniels, 1928), o cinema malaialo manteve sua identidade distinta na história, nos temas, na narração, na música, nos personagens etc. Conflitos históricos (*Marthandavarama*, 1941), dramáticos (*Balan*, 1938), de casta, gênero e trabalho (*Navalokam*, 1951; *Jeevitha Nauka*, 1951; *Neelakuyil*, 1954; *Mudiyanaya Putran*, 1961) ocuparam o centro do palco. O cinema malaialo também teve a influência do Movimento Progressista dos Escritores com suas políticas de reformas sociais e revolucionárias e a cooptação dos atores de teatro para a tela. Nos anos 70, veio a dicotomização da arte erudita e popular com o movimento cineclubista produzindo o cinema artístico. Tanto o cinema artístico como o cinema comercial se envolveram no rompimento de antigas divisões e na desconstrução de hierarquias – a melhoria das castas inferiores, a classe trabalhadora e o fato de as mulheres estarem no controle de seus objetivos.

O potencial transgressivo do cinema na representação e perpetuação de doutrinas hegemônicas é imensamente rico, porém a ideologia do patriarcado, incorporada na figura do macho dominante, desenvolveu-se tardiamente no cinema malaialo. Ao contrário de Bollywood e outros filmes regionais, o cinema malaialo não promoveu o paradigma *Angry Young Man* [Jovem com Raiva] implantado por Amitabh Bacchan em hindi ou o personagem super-herói e o *status* de celebridade exaltado de um N. T. Rama Rao ou um M. G. Ramachandran, com seus recortes colossais e fãs históricos.

O herói dos anos 60 e 70 no cinema malaialo foi Prem Nazir, gentil e quase afeminado, que construiu uma imagem do marido ideal. Homens e mulheres eram influenciados, mas em esferas distintas. Madhu representou o autossacrifício, os sentimentos romântico-sensíveis, calmos e ternos. Satyan, que desempenhou vários papéis subalternos, retratou a masculinidade marginalizada da classe trabalhadora, porém, em suas representações de castas superiores, ele também era suave e sofisticado. Eles eram heróis simples, mansos e às vezes, até impotentes, abrindo espaço suficiente para “heroínas como Sarada e Sheela e, de certa forma, Jayabharathi, dominarem ou afirmarem a igualdade”.<sup>3</sup> As heroínas duvidavam das ordens dos homens, seguiam as expectativas do comportamento conjugal, eram limitadas, porém, não forçosamente subordinadas. O personagem que chegou mais perto da hipermasculinidade nos anos 70 foi o primeiro herói de ação do cinema malaialo, Jayan. Com seu físico

<sup>3</sup> NAIR, P. K. Equações de Gênero no Cinema Malaialo [Gender Equations in Malayalam Cinema]. In: PILLAI, Meena (org.). *Women in Malayalam Cinema: naturalising gender hierarchies*. Hyderabad: Orient Blackswan, 2010, p. 36.

<sup>4</sup>ROWENA, Jenny. Os “filmes de comédia” e a reconfiguração das masculinidades [The ‘laughter-films’ and the reconfiguration of masculinities]. In: PILLAI, Meena (org.), *op. cit.*, p. 134.

<sup>5</sup>ROWENA, *op. cit.*, p. 131.

<sup>6</sup>*Ibidem*, p. 135.

<sup>7</sup>CONNELL, R. W. *Masculinidades* [Masculinities]. 2. ed. Cambridge: Polity Press: Blackwell Publishers, 1998, p. 254-255.

<sup>8</sup>Cf. RAVI, Shamika e SAJJANHAR, Anuradha. Iniciando uma nova conversa sobre mulheres [Beginning a new conversation on women]. *The Hindu*, 21 jun. 2014, p. 11.

musculoso cultivado por meio de fisiculturismo, era exemplo de arrogância e realizava acrobacias temerárias, simbolizando a capacidade masculina de aventura, heroísmo e conquistador de mulheres sofisticadas e modernas. Contudo, os filmes de Jayan atendiam a um nicho de audiência – poucos de seus filmes eram vistos como “filmes de família” e eram majoritariamente *remakes* de baixo orçamento de filmes bem-sucedidos em outras regiões. O cinema desse período não era um meio de socializar os homens para que assumissem posições hegemônicas de poder.

Os anos 80 foram a década dos *chiripadam* ou dos filmes de comédia. Uma avalanche de sucessos de comédia como *Boeing, Boeing* (Priyadarshan, 1985), *Gandhi Nagar 2<sup>nd</sup> Street* (Satyan Anthikad, 1986) e *Kilukkam* (Priyadarshan, 1991) reforçou a popularidade cada vez maior de atores de comédia como Mukesh, Innocent, Jagadish, Mamukoya. Esses atores, que atuaram “na periferia do mundo do cinema”,<sup>4</sup> tornaram-se fundamentais para o sucesso dos filmes. O protagonista masculino não era mais o patriarca dominante e benevolente, e a imagem do herói autoritário foi transformada na imagem de homens aflitos e atrapalhados “tentando desesperadamente encontrar um emprego, perseguir mulheres, escapar das contas a pagar, sendo humilhados pelos familiares; frenéticos, aflitos e totalmente não heróicos. Eles simbolizavam a incompetência e a impotência masculina”.<sup>5</sup> Os heróis ineficazes formavam, nas telas, um grupo, uma comunidade, e as heroínas ou eram marginalizadas e insignificantes para o tema central do filme, ou tinham uma relação com o herói, caracterizada pela hostilidade.

Além disso, os anos 80 foram o período do *boom* do Golfo, com a migração de homens de comunidades marginais e uma grande quantidade de mulheres administrando as famílias. Coincidindo com o afluxo de dinheiro do Golfo, os ideais humanistas liberais e antif feudais de uma era anterior, foram abandonados para refletir a nova economia capitalista e representar as “crescentes comunidades masculinas não hegemônicas e os membros femininos dominantes”.<sup>6</sup> A insegurança masculina frente à afirmação das mulheres da casta superior e o desejo de comunidades atrasadas em ascender, com a busca de suas mulheres pelo controle ideológico, foram identificados pela primeira vez nos anos 80, refletindo-se na problematização das relações de gênero na tela.

Até os anos 90, a economia liberalizada fez com que os regimes indianos de gênero fossem desmantelados sob a pressão da cultura global. O neoliberalismo é inerentemente neutro quanto ao gênero, pois “o mercado proporciona vantagem ao empreendedor mais inteligente, não aos homens ou às mulheres como tais [...] o neoliberalismo é incompatível com o patriarcalismo tradicional”.<sup>7</sup> Um estudo realizado pela Organização Nacional de Pesquisa por Amostra constatou que, enquanto a mão de obra feminina, em 1981, constituía apenas 19,7% do total, em 1991, esse percentual subiu para 22,3%, atingindo mais de 40% do início até a metade dos anos 90, embora tenha caído de forma constante, de 29,4% em 2004-05 para 23,3% em 2009-10, atingindo uma baixa de 22,5% em 2011-12.<sup>8</sup>

Entretanto, apesar de o neoliberalismo ter possibilitado a entrada de mulheres no mercado de trabalho, ele também foi acompa-



nhado por “uma acentuada deterioração na posição das mulheres”,<sup>9</sup> testemunhada pelo vertiginoso aumento de discursos machistas da sociedade e do cinema.

Essa sede de poder masculina iniciou a reconfiguração do herói nos filmes, o renascimento e endosso completo da estrutura familiar patrilinear e patriarcal. O chefe de família autoritário em vários filmes – Mammooty em *Valsalyam* (Cochin Haneefa, 1993) e Mohanlal em *Balettan* (V. M. Vinu, 2003) – retratou o bom pai, o filho responsável e o marido decidido e forte. Sob o poder generalizado do patriarcado, o cinema tentou construir o ideal de amor conjugal e de família, que resultou na projeção estereotípica da mulher, apesar do fato de Kerala ser uma sociedade matrilinear. Nos filmes, as personagens representavam mulheres fortes e independentes, tradicionalmente retratadas como “más”, ao passo que as “boas” mulheres eram vítimas sofredoras. O retrato da mulher ameaçadora foi um retrocesso cinematográfico contra a autonomia da mulher trabalhadora, educada na cidade. *Valsalyam* trabalha nessa ansiedade da mulher urbana financeiramente independente, demolindo o *ethos* da família, frente ao desejo equivocado do homem de mobilidade social para uma casta superior. “As sensibilidades urbanizadas são retratadas como revolucionárias, e os valores nativos de paciência e tolerância são idealizados no papel da bela e rústica esposa (...) a subserviência ao marido e a tolerância a sua desobediência se tornam um valor em si”.<sup>10</sup>

A década também trouxe o surgimento do ideal de masculinidade hegemônica, quando super-heróis como Mammooty, Mohanlal e Suresh Gopi derrotam, sozinhos, inimigos poderosos *Commissioner* (Renji Panicker, 1994), *Ekalavyan* (Shaji Kailas, 1993), *Devaasuram* (I. V. Sasi, 1993) – e as mulheres não recebem nenhum papel significativo. Esses filmes também reconfiguram o espaço público de forma exclusivamente masculina e a inserção das mulheres está firmemente relegada às margens. Em *O Rei [The King]* (Shaji Kailas, 1995) Mammooty desdenhosamente coloca uma policial mulher em seu lugar. “Mesmo quando você reconhece a presença inconfundível de uma mulher mais velha como policial, administradora, advogada ou jornalista, elas têm que ser expostas àquilo que são em última instância meras mulheres”.<sup>11</sup> Nas vezes em que não obtiveram um papel submisso ou precisaram ser sustentadas e protegidas, as mulheres se tornaram objetos de antagonismo, e o contato romântico entre o herói e uma heroína assertiva não era conciliador, com ele subjugando-a, por fim, a seu papel primário e tradicional. Os enredos se tornaram misóginos e as mulheres foram inferiorizadas para ampliar a imagem masculina do herói.<sup>12</sup>

A zombaria ácida contra a afirmação feminina foi exibida pela primeira vez nos filmes de comédia em *Godfather [Padrinho]* (Siddique-Lal, 1991), com a ascensão do protagonista masculino destemido e as agruras entre as famílias de Anjooran e Achamma sendo resolvidas com a derrota conclusiva da antagonista feminina. O *chiripadam* dos anos 2000 apresenta a continuidade desse retrocesso na pessoa do herói hipermasculino hegemônico, visto pela primeira vez na comunidade masculina quase celibatária de *Godfather*. Entretanto, diferente dos heróis de elite dos anos 90 ou do plebeu desajeitado

<sup>9</sup> CONNELL, *op. cit.*, p. 255.

<sup>10</sup> SREEDHARAN, Janaky. Marriage and Family in Malayalam Cinema. In: PILLAI, Meena (org.), *op. cit.*, 2010, p. 82.

<sup>11</sup> HARRIS, V. C. Engendering Popular Cinema in Malayalam. In: PILLAI, Meena (org.), *op. cit.*, p. 62.

<sup>12</sup> Cf. SREEDHARAN, *op. cit.*, p. 84.

<sup>13</sup> GATES, Philippa. *Detectando os homens: masculinidade e o filme policial hollywoodiano* [*Detecting Men: masculinity and the Hollywood detective film*]. Albany: State University of New York Press, 2006, p. 33.

<sup>14</sup> Cf. JANASREE Gender Mission. Disponível em <janasree-gendermission.org>. Acesso em 21 jun. 2014.

indefinido dos filmes de comédia dos anos 80, o herói do *chiripadam* do século XXI confunde em si a posição social comum desse último com a rusticidade e a dominância do primeiro. O “declínio do herói da aristocracia para a casta inferior” representa a reação das masculinidades ameaçadas de várias castas da sociedade.<sup>13</sup>

O herói do *chiripadam* dos anos 2000 é um membro da casta superior que perdeu sua posição de destaque como resultado das políticas revolucionárias e da ação afirmativa, ou um membro da casta inferior que, em desvantagem na era pós-liberalização diante do afluxo de empresas e da participação das mulheres no mercado de trabalho, não consegue mais assumir sua posição suprema como certa. A posição do herói em questão contempla o espectador masculino de todas as castas sociais e econômicas díspares – homens em ascensão da casta inferior, cujo fortalecimento econômico apenas amenizou marginalmente sua posição social, homens ricos da casta superior e homens pobres da casta inferior, cuja supremacia em casa e no local de trabalho, encontra-se ameaçada por uma quantidade cada vez maior de mulheres assertivas. Enquanto na maioria das regiões do mundo os homens monopolizaram o poder empresarial e social, Kerala, com seus níveis elevados de escolaridade feminina, viu meninos e homens perderem a hegemonia na educação de base, resultando no fato de as mulheres se tornarem fortes competidoras no mercado empresarial. De acordo com as Estatísticas de Formação Superior e Técnica, no setor terciário de Kerala, as mulheres superaram os homens em todos os campos (artes, ciências, medicina), exceto engenharia e tecnologia.<sup>14</sup> Com níveis mais elevados de participação econômica, a renda das mulheres aumentou e a posição dos homens como únicos destinatários de mão de obra paga ou autoridade predominante sobre instituições, foi ameaçada. Em *Meesa Madhavan* e *Rajamanikyam*, o herói da casta superior é forçado pelas circunstâncias a ocupar espaço na casta inferior e a se envolver em ocupações degradantes, reivindicando sua masculinidade por meio da violência e da submissão/marginalização de mulheres.

*Meesha Madhavan* inicia com o embate entre Bhageerathan Pillai e Gangadharan Nair. A repetição do nome da casta “Nair”, e afirmações como “*Valiya Nairaa*” (Ele é membro da casta eminente, Nair) não têm nenhum objetivo estrutural, visto que nenhuma das identidades culturais da comunidade Nair entra em cena no filme. *Rajamanikyam* mostra um casamento brâmane, e a casta superior é o cenário do herói, um comerciante eventual de gado. A comédia em *Rajamanikyam* surge do analfabetismo e do comportamento grosseiro de Bellary Raja, de sua falta de sutileza, da rusticidade de sua linguagem, da extravagância chamativa de seu respeito àqueles que receberam educação e são socialmente bem posicionados. As sequências cinemáticas justapõem essas cenas com outras em que aqueles que ridicularizam o comerciante de gado são direcionados por ele, o que faz com que ele ganhe a aprovação dos espectadores. Em *Meesa Madhavan*, o sagaz e rico Bhageerathan Pillai é enganado pelo indigente, porém astuto, Madhavan. Madhavan e Bellary Raja interpretam os protagonistas habituais do *chiripadam* dos anos 80, com o heroísmo das superestrelas típico dos heróis dos anos 90. Eles são os padrões benevolentes, venerados por seus ajudantes e acompa-

nhantes educados em inglês Raja e Rukmini. As categorias discretas de casta e classe são confundidas nos personagens de Madhavan e Bellary Raja, que recuperam sua primazia masculina ao subordinar seus superiores sociais.

Assim, o cinema malaialo se torna um lugar onde os medos dos homens, em todos os pontos, são articulados. Nesses filmes, as alusões míticas e históricas significam a afirmação masculina do homem marginalizado. A aliança romântica entre Madhavan e Rukmini é uma evocação do rapto mítico e ousado de Rukmini por Krishna, contra os desejos de sua família, uma vez que Krishna, Yadava, pertencia a uma camada mais baixa da sociedade. A imagem de Madhavan virando a bicicleta sobre sua cabeça possui a conotação mítica de Krishna jogando seu Sudarshan Chakra para dizimar seus inimigos. O tema de abertura, em que ele está sentado em um búfalo balançando uma corda e cantando “Hoje, você morrerá”, também é sugestivo do imaginário mítico masculino – a figura de Yama, o Deus da morte. Bellary Raja é um comerciante de gado e sua aparição nas sequências de abertura, balançando a cadeia de sinos dos touros para mutilar e matar seus oponentes, lembra a imagem de Yama, a divindade da morte, ou Shiva, o Destruidor. Shiva e Yama são Deuses relacionados a fantasmas e duendes, a aspiração do mundo mítico. As referências míticas à Krishna, Shiva e Yama ressoam com uma conotação ridícula já que eles pertenciam às castas inferiores (Krishna era um Yadava) ou estavam associados a seres inferiores (Shiva habitou terras de cremação). Considerados muitas vezes como indignos de adoração, as retaliações agressivas que sofrem convertem-se em respeito conforme se mostram mais poderosos que os outros seres divinos. Madhavan também é apresentado, primeiramente, como Osama Bin Laden no cavalo com o Pillai, cativo vestido como Bush, uma imagem que não só recorre ao sentimento da minoria muçulmana, mas também é culturalmente aceitável no sentido de que Saddam e Osama eram vistos como orientais que beligerantemente enfrentaram a hegemonia dos poderes políticos e societários ocidentais.

A percepção de crise na ordem social e nas estruturas sociais em transição provoca tentativas de restaurar uma masculinidade dominante. A composição do *chiripadam* dos anos 2000 gera a construção de um sentido específico de identidade masculina, que fornece aos homens uma sensação de poder e mantém uma relação de autoridade entre homens e mulheres. De acordo com Connell, a existência de uma estrutura de desigualdade gera violência.<sup>15</sup> A violência é predicada como masculina a partir da primeira sequência em *Meesha Madhavan*, quando os estereótipos dualistas de gênero agressivo/passivo são naturalizados: meninos lutam enquanto as meninas riem e aplaudem como incentivo. Na política de gêneros, a violência é estabelecida entre homens para afirmar a supremacia. Na idade adulta, Madhavan consegue pegar uma dúzia de valentões enviados para assaltá-lo, e seus oponentes ficam com inveja, admirando sua capacidade de encontrar esconderijos retumbantes quando se vê agredido por Eapan Papachi. Em *Rajamanikyam*, a violência vai ainda mais longe, com ferimentos e sangue jorrando sem parar na cena. Bellary Raja é mencionado como “*elloori raja*” (alguém que consegue deslocar

<sup>15</sup> Ver CONNELL, *op. cit.*, p. 44.

<sup>16</sup> ROWENA, *op. cit.*, p. 141.

<sup>17</sup> CONNELL, *op. cit.*, p. 55.

ossos). Os homens derrotados pelos heróis, como Eapan Papachi e Simon Nadar, precisam de tratamentos com massagem ayurvédica. A filosofia do “olho por olho” torna o homem masculino, e Bellary Raja é aconselhado pelo político que libera Raju da prisão, a “ver quem você deve ver e dar o que você deve dar”. Meninos também devem ser treinados para brigar – Raju é incitado por seus antigos colegas, Bellary Raja e Varkychan, que avaliam seu método de luta -, a acertar contas com o Inspetor Vikraman. “*Payyan aadiyam onnu padariyangilum...*” (Embora o garoto tenha hesitado no início, agora ele luta bem). O filme materializa a desenvoltura engenhosa do círculo social de Bellary Raja ao afirmar sua experiência em combate – a capacidade de identificar um assaltante ao avaliar a profundidade do ferimento e a quantidade de pontos necessária. A violência não apenas é legitimada como um entretenimento *voyeurístico*, como também confere legitimidade. O analfabetismo e comportamento grosseiro de Bellary Raja são perdoados e ele pode envaidecer-se e vangloriar-se perante universitários, uma vez que bate no professor molestatador. Sevalm é atraído pelos ideais de masculinidade hegemônica quando fala a língua da violência: “Se você for homem, venha sozinho [para lutar]. Se você for filho de pai solteiro, venha sozinho.” A masculinidade está intrinsecamente atrelada à capacidade de (re) agir violentamente.

Agredir o corpo, seja o próprio ou de outra pessoa, é sinal de conquista da masculinidade. A tortura e a agonia física devem ser inflexivelmente suportadas e casualmente dispensadas. Bellary Raja ajusta a pulseira de seu relógio quando não está lutando com seus oponentes; e Raju, com as feridas ainda não curadas, remove suas ataduras com os dentes antes de derrubar o Subinspetor Vikraman, que o agrediu enquanto estava preso. A semântica da discussão, *thaar uduthu* (usar a tanga do lutador), também indica um passatempo hipermasculino – a luta livre. A principal forma de recuperar a masculinidade nos *chiripadam* é por meio da agressão física, e as expressões de sensibilidade e compaixão apresentadas no cinema, pelos patriarcas das castas de tempos anteriores, foram abandonadas para criar uma identidade “motivada, exteriorizada e egocêntrica”.<sup>16</sup> Quando o homem malaialo não pôde mais afirmar sua identidade por meio do patriarcado de castas mais altas, numa relação terra-família, ele buscou remasculinizar-se por meio de uma reafirmação de valores patriarcais. Como reação ao sentimento de inépcia e insegurança, os filmes reforçam o sistema de convicções que normaliza a violência masculina.

A dureza também é reforçada por meio do ideal de trabalho braçal. Ambos os heróis exercem a função de baluartes masculinos. Madhavan atua no trabalho desonroso de pequeno ladrão, enquanto Bellary Raja negocia gado, um trabalho servil, porém ambos exigem dureza – um, mental, e outro, física. Connell comenta sobre como “o trabalho manual pesado pede força, resistência, certo grau de insensibilidade [...] e solidariedade em grupo [...] como meio de afirmar a superioridade sobre as mulheres”.<sup>17</sup> Bellary Raja lembra seus assaltantes de que ele “costumava lidar com animais de quatro patas”, o que provoca, implicitamente, uma hiperagressividade.

A violência física e emocional sustenta o domínio sobre a

mulher. O aumento de indústrias baseadas no conhecimento e o crescimento do ensino superior enfraqueceram a ascendência dos homens sobre as mulheres, que deixaram de se espelhar em donas de casa desamparadas e dependentes. O “Novo Homem”, confortável e incentivador de sua mulher independente e autônoma, era visto como feminino e afetado. Nos anos 2000, a imagem de um homem poderoso, autoritário e capaz de subjugar uma mulher se tornou predominante e popular. De acordo com a Pesquisa Nacional de Saúde Familiar-3 [*National Family Health Survey-3*] – os crimes contra a mulher mais do que duplicaram entre 1990 e 2011, com 40% dos ferimentos infligidos por maridos ou familiares. Em Kerala, 65,7% das mulheres e 54,2% dos homens acreditaram que a violência conjugal era justificada se houvesse motivo suficiente como negligenciar a casa ou os filhos, desrespeito à família do marido ou suspeita de infidelidade. Dados superiores à média nacional de 54,1% das mulheres e 51% dos homens que justificaram a violência doméstica.<sup>18</sup> Nacionalmente, mulheres casadas e viúvas têm prevalência muito maior como vítimas de violência (37% e 38%). Kerala é um dos seis primeiros estados no *ranking* de crimes contra a mulher. Embora represente apenas 2,75% da população total, 4% dos crimes contra a mulher são cometidos nesse estado.<sup>19</sup> Nos filmes, as estruturas hegemônicas da sociedade legitimam a violência contra a mulher pelos patriarcas da família – Rukmini é desprezada pelo pai, e Rajaratnam Pillai bate em sua mulher na noite de núpcias, quando ela nega que o menino de rua na porta é seu filho. A significância política desses paradigmas patriarcais de violência, brutalidade e dominância, está na base da normalização e do reforço das qualidades associadas à masculinidade beligerante.

Os homens subjagam as mulheres instigando e ameaçando atos violentos e tornando-as o alvo de suas provocações. Madhavan murmura para Rukmini, adormecido, que, se ele a estuprasse, ela andaria por aí em desgraça com uma barriga inchada por dez meses. Ele ousa roubar seu colar de cintura dourado enquanto ela dorme, pois a revelação desse fato serviria apenas para desonrá-la. Quando ele usa seus dentes para romper o cadeado e uma pena para acariciar sua barriga enquanto ela dorme, os tons sexuais sugestivos a tornam objeto de escopofilia fetichista. A mulher não se ofereceu, mas seu corpo se torna objeto de desejo do protagonista masculino. Os corpos das mulheres são fragmentados – quadris, lábios, cintura – e oferecidos como um espetáculo excitante para o espectador masculino. Com o senso de masculinidade ameaçado, quando os papéis principais de ganhar dinheiro e sustentar a família foram assumidos pelas mulheres, os rapazes viram “a agressividade e dominação sexual como forma de masculinidade, não apenas para provar a sua, mas também para registrar a superioridade em relação ao outro sexo”.<sup>20</sup> A relação entre o mercado de trabalho e a violência doméstica contra mulheres do Relatório da Pesquisa Nacional de Saúde da Família, registra maior prevalência de violência contra mulheres empregadas (39-49%) em comparação a mulheres não empregadas (29%).<sup>21</sup> Isso contraria a noção de que as mulheres com “empregos bem remunerados” correm menor risco de violência.

O conflito entre homens e mulheres é inevitável se ela se afirmar

<sup>18</sup> Cf. NATIONAL Family Health Survey (NFHS-3), 2005-06: Ítalo: volume I. Mumbai: IIPS, 2007, p. 511.

<sup>19</sup> Cf. JANASREE Gender Mission. *Gender Equality in Kerala*. Disponível em <janasreegendermission.org>. Acesso em 21 jun. 2014.

<sup>20</sup> DASGUPTA, Rohit K. e GOKULSING, K. Moti. *A masculinidade e seus desafios na Índia: ensaios sobre as percepções em mutação [Masculinity and Its Challenges in India: Essays on Changing Perceptions]*. Carolina do Norte: Mc Farland and Co. Inc., 2014, s.n. (E-book).

<sup>21</sup> Cf. SHAMIKA e SAJJANHAR. *op. cit.*, p. 11.

<sup>22</sup> SREEDHARAN, *op. cit.*, p. 83.

<sup>23</sup> MURALEEDHARAN, T. A amizade feminina no cinema malaialo [*Women's Friendship in Malayalam Cinema*]. In: PILLAI, *op. cit.*, p. 19.

<sup>24</sup> Cf. JANASREE Gender Mission. *Gender Equality in Kerala*. Disponível em <janasreegendermission.org>. Acesso em 21 jun. 2014.

<sup>25</sup> DONALDSON, M. *et al.* (eds). *Homens migrantes: estudos críticos sobre masculinidades e a experiência da migração* [*Migrant Men: Critical Studies of Masculinities and the Migrant Experience*]. Oxon: Routledge, 2009, p. 212.

ou se recusar a ser submissa. O conflito entre Madhavan, desempregada e sem instrução, e Rukmini – educado em uma “faculdade com ensino em língua inglesa *Palakkad*” (*palakkad* significa urbano, em oposição ao passado rural do herói) – faz parte da diegese do filme. As táticas de Rukmini não funcionam contra a incisiva Madhavan, e ela, por fim, se submete a ele.

*O cinema convencional se baseia em uma fórmula bem-sucedida, com a primeira metade do filme focando em um encontro entre uma heroína determinada e um herói machão, ao passo que a segunda metade apresenta um processo sistemático e extremamente popular de desconstrução da mulher [...]. O cinema se torna um importante local de repercussão masculina contra mulheres que começaram a levantar sua voz em defesa de direitos e respeito próprios. [...] A figura do vampiro utilizada para despertar a mulher virtuosa dá espaço para a mulher no controle (...) no poder [...] uma garota malaiala exposta à cidade.<sup>22</sup>*

A transformação da personagem é vista como outra forma de violência contra as mulheres – “não contra seu corpo, mas contra sua identidade”.<sup>23</sup> Em *Rajamanikyam*, as mulheres “boas” – Muthulakshmi, Malli – são dóceis e respeitadas, ao passo que Raniratnam é uma personagem negativa, não apenas por ser apresentada como oposição ao herói, mas também porque ela toma para si o poder. Como o monopólio masculino sobre os recursos é diminuído, o cinema busca reafirmar a ideologia de supremacia masculina por meio da violência.

O “profundo masculino” é reiterado por meio de um alto nível de estereotipagem de gênero. A “ideologia masculina de arrimo de família” determinou que os homens trabalhassem fora para ganhar dinheiro, ao passo que as mulheres seriam donas de casa. Em ambos os filmes, as funções atribuídas de maneira diferenciada mostram a responsabilidade familiar como uma preocupação basicamente masculina, ao passo que as mulheres se encontram confinadas para serem, principalmente, boas donas de casa e mães afetuosas. Em Kerala, o desafio à norma cultural foi rapidamente combatido e o Relatório de Desenvolvimento Humano estadual de 2005 mostrou que apenas 23% das mulheres em Kerala eram economicamente ativas em comparação a números mais elevados no resto do país. Em um estudo de 2009 patrocinado pelo Conselho de Planejamento Estadual, afirma-se que “a participação trabalhista de mulheres em Kerala é inferior à média nacional, bem como às médias de outros estados do sul”. De acordo com o censo de 2001, de uma mão de obra de 10,3 milhões, apenas 2,5 milhões é de mulheres, número inferior ao do Sri Lanka e semelhante ao de países conservadores como os Emirados Árabes Unidos e o Líbano. Isso não acontece porque as mulheres optam por ficar em casa. A análise econômica de 2010 mostra que as mulheres superam os homens na busca por emprego por meio de bolsas de emprego em todos os distritos de Kerala, embora 71% das mulheres instruídas estejam desempregadas em comparação a 18% dos homens.<sup>24</sup>

Donaldson e Howson afirmam que os papéis invariáveis dos gêneros proporcionam aos homens “seu senso de ego e masculinidade, independentemente de nacionalidade, escolaridade, histórico familiar e experiência”.<sup>25</sup> O menino Madhavan é a personificação do comportamento tradicional dos papéis sexuais – ele abandona seus jogos e lutas infantis quando questionado por um colega com relação ao devedor em sua por-

ta, “Sua mãe está chorando”. Ele é forçado a roubar para sustentar sua família, abandonando seus estudos para que seu irmão possa continuar sua formação. Seu irmão mais velho, sob o controle da sua esposa e nunca tendo assumido a responsabilidade da casa de seus pais, exemplifica a masculinidade submissa. Da mesma forma, *Rajamanikyam* começa com a interação da identidade masculina e da independência. Enquanto Muthulakshmi chora depois de seu segundo casamento, pede-se que ela não se preocupe com o filho, “afinal, ele é um menino”. Quando Rajaratnam Pillai deseja se aposentar, porém se preocupa com seus filhos, ele não recorre a sua esposa, mas a seu filho adotado. A cadeira do patriarca simboliza seu domínio sobre seu lar – Shelvan a reivindica, porém não pode sentar-se nela por não assumir a responsabilidade da família. Mesmo no caso do cuidado e segurança das mulheres, a masculinidade paternalista determina os homens como responsáveis. Os universitários que protestam contra a agressão da irmã de Malli são todos meninos. Os principais papéis que os homens desempenham no filme são os de arrimo de família/provedores e guardiões. As estratégias narrativas e representacionais incluem as expectativas dos papéis de gênero do patriarcado – uma resposta para a ameaça à sobrevivência da divisão sexual do trabalho.

O conceito de que homens e mulheres, numa sociedade em harmonia, desempenham papéis prescritos e funções de acordo com a divisão biologicamente determinada do trabalho é reintroduzida nos filmes. Os homens que realizam o que são consideradas “tarefas femininas” são ridicularizados/subordinados. Aqueles que “lavam roupas de baixo femininas” (*Rajamanikyam*) são expulsos do círculo privilegiado de homens dominadores. Rajaratnam Pillai se casa novamente apenas porque precisa de uma mãe para seu filho – “Eu só queria uma mãe para Shelvan” – a mulher deve cumprir um objetivo doméstico e não o de companheira ou amante. Muthulakshmi serve Rajaratnam Pillai enquanto ele se reclina em sua poltrona – um assento que o filho, não uma filha, reivindica: “*Achan muthalai irunne kaserayil, eneem makan modalali irikkum*” (“O pai sentava nessa cadeira, agora o filho tem direito de sentar nela”). Quanto mais as mulheres invadiam os bastiões masculinos no mercado de trabalho pós-liberalização, mais as atribuições de tarefas e papéis destinados “àquelas naturalmente adequadas para desempenhá-las”, tornavam-se uma normativa no cinema.

As mulheres são utilizadas como *commodities* de pouco valor, além dos serviços que oferecem. Em *Rajamanikyam*, filme no qual as mulheres se encontram na periferia da narrativa, a mulher é metaforicamente comparada a um animal predador. Bellary Raja, o herói da narrativa, declara que “seja um búfalo ou uma mulher, ela deve ser adestrada. Aishwarya Rai e Annamma chetathi possuem o mesmo valor na cozinha, embora ambas sejam mulheres?”. Madhavan planeja seduzir Rukmini de forma a ter acesso à riqueza de seu pai, enquanto Pillai, anteriormente um empreiteiro de canais, fica rico ao casar-se com Santhamma, após engravidá-la. A ameaça à identidade masculina estabelecida por mulheres assertivas foi manejada ao reduzi-las a *commodities*/objetos/corpos para prazer físico e visual.<sup>26</sup>

As mulheres não são subordinadas e excluídas somente no espaço público do cinema, mas também são marginalizadas no espaço privado. Os filmes criaram “conglomerados masculinos” utilizando “vínculos homosociais” como uma fonte de força.<sup>27</sup> Apesar de Rukmini fazer parte da narrativa em *Meesa Madhavan*, ela rapidamente desaparece quando surgem as complicações; e Madhavan é ajudado por Achuthan Namboothiri e



<sup>26</sup> Cf. ROWENA, *op. cit.*, p. 145.

<sup>27</sup> Idem, p. 136.

Mukundan Unni. *Rajamanikyam* é destituído de interesses amorosos – as mulheres são objetos de luxúria ou causas de complicações. Os colaboradores de Bellary Raja são Varghese, Varkeychan e Raju; e o filme termina com Raja, com apenas um olho, colocando seus braços em volta de Raju, seu protegido; e Rajaselvam, o irmão pródigo, dizendo que, na companhia deles, “agora tem os dois olhos”. A irmã pródiga, arrependida não aparece nem nas cenas finais. Horrocks faz comentários sobre como as necessidades masculinas “o distanciam das mulheres e da feminilidade, a fim de provar que ele é um homem”.<sup>28</sup> Nos filmes, escapadelas com acompanhantes masculinos substituíram os temas românticos anteriores e a relação a dois entre homem e mulher, com a figura dos homens como fonte de força e companheirismo firmemente estabelecida.

As mulheres são “excluídas” e um dualismo é construído para neutralizar as diferenças assumidas entre os gêneros. Os homens são responsáveis, racionais, possuem alto nível intelectual, são disciplinados e fortes. As mulheres, em contrapartida, são dependentes, irracionais, dóceis e fracas física e emocionalmente. Madhavan aparece ajudando no casamento de Prabha, apesar de existir uma atração mútua entre eles, porque ele reconhece a impossibilidade de sua união, ao passo que ela acredita na ternura dele e nas fantasias de seu “cérebro tolo” (*potta budhi*). As mulheres são frágeis, vulneráveis e emotivas, enquanto os homens são bons, controlados e confiantes.

As lágrimas são a alegoria da fragilidade dos indivíduos do sexo ou gênero feminino e quando se recusam a chorar, permanecendo fortes e inflexíveis, são apresentadas como cruéis. Rukmini é transformada de uma oponente vigorosa e desafiadora em uma mulher recatada e desejável quando derrama lágrimas de arrependimento por sua oposição a Madhavan. *Rajamanikyam* tem início com a noiva chorando sozinha. Incapaz de reconhecer o filho de um casamento anterior, ela chora ao receber um tapa de seu marido. Bellary Raja, por outro lado, fala bem de sua incapacidade ou recusa em chorar: “Odeio lágrimas...Vejo-as como um ato infantil, objeto de riso” (*kalithamasha*). A tradição da dureza é afirmada ao exibir homens como indivíduos separados de suas emoções, desdenhando-as. Rajaratnam Pillai afirma que deseja ver seus filhos como irmãos afetuosos, porém logo acrescenta que isso não ocorrerá porque ele perdeu a dureza interior como homem (*karithu*). Esse é um tema familiar na construção da ideologia masculina – e no seu oposto, a feminina.

A semiótica visual e verbal recompõe as maquinações desestabilizadas do patriarcado em uma norma universalizada de masculinidade. Visualmente, *Meesa Madhavan* evoca a idéia universal de masculinidade, Tarzan, quando Madhavan entra em cena em uma corda – a primeira vez, quando Prabha o seduz, a segunda, quando resgata Rukmini. Os filmes também empregam vários símbolos fálicos intercalados – a escada e a plataforma em *Meesa Madhavan* e os moinhos de vento em *Rajamanikyam* – localizados em terrenos abertos onde os homens se reúnem. Outra alegoria visual emblemática de um homem é o bigode: todos os heróis e vilões de *Rajamanikyam* cultivam grossos bigodes que enrolam para exibir macheza. A narrativa de *Meesa Madhavan* gira em torno do medo instaurado na comunidade quando Madhavan enrola seu bigode, indicando que ele entraria nas casas e as roubaria naquela noite. O bigode é uma indicação metafórica e metonímica da virtude masculina: determinação e invencibilidade. O filme se encerra com Madhavan dizendo a Eapan Papachi que o bigode deste

não é “grosso o suficiente” (ele não é homem o suficiente) para derrotá-lo.

Verbalmente, os enunciados evocam aprovação em termos masculinos – quando a criança Muthu se recusa a voltar para a mãe que não o reconhece, Rajarathnam Pillai elogia seu respeito próprio: “*Midukkan aanu, aan kutty*” (“Você é um *garoto* esperto”). Portanto, Pillai muda seu nome de “Muthu” (pérola), que pode ser utilizado para ambos os sexos, para “Manikyam/ Rajamanikyam” (diamante), puramente masculino. O filme vai contra as noções instáveis e fraturadas de poder masculino ao afirmar o postulado de que repudiar a mulher faz parte do papel do homem. Os sintagmas fílmicos e linguísticos são discursivamente estruturados para reificar as noções recebidas de falocracia.

Ambos os filmes demonstram a transição do herói a partir do protagonista inepto que acidentalmente encontra amor e sucesso, nos *chiripadam* anteriores e que, apesar da aparente inferioridade, afirma-se e subjuga a oposição. Na era global pós-moderna, conforme os homens de castas superiores perdem a posição hegemônica por meio de ações afirmativas, os de castas mais baixas são desfavorecidos pela entrada das mulheres, como profissionais formadas, nas empresas e no domínio público. Um patriarcado neoconservador, parcialmente tomado de ambientes culturais ocidentais, prevalece no cinema malaialo. Os heróis de filmes de comédia dos anos 2000 representam grande parte da população que não consegue aproveitar os benefícios da globalização e testemunha o desgaste do papel dominador dos homens, em locais públicos e privados. A reação contra a perda de potência e medo de falhas na experiência de vida do homem do século XXI, resultou na reafirmação do “homem genérico” normativo. Para validar sua masculinidade, os heróis destilam o sarcasmo patriarcal, desfrutam da violência, praticam a dominação, exibem frieza, evitam a educação em língua inglesa e exemplificam sua futilidade, transformam mulheres em objetos e reafirmam as hierarquias e os papéis de gênero. O *chiripadam* se torna um espaço de interpelação em que o novo paradigma patriarcal é reificado pelo riso.



*Artigo recebido em fevereiro de 2015. Aprovado em março de 2015.*