



RODRIGO SOUZA FONTANINI DE CARVALHO

ENTRE O BOI E O NEON:

**Fragmentos de memórias,
identidades, imagens e sons
no filme de Gabriel Mascaro**

CAMPINAS,

2018



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS
LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE**

RODRIGO SOUZA FONTANINI DE CARVALHO

ENTRE O BOI E O NEON:

**Fragmentos de memórias,
identidades, imagens e sons
no filme de Gabriel Mascaro**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes

**CAMPINAS,
2018**

Ficha catalográfica elaborada por Marluce Barbosa – CRB 8/7313
Sistemas de Bibliotecas e Informação – SBI – PUC-Campinas

t791.430981 C331e Carvalho, Rodrigo Souza Fontanini de.
Entre o boi e o neon: fragmentos de memórias, identidades, imagens e sons no filme de Gabriel Mascaro / Rodrigo Souza Fontanini de Carvalho. - Campinas: PUC-Campinas, 2018.
95 f.

Orientador: Ricardo Gaiotto de Moraes
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Centro de Linguagem e Comunicação, Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte.
Inclui bibliografia.

1. Cinema brasileiro. 2. Análise crítica do discurso. 3. Identidade social. 4. Relações de gênero. 5. Mascaro, Gabriel, 1983-. I. Moraes, Ricardo Gaiotto de. II. Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Centro de Linguagem e Comunicação. Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. III. Título.

CDD – 18.ed. t791.430981

RODRIGO SOUZA FONTANINI DE CARVALHO

**“ ENTRE O BOI E O NEON: FRAGMENTOS DE MEMÓRIAS, IDENTIDADES, IMAGENS E
SONS NO FILME DE GABRIEL MASCARO”**

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas, e aprovada pela Banca Examinadora.

APROVADA: 27 de fevereiro de 2018.



Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes
(Orientador - PUC-CAMPINAS)



Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Silva Amarante
(PUC-CAMPINAS)



Prof.ª Dr.ª Karla Adriana Martins Bessa
(UNICAMP)

Resumo:

Esta dissertação de mestrado é resultado de uma pesquisa interdisciplinar do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte, da PUC-Campinas. Trata-se da análise interpretativa do discurso do filme brasileiro *Boi Neon* (2016), de Gabriel Mascaro, buscando reflexões a respeito da formação das identidades das personagens da narrativa e de como essas identidades podem estar relacionadas à formação dos sujeitos contemporâneos. Seguindo um modelo ensaístico e rizomático, a construção entrelaçada dos capítulos do texto e a análise do *corpus* derivam de colagens de enunciados capazes de – alicerçados nos diálogos entre/com autores de diversas áreas do conhecimento, como Albuquerque, Deleuze e Guattari, Xavier, Zurian, entre outros – entender como o discurso do filme expressa, (des)constrói e (re)organiza as identidades múltiplas de suas personagens, a partir de descrições de cenas, leituras de imagens e interpretações de trilhas sonoras. Foram selecionadas cenas com potencial para a discussão e a análise da formação identitária das personagens, tentando compreender as relações, os laços e as práticas sociais que implicam a constituição do sujeito contemporâneo no discurso cinematográfico, bem como a maneira com que o filme rompe e reitera valores sociais presentes no imaginário coletivo – sobretudo o que marca o sertanejo nordestino brasileiro –, brincando com a expectativa do público.

Palavras-chave: Boi Neon; Cinema Brasileiro; Identidades; Gênero.

Abstract:

This dissertation is the result of an interdisciplinary research in Languages, Media and Art. It is an interpretive analysis of the discourse of the Brazilian film *Boi Neon* (2016), by Gabriel Mascaro, and aims to develop reflections on the identities of the narrative characters and how their identities may be related to the formations of the contemporary subjects. Following an essayistic and rhizomatic model, the interlaced construction of the chapters from this text and the analysis of the corpus derive from statements collages – based on the dialogues between authors of several areas of knowledge, such as Albuquerque, Deleuze and Guattari, Xavier, Zurian, and others – to understand how the discourse of the film is able to (de)construct and (re)organize the multiple identities of its characters, by using descriptions of scenes, readings of images and interpretations of soundtracks. Scenes with potential for discussion and analysis of the identity formation of the characters were selected, trying to comprehend the relationships and social practices that implicate the constitution of the contemporary subject in the cinematographic discourse, as well as the way in which the film disrupts and reiterates social values from the collective imaginary – especially those which define the Brazilian backlands –, playing with the expectation of the public.

Keywords: Boi Neon; Brazilian Film; Identities; Gender.

SUMÁRIO

Apresentação.....	1
Entre o real e o ficcional	7
Fragmentos de memórias.....	12
Fragmentos de identidades.....	36
Fragmentos de imagens e sons.....	63
Considerações finais.....	77
Bibliografia.....	81
Filmografia.....	83

**Dedico este trabalho a meus pais,
meus maiores apoiadores.**

Agradecimentos

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Ensino Particulares (PROSUC) pelo financiamento deste estudo.

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica de Campinas pelos anos de contato com professores essenciais para a minha formação cultural e intelectual. Agradeço também a todos esses professores, nomeio alguns.

À professora Maria Inês Ghilardi Lucena, a quem devo os primeiros passos em direção à área da pesquisa acadêmica.

À professora Maria de Fátima Silva Amarante, com quem tive diálogos enriquecedores e sem a qual este trabalho não teria saído do rascunho.

Ao professor e orientador Ricardo Gaiotto de Moraes, cuja calma contagiante trouxe imensa satisfação de convivência. Obrigado pela confiança em mim e em meu trabalho depositada.

Agradeço à professora Karla Adriana Martins Bessa por compartilhar comigo seu conhecimento, trazendo grandes e pertinentes contribuições a este texto, sem as quais ele seria menos colorido.

Agradeço a todos os familiares e amigos que, direta e indiretamente, incentiva(ra)m-me a seguir meus estudos, especialmente, ao Sergio Mikio Kobayashi pela paciência e vivência de anos.

Agradeço, por fim, a meus pais José Oscar Fontanini de Carvalho e Rita de Cássia Souza Fontanini de Carvalho e a minhas irmãs Aline Fontanini de Carvalho Botelho e Gisele Souza Fontanini de Carvalho Torres, maiores responsáveis pelo que me tornei.

*“Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.”*

Ricardo Reis

Apresentação

Este trabalho¹ foi iniciado muito antes de ser concebido como um projeto de pesquisa de mestrado na área de Linguagens, Mídia e Arte². Ele é a consequência de um processo mais longo de minha formação cultural, desde os primeiros anos de graduação, quando, cursando faculdade de Música, no Instituto de Artes da UNICAMP, percebi o verdadeiro impacto da arte em minha vida. No mesmo período, tive a oportunidade de estudar, concomitantemente, no Centro de Linguagem e Comunicação da PUC-Campinas, época em que a mim foi permitido, pelas mãos da Prof^a. Dr^a. Maria Inês Ghilardi Lucena³, o contato com as primeiras questões relativas às construções de identidades – especialmente as de gênero social. Após curto tempo, já formado, afastado do ambiente da pesquisa acadêmica, recebi, em um feliz reencontro, grande incentivo da Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Silva Amarante⁴ para ingressar na referida área do Programa de Pós-Graduação da PUC-Campinas, quando, finalmente, tive o privilégio de conhecer o Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes⁵, por quem fui orientado. Todo esse caminho trilhado – por natureza interdisciplinar, já que me imbuía arte e linguagem – possibilitou-me transitar nos entremeios diversos de vozes, discursos, memórias, fragmentos que, pouco a pouco, foram construindo minhas identidades e me constituindo como sujeito no/do mundo contemporâneo.

O grande desafio desta dissertação, portanto, foi conseguir expressar o resultado de cruzamentos de enunciados, teorias e práticas que me atravessaram durante toda essa trajetória vivenciada, devendo

¹ Dissertação de mestrado originária de pesquisa financiada pela CAPES.

² Referência ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, recomendado pelo Conselho Técnico Científico de Educação Superior CTC/ES da CAPES/MEC, em 11 de dezembro de 2015.

³ Docente titular da Faculdade de Letras (do Centro de Linguagem e Comunicação - CLC) e da Faculdade de Educação (Centro de Ciências Humanas e Sociais Aplicadas - CCHSA) da PUC-Campinas.

⁴ Professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da PUC-Campinas (PPG-LIMIAR) e docente titular dos cursos de graduação em Letras da mesma instituição.

⁵ Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) e da Faculdade de Letras da PUC-Campinas.

estar refletida no estilo de escrita e de estruturação do texto, daí sua característica ensaística capaz de mesclar momentos de diálogos com/entre teóricos de inúmeras áreas do conhecimento, descrições de cenas de filmes, leituras de imagens e interpretações de músicas – tudo disposto como parte integrante da obra, sendo um complemento do outro. O discurso produzido nos capítulos seguintes jamais poderia, então, ser colocado em primeira pessoa, uma vez que ele é uma conjunção aditiva de concepções de estudiosos com os quais manteve contato intelectualmente – alguns conhecidos pessoalmente (meus professores) e outros, por meio de livros, imagens artísticas e melodias.

É dessa maneira que se originou o método de construção do texto presente e da análise do objeto de trabalho: colagens, justaposições, torções de enunciados que não se prendem a um sistema hermético de pensamento, pelo contrário, possibilitam a constante (des)construção e (re)organização do conhecimento, desenvolvendo-o por outras perspectivas, permitindo a ele novos sentidos. Trata-se de uma análise interpretativa do filme *Boi Neon* que busca, na conversa com os autores (sem pretensão de considerar a convergência total de suas ideias para um mesmo ponto), maneiras de ver, sentir, expressar, dar vida às identidades dos sujeitos-personagens que produzem realidades por meio da junção de diferentes retalhos de tecidos, cujas linhas que os unem perpassam e repassam suas fronteiras, seus territórios, criando uma colcha mais colorida em que os espaços vazios também são partes constituintes do desenho que forma a estrutura da trama. Foi preciso buscar em Deleuze e Guattari (1995) o suporte que permitisse a criação de um texto rizomático, em que os capítulos estivessem entrelaçados de modo a gerar ramificações horizontais (ora frutificadas, ora aéreas), conexões entre qualquer ponto do texto com outro, multiplicidades entre a minha fala e a de outros, movendo lugares, destruindo dicotomias, dinamizando relações, formando um emaranhado de reflexões sem começo nem fim bem definidos.

Partiu-se, assim, para a escolha do cinema como meio de análise capaz de abranger interdisciplinarmente três áreas do conhecimento, já

que se trata de um dispositivo tecnológico (uma mídia) que proporciona amplas interações culturais (pela arte) com o espectador, graças a seus múltiplos espaços interdiscursivos (das linguagens). Esse dispositivo abarca com eficiência as questões multimodais da linguagem, no âmbito verbal, visual e sonoro, servindo de instrumento de produção de sentidos; da arte como uma poética que critica e confronta valores de sua época (rompendo paradigmas e reiterando outros); e da mídia como veículo de disseminação de enunciados e memórias sociais, indicando receptividade, aceitação e resistência do público.

A seleção do filme de longa-metragem *Boi Neon* deu-se devido a sua recente produção e notável visibilidade no cenário cinematográfico, o que o tornou alvo de inúmeras críticas e o fez alcançar grande público. Lançado em setembro de 2015 na Itália e em janeiro de 2016 no Brasil, produzido por Desvia Filmes, Malbicho Cine, Viking Films e distribuído por Imovision, foi o segundo filme de ficção – depois de *Ventos de agosto* (2014) – dirigido e roteirizado pelo pernambucano Gabriel Mascaro (1983-), que, desde 2008, iniciou carreira com a produção de documentários. *Boi Neon* teve grandes participações em festivais de cinema, acumulando dezenas de prêmios, dentre eles o de melhor filme no Festival do Rio, Adelaide Film Festival, Warsaw Film Festival, Festival de Cartagena. O elenco é formado por Juliano Cazarré (que interpreta o protagonista Iremar), Maeve Jinkings (Galega), Alyne Santana (Cacá), Samya de Lavor (Geise), Vinícius de Oliveira (Júnior), Carlos Pessoa (Zé), Josinaldo Alves (Mário) e Abigail Pereira (Valquíria).

O filme aborda questões relacionadas à vida cotidiana do nordestino brasileiro humilde e trabalhador, razão pela qual foi escolhido como *corpus* deste trabalho, uma vez que proporciona um diálogo entre os estudiosos advindos de diversas áreas do conhecimento (tal como propõe o programa de pós-graduação), a fim de possibilitar, a partir da análise interpretativa do discurso do filme – sempre alicerçada nas teorias de autores como Albuquerque, Bhabha, Deleuze e Guattari, Hall, Xavier, Zurian, entre outros (e não menos importantes) –, reflexões a respeito da formação das identidades das

personagens da narrativa e de como essas identidades podem estar relacionadas à formação dos sujeitos contemporâneos, tópicos centrais que contribuem para as referidas áreas do conhecimento. Para isso, foram selecionadas cenas do filme que contivessem situações com potencial para discussão e análise da formação identitária das personagens e de seus laços sociais. Também, uma análise descritiva dos elementos fílmicos (como movimentação/angulação de câmeras, abertura/fechamento de planos, trilha sonora, disposição e ordenação das cenas) fez-se necessária, ajudando a compreender as relações, os laços e as práticas sociais que implicam a constituição do sujeito no discurso cinematográfico, bem como a maneira com que o filme rompe e reitera valores sociais presentes no imaginário coletivo – sobretudo o que marca o sertanejo nordestino brasileiro –, brincando com a expectativa do público.

Os principais temas abordados são: o trabalho pesado com a terra e com o gado, no ambiente hostil e seco do sertão; a animalização do ser humano que, vivendo em meio aos bois, é (assim como eles) explorado; as relações afetivas e familiares, que, em constante mudança com o tempo, renovam-se e adquirem diferentes significados e valores; as identidades cultural e de gênero, voltadas, particularmente, para a figura múltipla do protagonista e suas masculinidades. Tudo isso, permeado pelos sonhos (im)possíveis que revelam a complexidade do sertanejo brasileiro contemporâneo e permitem a identificação (por semelhança e diferença) com o público-leitor e com outras culturas que, em evolução e transformação contínuas, envolvem relações humanas capazes de preservar e romper tradições e dicotomias – aspecto que dá motivação e sentido essencial à produção deste texto.

O trabalho subdivide-se em cinco partes. A primeira delas, *Entre a ficção e a realidade*, faz apenas uma breve contextualização do filme *Boi Neon*. Não foi intenção problematizar a questão da ficção como representação da realidade – até porque, ao longo do texto, admite-se o filme como um potencial produtor de realidade(s). Por isso, é um

capítulo introdutório, cujo objetivo maior é promover ao leitor um entendimento do enredo da narrativa.

Os três capítulos seguintes foram escritos em forma de ensaio. A escolha do termo “fragmentos” nos subtítulos é explicada justamente pelo cruzamento de enunciados e discursos de autores diversos que, conforme supracitado, são justapostos e costurados de maneira a construir uma trama maior e mais densa, ou seja, uma imagem identitária ampla dos sujeitos que, por sua vez, constituem-se de outras menores. Eles são uma tentativa de representar, na escrita e na estrutura do texto, as personagens fragmentadas do filme que, aos poucos, de cena em cena, no decorrer da narrativa, constroem suas identidades.

Em *Fragmentos de memórias*, tem-se, com ênfase, uma abordagem da identidade cultural e da formação da imagem do Nordeste e do nordestino brasileiros no imaginário coletivo. Busca-se entender o que é o discurso tradicionalista que tem fixado imagens e memórias coletivas no espectador e como se dá, no filme, a produção de sentidos, de interpretações da(s) realidade(s) possíveis a partir de expectativas rompidas e/ou reiteradas no público pela narrativa, além de pensar no processo de formação de identidade de uma cultura local em relação a outras. O principal aporte teórico desse fragmento é a visão de Albuquerque a respeito da região Nordeste do Brasil.

Em *Fragmentos de identidades*, as subjetividades das personagens presentes em *Boi Neon* são analisadas do ponto de vista de suas relações consigo mesmas e com o(s) outro(s), considerando-as sujeitos que se configuram a partir de um híbrido de identidades que podem romper dicotomias e ampliar as possibilidades de suas multiplicidades. Trata-se com grande destaque a questão das identidades de gênero, mais pontualmente das masculinidades, a partir das quais as personagens são capazes de reassumir e repetir suas subjetividades de diferentes modos. As principais contribuições são a noção de sujeito como dobra e do conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari, e a ideia das masculinidades, na concepção de Zurian.

Em *Fragmentos de imagens e sons*, o filme é analisado sob uma ótica mais estrutural, de montagem das cenas, levando em conta a trilha sonora (tanto o uso de sons quanto sua ausência), as angulações e aberturas de câmera, as tensões geradas pelo corte e/ou continuidade das cenas. Esses elementos permitem pensar como o som e a imagem podem ser abordados no filme, que expectativas a associação entre eles pode produzir no público e quais contribuições essas relações entre a intenção de uso desses recursos e seus efeitos proporcionam para o espectador, demonstrando como os temas discorridos nos capítulos anteriores valorizam as personagens em seus processos de sonhos. As ideias de Xavier é que suportaram maior parte das interpretações contidas nesse capítulo.

Cabe, finalmente, à última parte (*Considerações finais*) apenas uma retomada das ideias desenvolvidas nos ensaios, reafirmando a contribuição deste trabalho às áreas da Linguagem, da Mídia e da Arte.

Entre a ficção e a realidade

É no início do filme *Boi Neon* que, em alto falante, um narrador descreve uma vaquejada, cena presenciada pela plateia: dois homens, do alto de seus cavalos, perseguem o boi solto na arena. Querem derrubá-lo a tempo de cair na faixa de areia demarcada por cal. Alcançando-o, puxado pelo rabo com técnica e força, o animal sofre desenlramento⁶ e é lançado ao chão com as quatro patas para cima. Os cavaleiros, por seu feito, são aplaudidos e premiados como recompensa. Nas cenas que seguem, em cortes repentinos, uma figura masculina aparece, primeiramente, em plano aberto, caminhando por um chão de terra repleto de restos de tecidos coloridos e manequins despedaçados; logo depois, em plano de conjunto, essa mesma figura mede, com uma fita métrica, a cintura de uma personagem feminina.

Em outro momento do filme, mais adiante, ao escurecer do dia, o mesmo evento da vaquejada torna-se ainda mais interessante: é o *momento mágico da noite*⁷. Um boi, coberto por pó de tinta neon, é refletido por intensas luzes negras e se sobressai no centro da arena, proporcionando ao público presente um grande espetáculo repleto de cores e sons. Enquanto isso, nos bastidores, outros homens – ofuscados e silenciados pelo brilho dos holofotes – transportam e cuidam dos gados, colorindo-os, limpando-os, alimentando-os. A cena é interrompida.

As cenas descritas até aqui revelam um contexto do qual é parte o protagonista Iremar. No entanto, sua figura surge sempre nos bastidores dos palcos das vaquejadas, ora como vaqueiro de curral que prepara os gados antes de soltá-los na arena, ora como artista que mede silhuetas e cria roupas femininas. Mas não é sozinho que ele se encontra. Junto com Zé – seu parceiro de curral –, Galega – dançarina e motorista – e Cacá – filha pequena de Galega – formam uma pequena

⁶ Desenlramento é o nome técnico referente à retirada violenta de tecidos e/ou parte da pele da cauda do animal.

⁷ A expressão é utilizada, no filme, durante a narração da única cena de vaquejada noturna (00:36:23).

comunidade, mais que isso, uma família⁸, unida um pouco pela afetividade e outro muito pelo sacrifício do trabalho. Iremar, no entanto, deseja mais que uma vida de vaqueiro. Enquanto viaja pelo sertão, seguindo as vaquejadas, de cidade em cidade, em um caminhão (que também assume a função de lar) dirigido pela mãe de Cacá, ele desenvolve suas criações artísticas, desenhando, recortando e costurando modelos de roupas femininas com os tecidos que encontra pelo caminho.

Corresponderia essa figura de Iremar ao estereótipo do sertanejo nordestino comumente a ela associada? Haveria outras formas de a personagem expressar suas identidades? Em que formas de sexualidades e de masculinidades está envolvido o protagonista? Como suas identidades poderiam se relacionar com as das demais personagens da narrativa?

Essas são algumas das perguntas a serem respondidas ao longo deste trabalho. É interessante notar, porém, como o título⁹ do filme já antecipa algumas ideias: o *boi* remete ao rural, ao agrário, ao animalesco, à passividade de um animal manipulado, que serve e é útil ao humano; o *neon* refere-se ao que dá contraste, luz, brilho, fantasia, visibilidade. Antes mesmo de chegar à narrativa, o espectador já pode assumir um conjunto de repertório que lhe proporciona imagens aparentemente contrastantes, mas que se encontram próximas, somadas, juntas. Da mesma maneira são as personagens da ficção (tão verdadeira): trabalhadoras humildes e rurais que se relacionam e produzem a história de um Nordeste despercebidamente mergulhado em questões contemporâneas complexas de identidades, podendo, por meio de uma arte sensível e emotiva (o cinema), romper ou não com a visão banal e o senso comum do espectador.

O cineasta¹⁰ parece, com isso, criar uma viagem narrativa através dos olhos da câmera, que parecia sociedades, economias, políticas e

⁸ A ideia de família em *Boi Neon* será explorada no capítulo *Fragmentos de identidades*.

⁹ O título será interpretado mais adiante em *Fragmentos de memórias*.

¹⁰ Cabe aqui uma pequena referência histórica situando o diretor pernambucano Gabriel Mascaro no contexto cinematográfico brasileiro. De acordo com Nogueira (2009), nos primeiros anos da década de 1990, com a criação de incentivos governamentais, como a Lei Rouanet

culturas diversas, sejam próximas e distantes, presentes e passadas, e que imagina, por meio de suas personagens, formas de identificação e de ser, criticando, confrontando e criando realidades capazes de reconstruir e preservar valores e memórias. Exploram-se, então, cenas que se aproximam do cotidiano do espectador, trabalhando temas como sexualidades, corporalidades e identidades, sem grandes acontecimentos, sem movimentação intensa de câmeras ao longo da trama. Até mesmo os desejos e sonhos das personagens permanecem suspensos ao final: nem Galega torna-se uma dançarina reconhecida, nem Iremar consegue largar a vida de vaqueiro de curral para viver da moda. Há, portanto, fragmentos de momentos da vida corriqueira de personagens que tentam simplesmente sobreviver no mundo (e esse já é o conflito central).

O filme trata, ainda, de questões sociais ligadas às condições precárias de vida, ressaltando trabalhadores que atuam em uma situação de (quase) subemprego: Iremar possui a sutileza e a destreza de um estilista de moda que lida muito bem com a rusticidade de um vaqueiro que limpa os dejetos do gado; Galega divide-se entre a dança sensual encenada nas boates noturnas e o trabalho mecânico de manutenção do caminhão. Enquanto isso, no mesmo ambiente, Cacá sonha com os cavalos – e neles vê sua liberdade – ao passo que permanece em sua vida de gado.

(1991) e a Lei do Audiovisual (1993), houve grande crescimento do número de produções cinematográficas e o surgimento de uma nova geração de diretores, o que proporcionou oportunidade para que vários movimentos emergentes mantivessem um ritmo intenso e regular de produção, dentre eles, o Novo Cinema Pernambucano, marcado, sobretudo, pelo lançamento de *Baile Perfumado* (1996), de Lírio Ferreira e Paulo Caldas. Esse movimento passou a fazer parte frequente da mídia e a competir com o até então dominante eixo centralizado do Brasil (no Sudeste), fazendo Pernambuco reconhecidamente entrar para o ramo da indústria cinematográfica brasileira. Era traço comum entre os cineastas da região partilhar entre si experiências culturais e laços afetivos que configuravam uma estrutura de sentimento, denominada *brodagem*, que legitimava o desejo do grupo de fazer cinema em Pernambuco. O traço comum entre esses cineastas contemporâneos era o olhar, a releitura feita a respeito das manifestações culturais e populares da região. Eles buscavam, na periferia, os valores que viriam a caracterizar suas personagens e suas narrativas, conferindo-lhes novas identidades, outros diálogos e “fazendo uma ponte entre a cultura pop e a arte tradicional” (NOGUEIRA, 2009, p. 49).



00:01:50¹¹

Outras figuras marcantes surgem ao longo da narrativa de *Boi Neon*: Geise, uma vendedora de perfumes e segurança noturna que, grávida, desperta sensualidade e o desejo de Iremar; Júnior, vaqueiro vaidoso que curiosamente investe parte de seu salário no cuidado com seus longos cabelos e aguça o interesse de Galega; Zé, colega de trabalho de Iremar e domador de cavalos que possui uma relação de domínio, domesticação e proximidade intensa com os animais; Valquíria, estrela de show que, por debaixo dos panos, permite a entrada de Iremar e Zé em feiras e leilões de cavalos.

A trama, moldada por ideologias e jogos de poder, faz pensar como a ficção pode produzir realidades¹² e como as memórias resistem ao tempo e se ressignificam com o passar dele. Não se pode esquecer, no entanto, que o filme é produto de um momento histórico, por isso aborda questões próprias de seu tempo. Ainda assim, *Boi Neon* não só extrai

¹¹ Todas as imagens deste trabalho têm como fonte o filme *Boi Neon*, direção e roteiro de Gabriel Mascaro, direção fotográfica de Diego Garcia, produzido por Rachel Ellis e distribuído por Imovision, 2015 (Disponível em: AppleTV). As imagens serão identificadas apenas com uma legenda que representa o tempo exato em que aparecem no filme. É preciso saber que as imagens, nesta dissertação, não estão dispostas na mesma ordem cronológica em que aparecem no filme, pois se relacionam com as informações presentes neste texto.

¹² Tendo como pressuposto a proximidade do diretor Gabriel Mascaro com a produção de filmes documentários – já que todos os seus trabalhos anteriores, com exceção de *Ventos de Agosto* (2014), seguem esse estilo –, pode-se afirmar que a estética de *Boi Neon* é capaz de criar no espectador uma “ilusão” de realidade, traço comum do documentário.

características da realidade não ficcional, mas produz também a realidade (ficcional), a sensibilidade, o imaginário. Considerar o filme uma mera representação do mundo real seria admitir sua passividade nessa apreensão ou espelhamento da realidade. O filme aqui analisado é mais do que uma reflexão passiva, ele é ativo, corresponde a uma intervenção que possibilita vários níveis de visibilidade¹³ das personagens. Assim, diante da paisagem do sertão nordestino, as personagens pintam novos tons vindos de seus sonhos e questionam noções de identidade cultural e de gênero social, explorando temas como a memória, o esquecimento, o momento histórico e as identidades, a partir dos quais é possível refletir sobre como tradições são reinterpretadas de maneira a quebrar e a perpetuar paradigmas sociais.

¹³ Esses níveis de visibilidade estão relacionados a questões a serem abordadas nos próximos capítulos, como a imagem da mulher grávida (Geise) que se relaciona sexualmente com um homem que não é o pai da criança, ou um protagonista homem (Iremar) que possui uma sensibilidade formatada na feminilidade e não necessariamente tem desejos homoeróticos, nem expressa isso em sua corporalidade.

Fragmentos de memórias

“Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo.”¹⁴

Nos bastidores de um espetáculo, sons de bois correndo e mugindo. Gritos agressivos de homens que os encorajam a entrar na arena: “Vai, boi! Fora, nojento!”. A câmera desvia em detalhe o olhar do espectador para as pernas dos bois quase sem movimento, imobilizados, amontoados dentro de uma cerca e empurrados em direção ao lugar onde, acuados, serão lançados ao chão arenoso por vaqueiros montados em seus cavalos. Em outra perspectiva, em plano médio, Cacá, como um ato de incentivo e encorajamento, bate no lombo de cada um dos animais que atravessam seu caminho. Devem seguir adiante, em fila, sem parar. Enquanto isso, Iremar limpa e penteia os rabos daqueles que serão parte do show. A câmera focaliza apenas o rosto e a ação do protagonista, deixando, por alguns instantes, o cenário em segundo plano. Expressões de cansaço e dureza emanam de sua face e a luminosidade intensa pressupõe a temperatura quente do lugar. O enquadramento em primeiro plano é fechado e frontal, tornando visível o suor escorrido de horas de trabalho. Nesse momento, o foco é o indivíduo, suas expressões, seus sentimentos e pensamentos.

Ao fundo, uma voz grossa narra o evento pelo alto falante. Mais gritos também vindos da plateia. Logo a câmera abre espaço para o campo árido onde dois vaqueiros demonstram suas habilidades em lidar com o gado. Um novo desvio de perspectiva ressalta Iremar, em plano mais aberto, com um pedaço de pano úmido sobre cabeça, caminhando pela arena já vazia, findo o espetáculo, sendo o centro da atenção de uma plateia ausente. O silêncio impera. Pouco a pouco, um *outdoor* revela: “O ouro da vaquejada”. O corte da cena é repentino.

¹⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Nova Aguilar, 1994, p. 215. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf>> Acessado em: 28/01/2018.



00:02:49

A sucessão de imagens descrita, disposta em contraste entre o ritmo lento de movimentação da câmera e as ações enérgicas das personagens, entre sons, ruídos, melodias e o silêncio, forma conjuntos de fragmentos, pedaços que, unidos em uma sequência narrativa, revelam, na tela do cinema, ações moldadas por ideologias e jogos de poder que historicizam memórias e fazem refletir a respeito dos mais variados sentidos da ficção e da realidade. Os sons dos bois associam-se aos gritos agressivos dos vaqueiros, dando a impressão de que fazem parte do mesmo espectro sonoro, assemelhando-se, fundindo-se em um entrelaçamento em que não se consegue distinguir quem é animal e quem é gente; a proximidade de foco da câmera, no tempo e no espaço da cena, entre os rostos de Cacá e de Iremar na lida com o gado permite inferir que um seja o reflexo do outro em um futuro não tão distante, ou em um passado não tão longínquo, havendo relação entre gerações, troca de cultura, aprendizagem, identificação; a câmera, ora fechada focalizando as patas dos animais amontoados, ora aberta evidenciando as personagens no espaço, direciona de forma constante e repentina o olhar do espectador, vinculando o ser ao fazer, a condição de ser manipulado, conduzido, dominado à ação de manipular, conduzir e dominar.

São esses fragmentos que compõem as cenas de *Boi Neon* – aparentemente embaralhados, mas coexistentes em um mesmo espaço – que tornam o filme, em seu caráter artístico, um meio de produção de enunciados que resistem ao tempo e se ressignificam a partir de rastros que, ora manipulados por aqueles que guardam e organizam os registros do passado, ora revividos e reorganizados por outros no presente, inscrevem-se nas infinitas possibilidades de entrelaçamento das “telas” (SOLIS, 2014, p. 374). Nesse sentido, o filme porta-se como um organismo vivo que mantém protegidos os objetos de um passado e, para além disso, simultaneamente, torna ele mesmo um elemento capaz de produzir diversas leituras e interpretações sobre determinados contextos. Graças a essa possibilidade de produção de sentidos, ele não deve ser entendido exclusivamente como uma caixa fechada, hermética, um depósito onde se guardam memórias, mas uma narrativa cuja tessitura se forma a partir de um constante processo de construção e desconstrução dos enunciados que constituem essa memória, portanto, um lugar onde ela é moldada.

Interpretar um filme, em seu caráter artístico, como representação/reflexo direto da realidade, ou seja, como algo imutável, cuja produção de sentido é única e incontestável, seria assemelhá-lo, por exemplo, aos tradicionais discursos filosóficos, às diversas áreas do saber e do discurso científico que, ligados à ideia de racionalidade, colocam os arquivos, os documentos, as memórias como um depósito do conhecimento que não pode ser alterado. Essa visão é limitada e se resume a “um conjunto de documentos que, em sua materialidade, representam fatos históricos e verdade de uma tradição, isto é, um monumento que marca a experiência histórica” (LE GOFF, 1990, p. 535), induzindo ao sentido de verdade única e de confiabilidade, pois se tem a ideia de que um filme seria constituído de informações, fatos, acontecimentos válidos, evidentes que serviriam como guardião, protetor (numa visão clássica) de apenas uma interpretação possível. Seria levar adiante o que o discurso tradicionalista faz da história, segundo Albuquerque (2011): uma possibilidade de reconhecimento dos

sujeitos ou de uma região do presente com fatos do passado, ou seja, a produção de um discurso de reminiscência e reconhecimento que afirma uma identidade, dá continuidade a uma tradição e torna o lugar do sujeito revelador uma verdade eterna que precisa apenas ser exposta como um lugar de produção da memória.

É preciso entender, antes de mais nada, o que é esse discurso tradicionalista e como ele buscou (e ainda busca) fixar determinadas imagens e memórias coletivas no espectador, para, então, explicitar como se dá a produção de sentidos em *Boi Neon*, a partir de certas expectativas rompidas e, concomitantemente, reiteradas por outras memórias já inculcadas no espectador, desde tempos mais remotos. Para isso, faz-se necessário remontar algumas ideias, conforme relatadas por Albuquerque (2011), a respeito da região Nordeste brasileira – espaço central da narrativa.

Segundo o estudioso, no final do século XIX e início do XX, grandes mudanças econômicas – decorrentes da industrialização, da urbanização, da imigração em massa, do fim da escravidão – fizeram despontar no Brasil um regionalismo que retratava diferentes maneiras de perceber o espaço do país. Isso se deu, sobretudo, ao desenvolvimento notório da região Centro-Sul que, graças à modernização mais intensa, possibilitou novas visões artísticas, culturais e de convivência social. Buscava-se, nessa época, a formação de uma nação, de um sentimento de nacionalidade que expandisse as fronteiras dos estados, reagrupando-as em um espaço maior. Esse novo discurso nacional permitiu que o espaço, em sua dimensão natural, geográfica, fosse tomado por uma perspectiva mais histórica, construída artificialmente pelo homem. Assim, o desenvolvimento dos transportes e dos meios de comunicação abriu possibilidades de misturas de classes, sentimentos e costumes, sobretudo nas grandes metrópoles, rompendo com o equilíbrio geográfico e fazendo com que os espaços precisassem ser reordenados, afinal, tudo era novo, diferente, chocante.

Tais mudanças alteraram também o jogo de interesses entre “aquele que deve conhecer e aquilo que é objeto do conhecimento” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 60), ou seja, passou-se a ter uma formação discursiva que contemplava o novo recorte regional do país, impondo a necessidade de se ter uma nação que superasse vínculos locais/regionais e, conseqüentemente, identificasse o povo com um espaço delimitado por fronteiras históricas. Disso surgia a noção de que era preciso integrar costumes, crenças, relações e práticas sociais que, como um todo, representassem uma nação, instituindo um modelo generalizado que refletisse o país. Com isso,

Determinadas práticas diferenciadoras dos diversos espaços são trazidas à luz, para dar materialidade a cada região. A escolha de elementos como o cangaço, o messianismo, o coronelismo, para temas definidores do Nordeste, se faz em meio a uma multiplicidade de outros fatos, que, no entanto, não são iluminados como matérias capazes de dar uma cara à região. A escolha, porém, não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 51-52.)

Isso significa que, para a formação de uma identidade nacional, diferentes identidades regionais deveriam ser destruídas ou reelaboradas para que outras fossem reafirmadas. De acordo com Albuquerque, nesse momento, o discurso regionalista passou a instituir uma visão de verdade, de representação (fruto de estratégia política, histórica e econômica) do Nordeste, “a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 52).

Conforme a modernização progredia, avançava também a diferenciação entre as regiões ao norte e ao sul do país. Citando o antropólogo Nina Rodrigues e o historiador e sociólogo Oliveira Viana, Albuquerque expõe uma questão que ajuda a entender como se formaram algumas das imagens do Nordeste: a parte Sul – especialmente São Paulo –, devido a seu desenvolvimento econômico e industrial, colocava-se como fundamento da nação, subordinando à sua

influência dominadora e a seu sentimento de superioridade a região Norte (até então compreendida como uma única região que unia o que se conhece hoje, separadamente, como Norte e Nordeste) que, condenada pelo seu clima mais árido e pela sua sociedade considerada decadente, ficava mais degenerada – inclusive pelos movimentos migratórios em direção ao Sul. Essa visão naturalista, que deu início a um contato maior entre essas áreas, fez crescer muitos dos estereótipos que marcaram a população e o espaço brasileiros, bem como a visão do Norte atrasado, condenado pelo clima, empobrecido e pouco lapidado em suas relações sociais. Ressaltava-se o discurso da seca, da miséria, do sofrimento, do abandono por parte do poder público, do subdesenvolvimento, da incivilidade, do banditismo, da imagem do nortista como violento, dono de uma terra sem lei, enfim, a construção de um espaço triste cujos caminhos eram duramente trilhados “pelos pés dos homens e pelo rastro dos animais” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 75).

Tendo ainda como referência Albuquerque (2011), somente com a crise desses paradigmas naturalistas e o surgimento de outras formas de olhar a sociedade, como uma nação diversificada e um país de diferentes espaços, é que, a partir de 1920 (com a separação entre Norte e Nordeste), tornou-se possível repensar o Nordeste, reconstruindo as tradicionais imagens que o vinculavam ao antigo Norte. Para legitimar essa nova região, no entanto, instituiu-se a ela uma origem, uma tentativa de busca por suas verdadeiras raízes, com a intenção de estabelecer um equilíbrio entre a nova ordem e a anterior, ou seja, relacionando sua nova territorialidade à antiga. Tal busca levava à necessidade de recolocar tradições, (re)inventá-las para outros fins, garantindo a perpetuação de privilégios e lugares socialmente ameaçados:

O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste. Essa tradição procura ser uma baliza que oriente a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo

possível a descontinuidade histórica. Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa de um processo de retardamento cada vez maior de seu espaço [...]. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 90.)

O receio pela perda de identidade fez que com os discursos, estereotipados, clichês e, muitas vezes, foco de preconceitos, reorganizassem memórias coletivas e individuais capazes de ligar presente e passado, inventar tradições e, nas palavras de Albuquerque, atribuir “um sentido a existências cada vez mais sem significado” (2011, p. 91), daí a imagem do Nordeste tradicional sempre voltado a um passado rural, de produção artesanal, não modernizado, popular.

Se, por um lado, a visão tradicionalista dos artistas e intelectuais apoiava a busca por uma memória de origem que trouxesse visibilidade ao Nordeste, isto é, a lembrança do passado como forma de organizar e compreender o presente, por outro, permitiu pensar essa nova formação identitária dentro de seu espaço. É justamente essa nova imagem (e o apagamento de alguns de seus rastros) de práticas, culturas, histórias – ora remetendo ao tradicional, ao engessado, ao fixado no coletivo, ora reinterpretando, recolocando, ressignificando valores – que interessa a este trabalho. Por isso, deve-se pensar no discurso do Nordeste – que dialoga e é parte do discurso de *Boi Neon* – como uma produção de sentidos, de possibilidades, “a produção dessa constelação de regularidades práticas e discursivas que institui, faz ver e possibilita dizer esta região até hoje” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 79). Sob tal ponto de vista, também é a produção artística do Nordeste, que deve ser tomada como discurso produtor de realidades – e não mera representação ou reprodução de uma realidade –, ressoando em todo o social, criando sentidos, extrapolando fronteiras, sensibilizando e instaurando formas de ver e significar.

Nesse aspecto, tendo o filme um caráter artístico, é um produtor de sentidos e de memórias, portanto, não deve ser tratado como reproduzidor de imagens fixas e imutáveis que reiteram enunciados hegemônicos. Ao

contrário, deve ser relacionado a marcas de desconstruções, de interpretações possíveis de um passado na sua abertura para o futuro. Ler um filme significa assumir que presente, passado e futuro coexistam numa mesma dimensão, de modo que o passado se reitere no presente, em sua finitude, e se abra para o vir-a-ser, numa perspectiva futura, em sua infinitude de possibilidades (BIRMAN, 2008). Entender essa relação (a)temporal é conseguir estabelecer um diálogo entre o contexto histórico contemporâneo (no qual são colocadas em evidência as memórias ao longo do tempo dissimuladas, manipuladas e até destruídas) e o filme; é conseguir deslocar a ideia da memória como um sistema fechado, de preservação incontestada da verdade, de simples retorno à origem, afinal, nada pode ser revivido da mesma maneira, posto que as memórias são agenciadas por diversos contextos que pressupõem questões éticas, políticas, ideológicas.

Diante disso, pode-se, agora, retomar o entendimento de como se dá a produção de sentidos em *Boi Neon*, a partir de certas expectativas rompidas e reiteradas pelas memórias do espectador. Nos fragmentos de cenas descritas no início deste capítulo, que unidas na sequência narrativa formam uma cena maior, Iremar é parte dos bastidores da vaquejada: ele limpa, penteia e conduz o gado que “desfilará” pela arena. Tem-se a impressão de um protagonista bruto, de expressão sisuda, voltado a um trabalho pesado e que exige muito esforço físico. Além disso, o ambiente inóspito e quente em que se encontra, cercado de terra, areia cinzenta, bois amontoados e dejetos de animais, remonta à ideia de pobreza, sujeira, mal cheiro, desconforto. A confusão de gritos de homens com mugidos de gados ainda acentua e dissolve sonoramente a relação humano-animal, tornando-os parte de um mesmo espaço. Os vaqueiros, em seus cavalos, puxam os rabos dos bois e demonstram, com isso, agressividade, rudimentariedade. Cacá, sendo a figura de uma criança, participa de tudo e, por isso, reitera as ações das personagens adultas, como uma perpetuação de um ritual fadado a repetir-se na história. A câmera, ora em primeiro plano, ora em plano mais aberto, associa ainda ações, corpos e espaço, separando-os em

sua individualidade e unindo-os em sua totalidade, como se fossem personagens da trama. Todas essas sucessões de imagens remetem o leitor a uma memória coletiva do Nordeste: aquela tradicionalista, que pensa o sertanejo nordestino de forma rural, simplista, antimoderna.

Conforme se desenvolve a narrativa, porém, esses estereótipos são rompidos e passam a revelar a descoberta de outras formas de olhar, ler e interpretar objetos que soam familiares, como as relações sociais e de gênero, o trabalho, o convívio familiar, os desejos, que, de tão comuns e banais, tornam-se invisíveis aos olhos do leitor desatento. Percebe-se, então, que Iremar não se reduz ao trabalhador rústico, animalizado, introspectivo em seu território; é um indivíduo complexo que busca, em seus sonhos, a delicadeza de ser um estilista de moda, de manipular não apenas o gado e a areia acinzentados de um espaço pouco modernizado, mas também de trabalhar com os tecidos coloridos e extravagantes vindos de um ambiente industrializado e globalizado¹⁵. Os vaqueiros, ao passo que demonstram suas técnicas de derrubar animais, exibem vaidade em suas ações que, narradas de maneira espetaculosa a uma plateia, fazem da vaquejada um evento, um acontecimento. A própria vaquejada embaralha a constituição das personagens masculinas sertanejas que, entre o heroísmo viril da arena e a delicadeza da preparação do boi, constroem outras masculinidades multifacetadas¹⁶. Enquanto isso, Cacá, na sua condição de criança e mulher¹⁷, transpõe as fronteiras entre o cercado da arena (aqui associado ao ambiente pequeno, fechado, limitado, que tradicionalmente remete ao doméstico, ao familiar) e seu desejo de ter a mesma liberdade que admira nos cavalos (associados à amplidão, à abertura ao externo e ao contato com o outro). É a criação, invenção de uma formação identitária por meio da ruptura, da quebra de uma nova forma de ver e sentir o mundo.

Em *Boi Neon*, isso ocorre a todo momento, por exemplo, quando Iremar encontra, sobre o colo de um dos vaqueiros que dormia, uma

¹⁵ O conceito de globalização será explorado mais adiante, neste mesmo capítulo.

¹⁶ A questão das masculinidades será abordada em detalhes no capítulo seguinte (*Fragmentos de identidades*).

¹⁷ A noção de relações de gênero será desenvolvida no capítulo *Fragmentos de identidades*.

revista de mulheres nuas. Silenciosamente, para que ninguém perceba, ele a pega e volta a sua rede, deitando-se confortavelmente. O ângulo da câmera, de cima para baixo, em plano fechado, ressalta as pernas de Iremar e sua ação de folhear algumas páginas grudadas da revista. O que ele faz, no entanto, é desenhar, por cima das fotografias, protótipos de vestimentas – semelhantes aos que se conhecem como croquis. A imagem do vaqueiro viril, reprodutor, sexualmente ativo, bruto, sisudo, machista é dilacerada pela sutileza do artista que vê nas revistas uma possibilidade de desenvolver suas criações.

Outro exemplo, na mesma linha de raciocínio, ocorre quando, após cada ato de vaquejada, Iremar recolhe porções de pelos arrancados dos rabos dos bois pelos vaqueiros durante suas apresentações. A decisão de quais atos das personagens serão mostrados, revelados ao público é que produz uma (outra) realidade. Esses tufo poderiam sugerir a retomada da memória que traz em si uma tradição de longos anos da região nordestina e, com ela, seus costumes e valores. Deslocados, porém, de seu contexto de brutalidade e sofreguidão, os montes de pelos são reinterpretados pelo protagonista e desconstruídos de sua forma original, servindo (depois de coloridos) para infinitas possibilidades de criações estilísticas, o que significa a produção de um novo sentido dado às ações e às coisas. Isso não significa esquecer simplesmente uma história de representações de uma região, mas manipulá-la e reconstruí-la, ampliando a condição de passado e misturando-o com o presente e o futuro.



00:47:00

Cabe ressaltar, novamente, que a intenção aqui não é questionar a validade de informações e de documentos que constituíam o imaginário de uma certa região, mas refletir sobre como essas imagens podem ser (e são) reinterpretadas, movimentadas de acordo com o momento e o contexto em que são acessadas, constituindo novas memórias. Essa ideia caminha em direção ao que Albuquerque propõe quando se refere a conceitos históricos:

[...] os conceitos, em história, não podem ser passíveis de definição. Eles apenas servem para melhor configurar, tecer a urdidura do passado, já que não se pode definir nem esquematizar a trama histórica, porque o conceito em história é apenas um conector de uma série de eventos. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 43.)

Nessa condição, o discurso produzido a respeito de *Boi Neon* reitera a própria história dos conceitos e dos valores abordados ao longo da narrativa, isto é, faz conexões que evidenciam e fundamentam os momentos históricos tanto da produção quanto da exploração dos sentidos da trama por parte do espectador. É preciso, portanto, compreender como se dá o funcionamento do que pode ser o discurso do filme, suas estratégias e sua linguagem, criando sentidos diversos, dando abertura a diferentes formas de pensamento, revisitando antigos

e atuais valores, enfim, revelando limites e possibilidades, sem ater-se às dicotomias do certo ou do errado. Tais quais Iremar e suas múltiplas identidades, os diálogos aqui funcionam como pedaços, fragmentos que se juntam para formar uma estrutura maior, um tecido sem começo nem fim cujas linhas perpassam e repassam umas pelas outras, mesclando hierarquias e tempos, e, às vezes, deixando espaços ou lacunas que também fazem parte da costura que compõe o desenho.

Boi Neon, como qualquer outro filme, está submetido a uma visão humana da realidade – aspecto comum a todos os métodos de montagem fílmica –, o que significa que é uma produção em perspectiva, ou seja, mediada por uma subjetividade ou expressividade do ponto de vista do cineasta (XAVIER, 2005). Este, por sua vez, sendo um intérprete dos fatos, desenvolve discursos que, segundo sua historicidade, posição política e ideologia, expõem questões e pensamentos referentes à sociedade de sua época. Poder-se-ia, portanto, pensar em uma interação entre filme e espectador a partir do que Paul Ricoeur propõe ao

substituir a ideia de referência por aquela, mais ampla, de refiguração e de desdobrar essa noção: ‘a ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irrealidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos rastros deixados por ele’. (GAGNEBIN, 2006, p. 43.)

Nessa refiguração, tanto o cineasta como o público/espectador não devem tratar o filme como simples experiência de rememoração, mas como uma pulsão que apaga e esquece determinados traços, possibilitando a inscrição de novos outros necessários à sua condição de renovação (BIRMAN, 2008). Deixam-se, assim, rastros que inscrevem uma lembrança de algo que não existe e que corre o risco de ser apagada definitivamente (GAGNEBIN, 2006). Seguindo esse raciocínio, se considerado o filme como um objeto artístico, ele adquirirá significado de acordo com seu produtor, cineasta ou diretor, aquele que possibilitará expor ao espectador enunciados. A produção cinematográfica, portanto, suporta a exposição de memórias que se

cruzam e se organizam em abertura a algo que está por vir, em movimento e em constante modificação temporal, seja presente, passado e futuro, revelando e escondendo do público, de forma inovadora e reinventada, o que antes permanecia guardado, proporcionando um jogo de memória e esquecimento, identidade e diferença, objetividade e subjetividade.

As cenas passam a evocar estruturas ambivalentes que mesclam o que deveria ser mostrado e o que deveria ser ocultado, e revela, ainda, como o oculto, o esquecido podem ser ricos e múltiplos. Tal ocultação/esquecimento, como propõe Bhabha, “cria uma incerteza no coração do sujeito generalizante da sociedade civil, comprometendo o ‘indivíduo’, que é o suporte de sua aspiração universalista” (1998, p. 31). Em outras palavras, ao tornar visível a memória recusada, subjacente, abala-se a divisão entre o público e o privado, criando um meio termo (ao qual o autor denomina “estranhamento”, isto é, o fruto daquilo que foge das dicotomias, que cria outras possibilidades além das normalizantes, que funde público/privado e os torna parte um do outro) entre a história pessoal e as mais amplas da existência política. Isso dá à narrativa de *Boi Neon* várias faces que, na pele das personagens, hibridizam o interior (psíquico) dos sujeitos com seu exterior histórico, “unindo a casa e o mundo”, fazendo-os habitar a borda¹⁸ de uma realidade (Bhabha, 1998, p. 35).

Isso está presente no próprio título *Boi Neon*, cujas palavras sugerem tensões que somente ao longo do filme vão sendo reveladas. Inicialmente, pode-se pensar na referência direta ao pó de tinta neon que tingem os pelos dos bois durante as vaquejadas, criando um jogo de luzes e sombras entre o ambiente escurecido da arena e o animal reluzente destacado sob efeito da luz negra. É quase na metade no filme, porém, que essa referência recebe destaque, quando, na primeira e única vez, ao longo de toda a narrativa, Iremar prepara um dos animais, colorindo-o.

¹⁸ O conceito de “borda” será mais bem detalhado em consonância com os conceitos de “dobra” e “rizoma”, presentes no próximo capítulo deste trabalho.



00:36:24

Essa fusão de ideias entre o claro e o escuro, o reluzente e o obscurecido cria um jogo de possibilidades entre aquilo que é exposto, objetivo, dito, explicitado e aquilo que está escondido, subjetivo, não dito, silenciado – mas que, ainda assim, pode ser inferido, compreendido, interpretado. Trata-se de uma memória, de um entendimento que vai sendo reconstruído ao longo da trama, adquirindo novos significados, desenhando uma espiral crescente de sentidos que se somam continuamente uns aos outros.

O *boi*, quase apagado, descolorido em sua aparência genuína, transposto em gestos rústicos, advindos da lide que o protagonista Iremar exerce ao preparar os animais para participarem das vaquejadas do interior do sertão nordestino; o *neon*, extrovertido, atraente, configurado na sensibilidade de um costureiro movido pela sua vontade de tornar-se estilista famoso de moda. Embora apareça brevemente, a figura do animal com pó neon persegue o espectador no decorrer do filme, pois carrega as ambiguidades de um animal comum e carrancudo, que suporta o peso do trabalho árduo e sujo de terra, que deve ser forte e enfrentar sua dura posição de explorado, ao passo que, na arena da noite, coberto com a tinta que mascara, encobre e, com isso, abre-se para outras realidades, protagoniza o espetáculo reluzente, brilhante,

que cede lugar ao prazer, à diversão dos espectadores da arena e revela sonhos (im)possíveis que voam e colorem o imaginário das personagens, dando espaço para o sujeito desejante.

A expressão *boi neon* está presente na própria personagem Iremar que, animalizada em sua humanidade, é parte de uma história cercada de tradições, estereótipos, amarras sociais de machismo e sofrimento – uma visão típica do nordestino do campo, aquele enraizado, limitado e reprodutor do passado – e, simultaneamente, rompe com tais paradigmas por não abrir mão de seus desejos e do vir-a-ser. Ainda que o boi-neon-Iremar colorido proporcione temporariamente a condição do espetáculo, não é ele reconhecido ou aplaudido ao final de cada vaquejada, já que retorna ao seu confinamento. A recompensa e os aplausos recaem sobre os vaqueiros que, em cima de seus cavalos, exalam superioridade, dominação. Iremar está entre os animais submissos – com os quais conversa e mantém proximidade (como na cena final, em que seu corpo, curvado, coloca em um mesmo nível seu olhar com o dos bois e sua voz, em ruídos, assemelha-se a mugidos) –, trabalhando duramente, escondido nos bastidores, e a exuberância do neon e dos vaqueiros, representados por seus sonhos e pelo que um dia pode vir a tornar-se.

O boi neon está, ainda, na imagem da personagem Galega, que se mostra *neon* como dançarina nos palcos das boates e brilha sensualmente sob os holofotes – mesmo escondida atrás de uma máscara de cavalo –, enquanto leva uma vida de *boi*, dirigindo e cuidando da manutenção de seu caminhão que percorre seu caminho junto à boiada e a outros vaqueiros. Tanto quanto Iremar, ela sonha com seu sucesso no futuro, com a possibilidade de tornar-se uma famosa vedete.

O ambiente que o filme revela é, de maneira similar, objeto de análise sob tal perspectiva. Seca, fome, vida difícil, resistência. As condições históricas, econômicas e climáticas da região Nordeste brasileira, conforme já exposto neste capítulo, desde muito tempo, fizeram-na ser vista como um peso arrastado pelo Brasil. Por isso

mesmo, ao longo dos séculos, o local tornou-se palco propício para a representação de lutas e revoluções sociais. Ao optar por explorar o Nordeste e as personagens a partir de um ponto de vista – o qual não os transforma em microorganismos da luta de classes e das condições econômicas –, o filme utilizou-se de condições (pré)definidas capazes de exprimir a ideia de preservação de tradições e de coragem do povo trabalhador para incrementar a elas novos valores que permitissem questionamentos acerca da identidade nacional dentro de um processo de memória e esquecimento. Essa visão é pelo diretor do filme, segundo o qual, *Boi Neon* é fundamental para a compreensão de temas como esses, à medida que se firma em um espaço contemporâneo de desenvolvimento econômico e cosmopolita cada vez mais intensos (MASCARO, 2016a).

Não é só em *Boi Neon* que Mascaro explora o ambiente em suas relações com os processos de esquecimento e memória. Seu filme produzido anteriormente, *Ventos de Agosto*¹⁹, o primeiro longa-metragem de ficção do cineasta, pensa a formação de um espaço onde a natureza impera e é a partir dela que as personagens desenvolvem suas atividades e seguem suas vidas como trabalhadoras rurais, coletoras de cocos nas praias. Nesse filme – assim como os retalhos que constituem as identidades de Iremar, em *Boi Neon* –, há tramas ou pequenas histórias que se justapõem, entrelaçando questões relacionadas à rotina de vida (e morte) dos moradores de uma pequena vila em Alagoas, ao sentimento de (não) pertencimento da personagem Shirley (que deseja ser tatuadora e apenas mora na comunidade para cuidar da avó já debilitada), às (im)possibilidades de sonhos que a infinitude do mar proporciona (dentre elas, inclusive, a perda e a morte) e, finalmente, à memória despertada em Jeison por um cemitério à beira mar (cujo significado gera nessa personagem culpa a respeito de sua falecida mãe e medo do que está por acontecer). Parece traço comum de Mascaro, portanto, explorar personagens diminutas e complexas a partir de jogos

¹⁹ *Ventos de Agosto*: longa-metragem (77 min.) lançado no Brasil em 2014, com direção e fotografia de Gabriel Mascaro, roteiro de Gabriel Mascaro e Rachel Ellis.

de conceitos que, aparentemente opostos, constituem simultaneamente as suas identidades.

Diante das condições de vida difícil, de trabalho pesado no Nordeste, em ambos os filmes, as memórias (coletivas e individuais) das personagens são constantemente reorganizadas e ressignificadas, dependendo dos desejos de cada uma, de seus laços afetivos e suas identificações, tomando posse de experiências até então cristalizadas e tradicionalmente colocadas e abrindo espaço para a existência de um ser humano que, embora culturalmente enraizado, é capaz de introjetar e incorporar outros valores identitários com o decorrer do tempo. Nesse aspecto, a (re)criação do espaço nos filmes de Mascaro diz muito sobre a construção das identidades de suas personagens. Embora *Boi Neon* apresente uma impressão, à primeira vista, tradicional do ambiente inóspito do sertão – aquele de secura e dificuldade, onde nada se desenvolve ou prospera –, ele insere, paralelamente, dentro desses mesmos traços regionais, outros que ensinam e descrevem novas possibilidades de paisagem, isto é, características que criam cores, fixam elementos e linguagens pouco expressadas que fazem parte da própria natureza de crescimento e desenvolvimento de um Nordeste industrializado, aberto a (di) fusão com outras culturas. É a moda e sua arte ramificando-se e transformando seu caminho.



00:15:12

A abertura ao outro, ao novo, ao estranho²⁰ estende-se às personagens e remete à multiplicidade delas que, diante de uma paisagem monocromática do sertão nordestino, adquire mais tons vindos de seus sonhos e questiona noções de identidade cultural. Tal multiplicidade é confirmada pelo próprio cineasta Gabriel Mascaro:

[...] Tendo a vaquejada como palco alegórico destas transformações em meio à paisagem monocromática do Nordeste, eu pesquiso as cores que reluzem as contradições do consumo e dilato noções de identidade e gênero em personagens que convivem com novas escalas de sonhos possíveis. (MASCARO, 2016b, s/n.)

O filme passa, então, a uma visão sob outro ângulo (não tradicional) do Nordeste brasileiro. Não se trata apenas do ambiente árido e improdutivo, fruto de descaso de interesses políticos e cheio de revoltas e impactantes cenas de violência e degradação do povo brasileiro – como já exposto anteriormente nas referências a Albuquerque (2011). Nem se trata de uma representação caricatural e jocosa do nordestino. Trata-se, sim, da inscrição de novos signos e novas relações a este cenário que, de forma sutil e simples, diz muito sobre o ser humano contemporâneo.

Boi Neon dialoga, assim, não apenas com o contexto do agreste sertanejo (local, específico, interiorizado), mas com outras culturas que, em processo de transformação e contínua evolução, lidam com os processos de formação de identidades e de relações humanas, já que remonta mundos possíveis dentro dos quais as personagens aproximam-se do dia a dia de espectadores reais, funcionando como produção de um ambiente que, em rápido desenvolvimento, preserva e rompe suas tradições e dicotomias. Não cabe aqui questionar nem comparar o que equivale à ficção ou à realidade, mas considerar, dentro do discurso da imagem e da arte, as possibilidades de produção de sentidos que essa infinidade de multiplicidades cria com relação a apagamento e reiteração das memórias e das práticas discursivas que instituem as

²⁰ Admite-se aqui o uso do termo na visão de Bhabha (1998), já explicitado anteriormente neste mesmo capítulo.

histórias, os costumes e as vidas das personagens. Isso ajuda a entender algumas das questões políticas e sociais que perpassam o filme. É preciso pensar em como os desejos de Iremar constituem-se de maneira complexa, mesclando o sujeito rústico que se colore com sonhos neon. Recolocações, portanto, de um grupo socialmente desfavorecido de acordo com suas raízes históricas (o Nordeste pobre, difícil e machista) em um campo cultural e intelectual (o cinema político) para que memórias sejam reescritas e recontextualizadas em diferentes perspectivas, passando a um circuito de maior visibilidade e reconhecimento do público.

Outro exemplo das relações que se abrem à produção de sentidos e possibilitam a interpretação das multiplicidades de identificação das personagens é quando, sentado ao chão com Cacá, Iremar desenha seu nome em um caderno. Os dois conversam sobre assinatura. Enquanto o protagonista borda as letras – que mais tarde viriam a ser o esboço para um cartão de visita, o qual nunca saiu do rascunho por falta de dinheiro do protagonista para fazê-lo –, Cacá questiona o nome “Yremar” desenhado em vez de “Iremar”. Para ela, um nome deve ser escrito com traços fortes, decisivos e rápidos. Para ele, porém, aquilo representa mais que um pedaço de papel. É sua arte e seu sonho de tornar-se o estilista Yremar. É a história sendo ressignificada em busca de um por vir, que introduz ao presente características culturais (re)inventadas, portanto, não mais originais e, sim, (des)dobradas²¹.

²¹ A ideia do sujeito como dobra será desenvolvida no capítulo seguinte.



00:42:15

Partindo da interpretação dessa cena, como o filme é capaz de criar a identidade de uma cultura local que pensa seus próprios processos de formação em relação a outras?

Pode-se pensar no processo identitário em um âmbito mais amplo, que desloca identidades culturais nacionais. Tal deslocamento provoca mudanças que, por convivência, podem ser sintetizadas sob o termo da “globalização” (HALL, 2011, p. 67), cujas consequências se dão em vários aspectos. Primeiramente, na concepção de Hall (2011), o crescimento de uma cultura contemporânea globalizada, em que tempo e espaço tornam-se cada vez menores, desintegra as identidades nacionais e locais, forçando uma hegemonia cultural. Ao mesmo tempo, a resistência dessas é reforçada, criando tensão entre o global e o local. Essa tensão criada, resultado do jogo de forças entre uma cultura mais dominante com relação a outra, faz com que tanto a cultura global quanto a local (em sua resistência, tentando preservar suas particularidades e história) recriem e apaguem, simultaneamente, rastros de memórias umas das outras, fazendo emergir disso uma outra (ou outras) cultura(s). As identidades constroem-se por meio da diferença, da relação com o outro, com aquilo que não é, mas está em suspensão, em transição; constroem-se pelo cruzamento e pela mistura

de culturas. Isso parece conversar com o que Bhabha (1998) afirma a respeito das culturas nacionais: as identidades culturais tornam-se fronteiras em profundo processo de redefinição, de deslocamento, de disjunção que não totaliza a experiência da homogeneização, mas, cada vez mais, produz culturas nacionais a partir de uma perspectiva também das minorias destituídas (locais), estabelecendo conexões internacionais. O encontro com o outro, segundo o autor, renova o passado e o refigura como outra possibilidade. Surgem, assim, identidades híbridas como é o caso apresentado no filme. “Yremar” revela um sonho de sucesso, uma tentativa de mudança na vida do protagonista que busca, internacionalizando o nome, diferentes padrões. É o sertanejo (com I) que dialoga com o mundo (com Y), com outras culturas e que, somente assim, pode reconhecer-se e ter suas subjetividades reconhecidas. O nome expressa, neste caso, a multiplicidade entre o externo e o interno do protagonista, a influência de “agentes coletivos de enunciação” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 49) que resultam no próprio enunciado/nome.

A visão multicultural e o processo de abertura a outras culturas não é exclusividade de *Boi Neon*, revelando-se uma característica da obra de Mascaro na utilização de suas metáforas. Em *Ventos de Agosto* (2014), seu outro filme de ficção, Shirley, personagem principal, deitada comodamente em cima de uma pequena embarcação, diante da imensidão do mar e sob a tórrida luz do sol, lambuza-se de Coca-Cola – uma antiga crença de que o refrigerante é capaz de ajudar no bronzeamento – enquanto ouve, em seu rádio, um *punk rock* em inglês. É uma realidade diferente daquela que, momentos antes, vivenciava, seja conduzindo um caminhão cheio de cocos ou envolvida na monotonia cotidiana do vilarejo. Trata-se do Nordeste, em suas raízes mais estereotipadas, dialogando com um outro, num banho de internacionalidade, e entrelaçando e construindo novos valores. A marca da globalização, nesse caso, está presente tanto no nome da protagonista (Shirley, com Y – como no caso de Yremar) quanto na música estrangeira à qual ela tem acesso e no banho de refrigerante. O

mar, em sua infinitude, leva e traz os sonhos das personagens e suas lembranças passadas (reiteradas no presente): *Aqui, quem morre não vai nem pro céu nem pro inferno, vai pro mar*²².

A metáfora do mar apresenta-se, analogamente, como um dos fragmentos que constitui o filme *Boi Neon* e incrementa a ideia de hibridização das identidades. Embora de maneira muito discreta (até desatenta) e sutil, uma cena estabelece essa relação. Indo em direção a uma loja de tecidos e manequins, as personagens, dentro do caminhão, cruzam com uma pintura feita em pedra que colore a paisagem de seu caminho. A câmera, focalizada na pedra, em plano médio, permanece por alguns segundos produzindo um efeito artístico similar ao de um quadro em que o destaque é o espaço. O mar, que, nesse momento, estático, também se torna parte da cena e da narrativa pouco movimentada, possibilita – ainda que limitado ao pequeno espaço duro e fechado da pedra em contraste com a grandiosidade aberta do sertão que extrapola os limites dimensionais da câmera (o que, por si só, já é uma quebra de expectativa, posto que o conceito de mar é, no imaginário coletivo, sempre mais amplo do que o de terra) – explorar a imagem e, mais ainda, a imaginação (no sentido de imaginar a ação de um movimento) do “leva e traz” das ondas, que dissolvem e reiteram, atravessam e retornam, despertam e afogam as fantasias e os sonhos infinitos (mesmo que limitados por agentes externos – no caso, a própria condição de vida do nordestino).

²² Transcrição da fala de uma personagem idosa do filme *Ventos de Agosto* (2014), em resposta a Shirley e Jeison, durante tentativa de identificação de um crânio encontrado no fundo do mar.



00:14:20

Pressupondo essa mesma ideia, cabe, ainda, uma interpretação do próprio nome Iremar, já que o uso das palavras carrega consigo experiências e subjetividades. Parece ser uma junção das palavras *ir + e + mar*. O verbo *ir*, no infinitivo, dá ênfase a uma ação de movimento, deslocamento em direção a algum lugar. É o lugar da reconstrução, dos sonhos, das memórias, das lembranças, da abertura à diversidade de novos mundos, do reconhecimento de si e de outros com os quais se dialoga, enfim, do estar no limite entre (daí a conjunção *e*, que conecta e adiciona os vocábulos) o desejo de ir e seu destino, significado pelo substantivo *mar*. É o ir da terra firme, sólida, dura, compacta, para a água fluida, disforme – e dela voltar, tal qual retratado na imagem da pedra.

Nota-se, com isso, que nenhuma palavra é solitária no tempo e no espaço. Ela deve estabelecer relações, articulações com outras e com outros discursos – ainda que seja o do silêncio. Remetendo às afirmações de Ianni (2011), é preciso desvendar os múltiplos significados subjacentes às palavras, tecendo relações entre contextos presentes e possíveis, atuais e remotos, literais e metafóricos. As palavras são dependentes e seus sentidos se transformam na trama das relações sociais, ora de maneira visível e explícita, ora opaca e

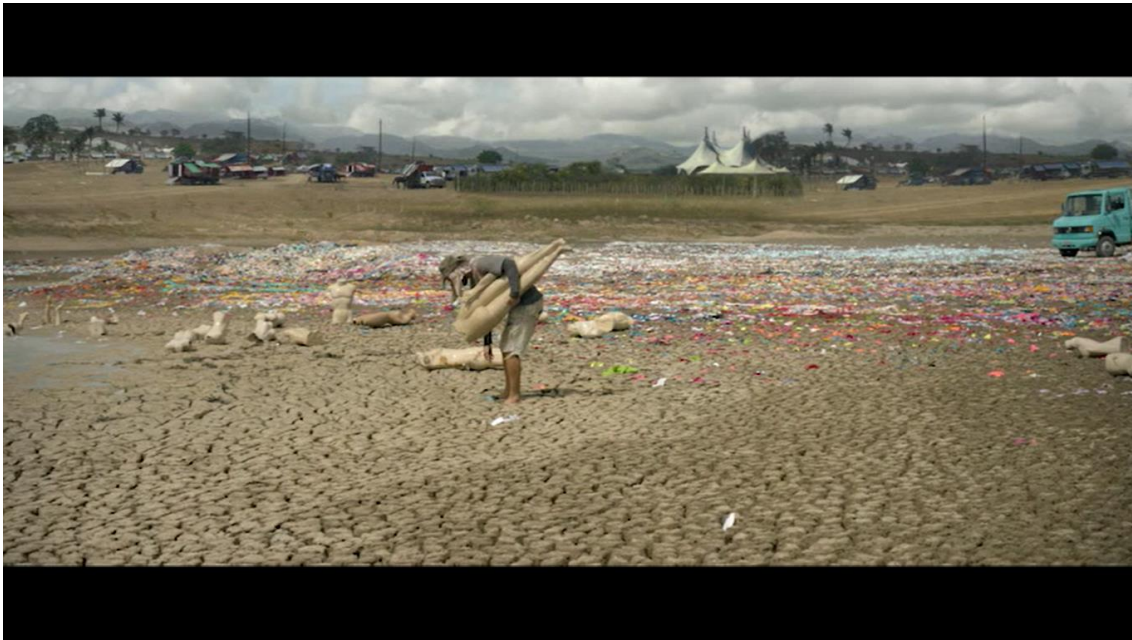
encoberta. Elas se situam “no contraponto das relações das quais fazem parte indivíduos e coletividades que compõem toda uma ampla e intrincada teia de formas de sociabilidade e jogos de forças sociais” (IANNI, 2011, p. 2018). É como o título *Boi Neon* que, como já exposto anteriormente, a cada cena tem seu sentido ampliado graças ao jogo de possibilidades entre o dito e o silenciado. As faces ocultas de Iremar – que não são nem (só) boi nem (só) neon – dizem através de seus gestos, de suas ações como sertanejo e estilista de moda, do silêncio de seus pensamentos, indefinindo uma fronteira entre o boi e o neon, a qual cria um outro lugar possível de ser habitado. Parafraseando Ianni (2011) e assemelhando sua forma de pensar ao contexto do filme, pode-se dizer que a palavra, a linguagem e a narrativa, quando costuradas por um conjunto de fios ideológicos, são capazes, em todos os seus domínios (histórico, social, cultural, político), de produzir ecos no âmbito das relações sociais e dos jogos de poder, configurando modos de ser, estilos, épocas e visões de mundo.

Fragmentos de identidades

*“Preciso ser um outro
para ser eu mesmo [...]
Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro [...]”²³*

A câmera, lentamente, ressalta o cenário em plano aberto: um lixão ao ar livre. Um caminhão descarta sobras de tecidos, provavelmente vindas de alguma fábrica de roupas das proximidades. Iremar surge caminhando em meio aos restos. O pano umedecido que recobre sua cabeça indica a temperatura quente do lugar. No início da cena silenciosa, apenas um chinelo separa e une o indivíduo e seu território. Conforme anda, a personagem tem seus pés engolidos por aquele chão meio seco e meio lamacento, até que, ao final, nada mais a divide do espaço. Sua vestimenta confunde-se com a aridez acinzentada da paisagem da superfície rachada do solo coberto, mais ao fundo, de retalhos coloridos, os quais Iremar se abaixa para pegar. Talvez lhe sirvam para criar qualquer obra de arte, por isso os guarda em seu bolso, incorporando-os. Encontra, ainda, pedaços jogados de um manequim de plástico, o qual carrega embaixo do braço.

²³ Trecho do poema “Identidade” (1977), de Mia Couto, publicado em *Raiz de orvalho e outros poemas*, 4 ed., Lisboa: Caminho, 1999, p. 13. Disponível em: <<http://recursos.wook.pt/recurso?&id=4870374>>. Acessado em: 28/01/2018.



00:06:12

Seriam os retalhos e o manequim estilhaçado fragmentos de seus desejos despedaçados? Iremar junta-os e, cada vez mais, a terra engole seus pés, dificultando sua caminhada. Ele é apenas uma pequena parte naquele cenário que, superficialmente, aparece tingido pelas cores dos panos que lhe abrem um leque de possibilidades de escolha, mas que, por baixo, em sua origem e raiz, é duro e difícil de penetrar. A cor de sua roupa ainda se confunde com o entorno, não o multicolorido dos restos, mas o acinzentado que supõe uma relação de continuidade entre personagem e espaço. São do mesmo tom, formam identidades semelhantes.

A produção de uma memória coletiva, histórica, contida no imaginário social, e de uma poesia da construção subjetiva, ocultada, silenciada unem-se no filme, mesclando realidades e sonhos. Iremar, confundido com o cenário, parece dele emergir, tal qual o Nordeste posto entre a realidade do mapa e seu lugar no imaginário. Nordeste e Nordeste são abordados imagética e discursivamente para mostrarem não uma verdade única da região, mas uma multiplicidade de identidades que se cruzam, (des)construindo memórias que fazem parte de uma fala estereotipada, mas que, por sua vez, também é produtiva, concreta e se materializa ao ser subjetivada. Retomando Albuquerque

(2011), já explorado no capítulo anterior, pensar na relação nordestino/nordeste é, portanto, um processo de reconstrução de um grupo de enunciados e imagens que se repetem em diferentes discursos, épocas, estilos e não como uma homogeneidade cuja identidade se apresenta na natureza inerentemente.

Iremar parece estar só em seu desejo de tornar-se estilista de moda, pois, aparentemente, é o único que, dentro de um ambiente hostil com outros vaqueiros, almeja um futuro um pouco diferente. No entanto, ele é apenas um entre vários que, ainda sendo parte de um mesmo ambiente e de um mesmo grupo, exercem suas ações individualmente, buscando sonhos diversos. Dentre esses vários sujeitos desejanter estão Galega, em sua condição de motorista, que sonha em vir a ser dançarina reconhecida; Zé, cujo desejo é tornar-se domador de cavalos; e Cacá, que, embora ainda criança, cuida dos gados e vislumbra sua liberdade e independência através do contato com os cavalos. As personagens definem, com isso, um limite híbrido que está, ao mesmo tempo, dentro de uma memória coletiva – que os define como sertanejos rústicos, da atividade agropecuária – e fora dela – a sensibilidade, a delicadeza de lidar com outras realidades possíveis. As solidões, os desejos, as histórias, os atos, as ações de cada um falam sobre uma identidade que se transmuta entre o coletivo e o individual.

Neste momento, para interpretar as múltiplas identidades presentes em *Boi Neon*, opta-se por um diálogo com Deleuze e Guattari (1995), que expressam a noção de sujeito como dobra. Segundo os autores, os sujeitos configuram-se a partir de um híbrido que rompe dicotomias e os colocam no limite do *entre*, já que são parte de uma produção com a exterioridade. A imagem da identidade é uma unidade desprotegida que, na verdade, mesmo envolta por uma pele porosa, uma casca fronteira, transborda em contato com o externo. Essa pele é, ao mesmo tempo, o que está dentro em contato com o que está fora e vice-versa. Deleuze e Guattari, então, substituem a lógica do *isso ou aquilo* pela do *isso e aquilo*, ampliando as possibilidades de multiplicidade do sujeito – denominada, neste trabalho, por vezes, de identidades (no

plural). Os sujeitos estabelecem, nesse âmbito, uma dobra com seu exterior, isto é, um espaço contínuo de conexões e processos, movimentos e descansos, capacidades de afetar e serem afetados, portanto, mais que uma entidade histórica, um alvo da multiplicidade de tipos de trabalhos relacionados a modos de individuação. Interioridade e subjetividade são, como uma via de mão dupla, um processo de dobramento da exterioridade. Nessa relação entre interior-exterior há decodificação, mistura entre o que é parte do território interno e parte do externo, criando uma outra territorialização, uma nova fronteira, um deslocamento a que os autores denominam *desterritorialização*:

Temos que pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares (epistratos) e que é sempre relativa, tendo um reverso, uma complementaridade na reterritorialização. Um organismo desterritorializado em relação ao exterior se reterritorializa necessariamente nos meios interiores. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 68.)

Para incrementar essa imagem do sujeito que atravessa o outro (e é por ele também atravessado), que não se mantém estático e que se desdobra em suas relações heterogêneas, pode-se relacioná-la, de maneira muito próxima, ao conceito de rizoma, também explorado por Deleuze e Guattari (1995). Segundo os autores, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14). Sob esse ponto de vista, as relações entre os sujeitos formam-se de maneira mais horizontal, como uma espécie de grama que se espalha, não sendo possível identificar um tronco central, um início nem um fim, mas um meio que se conecta com um todo, que, como a dobra, forma um emaranhado de fios que perpassam uns os outros, entrelaçando-se e abrindo condições para momentos de frutificações ou não. Um rizoma não começa nem conclui, é um meio orientado por uma junção, uma adição que incrementa o *ser*, movendo identidades, destruindo dicotomias, dinamizando relações, criando lugares.

O meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 36.)

Ainda na visão desses autores, é justamente o *meio*, o *entre* que constitui e transforma as identidades dos sujeitos, dando-lhes múltiplas dimensões, desdobramentos que resultam de conexões cada vez mais ampliadas, aumentadas, somadas. Essa multiplicidade – definida pela mescla, pelo hibridismo, pela relação entre o estar dentro-fora das conexões – gera a desterritorialização, ou seja, a ocupação de outro(s) espaço(s), outra(s) fronteira(s), e, concomitantemente, gera reterritorialização, complementaridade:

Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 17.)

Pode-se entender como esses processos são construídos na sequência narrativa de *Boi Neon* ao analisar, por exemplo, o filme como um sistema de “colagem” de cenas, em que algumas delas sofrem cortes repentinos, mas são retomadas (sempre de maneira diferente, incrementada, ressignificada) ao longo da trama, o que permite pensar no filme como uma sequência justaposta que cria momentos de suspensão e de frutificação, proporcionando uma leitura rizomática a partir da qual não se estabelece começo nem fim, mas meio. Nesse sentido, dialogando com os autores supracitados, a dobra de Iremar significa agrupar, agregar, compor, agenciar, romper com antigas dicotomias, incorporando-as e internalizando-as de maneira que

modifiquem limites e reconstruam experiências, (re)criando outras delimitações, outros cenários que remetiam à oposição interno-externo. Em vários momentos (entrecortados por outras cenas ao longo da narrativa), Iremar aparece reconstruindo um manequim que encontrou no lixão. A cada vez que essa ação é retomada, ela é feita de maneira diferente: primeiramente, o objeto despedaçado, jogado ao chão, é recolhido pelo protagonista; depois, aos poucos, utilizando ferramentas (serrote e lixa), Iremar inicia um processo de (re)montagem da estrutura do manequim, acrescentando a ele um suporte que lhe permite ter de volta uma função; finalmente, a estrutura é vestida e utilizada como modelo para que o protagonista desenvolva suas criações artísticas. Retomando a ideia de Deleuze e Guattari (1995), e aplicando-a a essas cenas, tem-se uma desterritorialização do manequim – despedaçado, nu, deslocado de seu território original – que, nas mãos de Iremar, é reterritorializado – recolocado, reestruturado, porém, não da mesma maneira, modificado (algumas vezes ainda sem cabeça, outras já montado com roupas), servindo como base para novas invenções do estilista.

Essa sequência de cenas aparentemente desconexas e repetitivas, quando percebidas pelo espectador perspicaz como um processo de continuidade, de junção, de relação, pode ser interpretada como uma metáfora da formação identitária do próprio Iremar: a cada experiência de vida (um novo lugar por onde passa), a cada forma de relação com as outras personagens (seja no contato mais efêmero e recente com Geise e Júnior ou duradouro e antigo com Galega e Cacá), a cada desejo que surge de tornar-se *Yremar*, o protagonista desterritorializa-se, transpondo fronteiras, e se reterritorializa como vaqueiro-estilista, reiterado, nunca da mesma forma, agregado por outros significados, mais complexo, vestido de novos fragmentos. Suas identidades são, assim, redefinidas, desconstruindo espaços que permitem ampliar a visão sobre quem é, do que é capaz, o que pensa e diz, como se reconhece. É uma (con) fusão de fios que se tecem e estão, ao mesmo tempo, por cima e por baixo, por dentro e por fora. Dessa maneira,

pensando no sujeito conforme Domènech *et al.* (2001, p. 132), “o Outro instala-se e atravessa a subjetividade, impedindo uma identidade fechada, privada, autêntica e pura”. Admitir, portanto, a imagem do sujeito em oposição com seu exterior é estabelecer uma análise parcial da realidade social, daí a função da dobra: deslocar os indivíduos para um universo de fluxos gerados entre órgãos e objetos, humanos e espaço, sujeitos e instituições (DOMÈNECH, TIRADO & GÓMEZ, 2001).

Nesse processo de formação de identidades múltiplas, dobradas, des/reterritorializadas, rizomáticas, torna-se imprescindível também interpretar o protagonista como um sujeito complexo, constituído de masculinidades. Tomando como referência Zurian (2011), com o desenvolvimento dos estudos de gênero iniciados nos Estados Unidos, principalmente nos anos de 1950, embasados pelos movimentos feminista, de libertação gay e pelos estudos sobre homossexualidade, deu-se voz à concepção das masculinidades. O uso plural do termo caracteriza as diversas construções de identidades assumidas pelos homens, ou seja, o questionamento do modelo tradicional patriarcal – que, até então, impunha sua hegemonia branca e heterossexual – como forma de entender as possibilidades de transformações e maneiras de ser do homem contemporâneo.

Os estudos sobre masculinidades pretendem esclarecer o significado a respeito do que podem ser os homens na sociedade e na cultura contemporâneas, ressaltando que o abandono da ideologia patriarcal não implica nenhum menosprezo de sua hombridade, de sua própria masculinidade, mas, ao contrário, libera-os da ditadura exercida sobre eles em forma de pressão constante por exercer um domínio tão artificial que se volta contra eles mesmos enquanto indivíduos. (ZURIAN, 2011, p. 38, tradução nossa.)

Não se pode citar a questão da(s) masculinidade(s), entretanto, sem isolá-la de sua relação com o feminino. Para melhor entender essa união masculino-feminino, é importante, neste momento, distinguir três conceitos básicos, segundo Zurian (2011): sexo, que se refere a uma perspectiva biológica, dividindo as funções masculinas e femininas do ponto de vista da formação genital; sexualidade, representada por um

conjunto de práticas e desejos sexuais; gênero, o conjunto de valores, comportamentos e atitudes que cada cultura (pre)supõe aos indivíduos do sexo masculino e feminino, mas não limitado ao fator biológico. Isso significa que, uma vez culturais, as discussões de gênero incorporam visões sociais a respeito do que se diz ser a essência do homem e da mulher, interpretando-os como referência única e absoluta. Com isso, atribui-se ao homem normatividade:

“[...] a mulher vem da costela de Adão e, portanto, o homem é referência total da humanidade plena. Esse domínio se volta contra o próprio ente dominante ao não lhe permitir ser outra coisa além do estipulado pela ditadura patriarcal, nenhum homem pode se definir por sua própria especificidade particular senão, unicamente, por seu ser universal “homem”. (ZURIAN, 2011, p. 35-36, tradução nossa.)

Embora essa visão ainda seja uma cultura arraigada nas sociedades que se desenvolveram sob uma ótica patriarcal – e o Nordeste brasileiro não foge a essa regra, a essa tradição –, ela vem sendo desmitificada, pois, de acordo com Zurian (2011), o masculino não é mais um conceito único e hermético, mas amplo, levando em conta as diferentes maneiras de ser e de sentir o mundo, isto é, as masculinidades. Dessa forma, a dicotomia entre o homem e a mulher se reestrutura cada vez mais: ele não é apenas o sujeito viril, dominante, que ostenta o poder e não deve agir com emoção, passividade e hesitação; nem ela deve ser submissa, frágil, dependente. Não se trata de uma divisão entre o que pode ou não pode ser, mas entre o que pode e também pode não ser.²⁴

Na visão do autor, com o passar dos tempos, as construções socioculturais e ideológicas moldaram o conceito do que é ser homem e mulher. Constantemente compreendidos como gêneros excludentes, opostos, acabam por incorporar valores distintos um do outro, os quais são perpetuados historicamente. Assim, o masculino impõe-se sobre as mulheres e a ordem heterossexual reprime quaisquer outras

²⁴ A troca do uso da conjunção *ou* por *e* feita por Zurian (2011) assemelha-se à ideia já desenvolvida neste mesmo capítulo a respeito do sujeito como dobra, nos termos de Deleuze e Guattari (1995), estabelecendo um diálogo possível entre os autores.

possibilidades que se afastem desse sistema normativo – seja a homossexualidade, a transexualidade ou a intersexualidade. O domínio e a exploração sofridos pelas mulheres por parte dos homens também os afetam, uma vez que lhes é fixado um conceito hermético de única masculinidade permissível, o que os torna excludentes e determina a heterossexualidade como padrão de relação entre os gêneros, o sexo e a sexualidade – portanto, tudo o que não se encaixa nesses termos é considerado enfermidade, pecado, perversidade. Com isso, a não aceitação do diferente é reiterada ao conceito tradicional de homem – incluindo, mais profundamente, as diferenças raciais e de classe –, que passa a eleger o homem ocidental branco como representação máxima da masculinidade, do sentido de “macho”. Assim, “a masculinidade hegemônica se fundamenta e se autoafirma através do sexismo, do racismo e da homofobia” (CARABÍ, 1996, p. 28 apud ZURIAN, 2015, p. 57).

Sabendo que o gênero se constrói nas relações de poder e representações sociais, as quais orientam o modo de atuar dos sujeitos, é necessário compreendê-las para que a normatividade e, conseqüentemente, os modelos tradicionais excludentes libertem-se. Para Zurian (2015), cabe repensar, nesse sentido, os valores plurais que transformam e (re)definem o homem nos tempos atuais, dilatando os antigos valores do homem como origem e espelho de tudo e adquirindo outros relacionados a uma masculinidade liberal, ou seja, liberta do padrão heteronormativo. Trata-se de uma desconstrução da masculinidade como um padrão único e um reconhecimento dos distintos modos de exercer práticas sociais – seja por parte dos sujeitos que desejam ser considerados masculinos ou daqueles considerados como tais por seu entorno.

Quando se faz referência às representações sociais e de gênero, deve-se pensar ainda na representação das mulheres, sua objetificação, sexualidade corporal, beleza e valores. Nesse sentido, parece ser muito mais comum o discurso da representação dos homens e a constatação da sua dominação e de seu protagonismo com relação à mulher, sem

entrar em valorizações sobre sua corporalidade, erotismo, sexualidade e desejo, levando ao silenciamento (ZURIAN, 2011). Pensando de maneira similar no aspecto da representatividade, Miskolci (2006) admite que, tradicionalmente, a subjetividade da mulher é construída para agradar a um outro, enquanto a do homem, para o domínio de si e do outro. Tal processo rotula a relação de oposição entre os gêneros e enquadra os sujeitos em formas corporais socialmente entendidas como masculinas ou femininas:

O sistema de gênero que dirige nossa sociedade assenta-se no bio-poder para criar os sexos alojados em corpos que se diferenciam e se opõem e, assim, dão materialidade às representações que justificam a hierarquia que atribui ao masculino o domínio e ao feminino a submissão. O sexo que apresentam como evidência se revela, assim, construção social e histórica. (MISKOLCI, 2006, p. 688.)

Há em *Boi Neon* vários exemplos das relações de gêneros. O primeiro deles se refere aos múltiplos caminhos percorridos por Iremar, que apontam para as complexidades dos sujeitos contemporâneos de assumirem, simultaneamente, suas diversas posições sociais. Tradicionais e cristalizados modelos de identidades são reinventados, fazendo emergir outras culturas que, por sua vez, permitem novos e não experimentados laços com o outro. Nesse contexto, pode-se considerar Iremar um protagonista multifacetado, uma vez que lhe é difícil demarcar ou enquadrar uma masculinidade apenas; não se trata de uma personagem linear, mas, sim, que apresenta identidades (muitas vezes em crise), conflitos e complicações, permanecendo em uma zona híbrida, opaca, limítrofe, permeada por uma condição de tradição e seu rompimento. Iremar é vários, pois se constitui da soma de fragmentos históricos e sociais a ele associados – os pedaços de tecido que ele vai “catando” em sua caminhada pelo chão nordestino por onde passa –, não correspondendo, assim, às construções heteronormativas do heterossexual ou do homossexual. Revela-se, então, o quão complexa pode ser a trajetória desse sertanejo contemporâneo, questionando um universo em transformação e modernização no que diz respeito às discussões de gênero social e estereótipos masculino e feminino.

Outra questão interessante a ser pontuada é a relação entre Iremar e Galega: embora vivam em um ambiente tradicionalmente hostil, guiado, muitas vezes, pelo instinto desejante e quase animal em que se inserem, não se notam indícios de qualquer aspecto entre eles que não seja amizade, o que, de certa forma, configura uma relação de proximidade, igualdade entre ambos, e não de submissão. A inquestionável força física de Iremar – típica do universo masculino tradicional que sustenta a ideia de aparência de “macho” – mescla-se com a suavidade e a leveza de seu gosto pela moda feminina, ao passo que Galega, na sua sensualidade de dançarina, detém o domínio das atividades e das ferramentas mecânicas utilizadas para a manutenção do caminhão – o que significa, ao mesmo tempo, cuidar dos afazeres domésticos, já que o veículo é também a casa onde habitam. Nesse contexto, as tradições, os estereótipos se reafirmam de uma maneira inventada, tanto na condição do homem do campo como trabalhador forte em sua aparência, provedor, que, no entanto, sonha com a moda quanto na posição da mulher que zela pela casa/caminhão e faz o trabalho mecânico.



01:37:46

Em seus estudos, Deleuze e Guattari (1995) afirmam metaforicamente que as relações de gênero tratam de uma questão de performance e podem ser comparadas a um mapa:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 21.)

Nesse sentido, parafraseando os autores, é necessário que as conexões, os rizomas desfaçam os dualismos, as dicotomias, tornando-os plural, móveis, deslocados. As identidades que se formam não distinguem grupos exteriores dos quais o sujeito participa ou ao qual pertence e conjuntos internos que ele envolveria em si, mas tornam-se relativas, mutáveis, cambiantes, fazendo coexistir multiplicidades que se penetram e mudam de lugar. “Não existe enunciado individual, nunca há. Todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 49), entendidos como conjuntos de multiplicidades, das dobras do sujeito, do entremeio interior-exterior.

Pode-se pensar que tanto o homem (Iremar) se desloca nas/pelas suas masculinidades quanto a mulher (Galega) se reinventa como sujeito, rompendo com os dualismos excludentes, redefinindo-se como aquela que cria significados de si mesma. A ideia é semelhante à de Touraine (2004)²⁵, que explica que o sujeito mulher passou de seu papel central de mera cidadã para trabalhadora com o decorrer dos tempos, mudança profunda que acarretou grande transformação de sua imagem.

²⁵ Referência a uma entrevista intitulada Sexo, gênero, sujeito: uma entrevista com Alain Touraine, realizada durante o XV Congresso Mundial de Sociologia, em Brisbane – Austrália (2002), publicada em: *Revista Sociologia e Política*, no. 23, Curitiba, nov. 2004. Tradução: Miriam Adelman e Miriam Pillar Grossi. A escolha dessa entrevista para expressar a visão do autor parece pertinente a este trabalho por, justamente, abordar e discutir a relação homem-mulher, dando ênfase à questão do silenciamento de grupos historicamente marcados e suprimidos diante de uma hegemonia heteronormativa construída socialmente.

Para o sociólogo, o que está em jogo no movimento de mulheres é a possibilidade e a necessidade de pôr fim a um sistema polarizado no campo das relações de gênero, não apenas transformando ou substituindo o feminino pelo masculino. Tais polarizações, superadas no nível individual, constituem sujeitos inteligentes, sensíveis, que têm noção de suas heranças culturais e podem, a partir delas, reconstruir as partes do mundo na própria vida. O autor, exemplificando como essas dicotomias têm sido quebradas recentemente, cita a questão da transexualidade, que destrói a hegemonia da heteronormatividade e, conseqüentemente, do dualismo homem-mulher; cita, ainda, a fragilidade masculina ou aquilo considerado socialmente como “coisa de macho”, apontando que, por trás desse fenômeno, mesmo no nível mais simples, há um movimento forte que compreende tratar de avaliar-se a si mesmo como sujeito²⁶.

Fazendo uma relação com o filme *Boi Neon*, esses exemplos se concretizam em diversas cenas, como a em que Iremar e Zé tentam entrar, de maneira escondida, em um evento onde ocorre um leilão de cavalos. Os dois buscam uma forma de ganhar dinheiro, recolhendo, na penumbra dos estábulos, sêmen de um cavalo de raça pura – provavelmente para vendê-lo posteriormente. A tentativa, ao final, falha, segundo Iremar, por incompetência de Zé. O que interessa, porém, é saber que, para infiltrar-se nos bastidores do leilão, as personagens contam com a ajuda (que envolve também suborno financeiro) de Valquíria, uma transexual que enfeita, penteia e arruma os cavalos que subirão ao palco do evento. Tem-se, na cena, a subversão de uma heteronormatividade dominante, posto que é ela que permite a entrada dos dois homens e que tem, com isso, controle sobre suas ações. Além do mais, a partir dos diálogos da cena, dá-se a entender que Iremar já a conhecia, tanto que se aproxima dela de maneira sedutora, envolvente, elogiando-a e cheirando-a no pescoço. Mais uma vez, há quebra do

²⁶ Cabe evidenciar que essa noção de sujeito, descrita por Touraine, pode servir como base teórica válida para pensar as relações que envolvem as vozes dos sujeitos, sobretudo daqueles historicamente mais silenciados. Certamente, isso contribui para levar à cena o esforço daqueles que, em meio a um mundo complexo e diversificado, refletem a respeito do sentido de suas experiências e práticas.

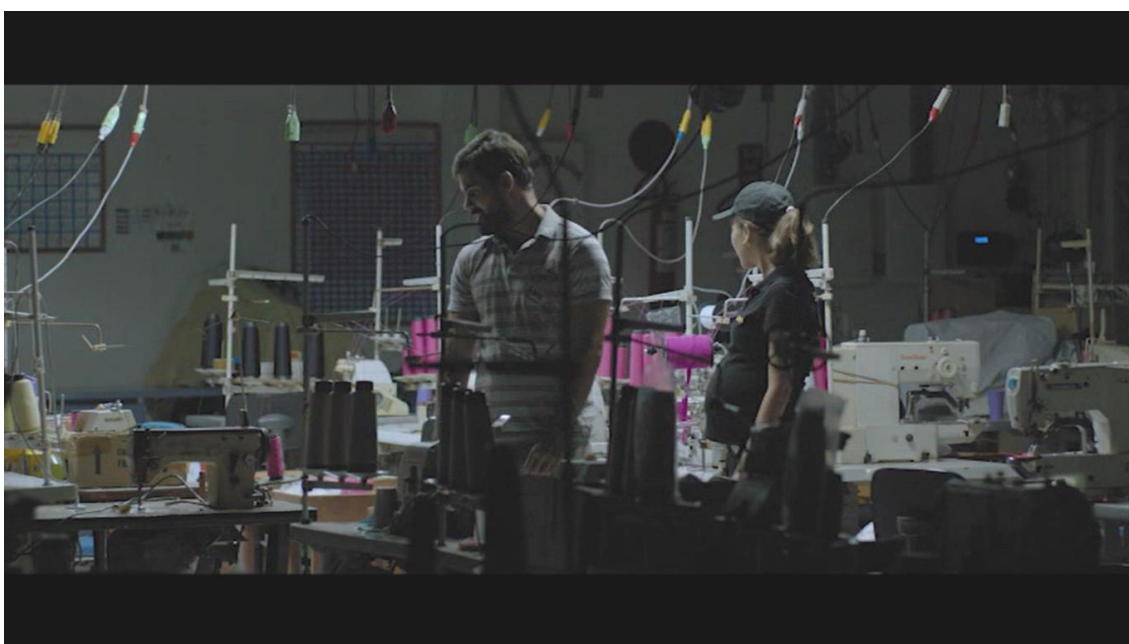
paradigma do “homem macho” que só assume interesse sexual por seu oposto, expõe-se uma outra possibilidade de masculinidade, não a tradicional, mas a do *entre*.

Outro exemplo – que ainda promove o diálogo entre os autores referidos neste capítulo e a noção de Albuquerque (2011) a respeito das tradições discutidas no capítulo anterior como reinvenções que buscam estabelecer relações entre presente e passado, individual e coletivo, segredo e exposição – pode ser percebido na construção da imagem da personagem Geise. A vendedora de perfumes grávida e segurança de uma fábrica de tecidos, em uma de suas visitas ao grupo de curraleiros²⁷, sente-se atraída por Iremar. Como demonstração desse interesse, presenteia-o com um perfume e convida-o a visitá-la em seu trabalho na fábrica durante a noite. Na porta da fábrica, os dois se reconhecem e conversam. No diálogo²⁸ que se sucede, ele questiona, de maneira irônica e jocosa, o traje da moça: “Olha a roupa dela! Nem parece que vende cosmético”. Geise encontra-se vestida com um uniforme preto de segurança, boné, cabelos presos e uma arma colocada na cintura. Ela retruca o comentário, dizendo que ele também não está se parecendo com um vaqueiro. Iremar apresenta-se bem vestido, perfumado, asseado, com calça e camiseta limpas. Além disso, ele não gosta de armas, nem sequer de “olhar para revólver”; ela não tem medo de usá-las, está acostumada, precisa “estar preparada”. Na penumbra, a moça permite que ele entre e desfrute da emoção de estar no local de seus sonhos. Dezenas de bancadas com máquinas de costura surgem em plano médio e deslumbram o protagonista. Carretéis rosa prenunciam subversivas relações de gênero. Um momento com pouca troca de palavras. Em seguida, os dois se veem frente a frente. Ela toma a iniciativa de beijá-lo. Despem-se e transam sobre a mesa de corte de tecidos. A câmera, em movimentos lentos, percorre em plano médio as personagens em seu ato sexual durante quase dez minutos de encenação.

²⁷ Curraleiro é um termo utilizado pelas próprias personagens ao longo do filme para designar aqueles que preparam o boi no curral para entrarem na arena durante a vaquejada.

²⁸ Referência ao diálogo entre Geise e Iremar, na cena iniciada em 01:24:30 do filme.

O sexo é explorado. Acompanha-se a relação de um casal em sua duração quase real, propósito que, aliás, assemelha-se à dimensão do documentário²⁹, cujo sentido é criado pela disposição de uma câmera “indiscreta” que observa, na ficção, a intimidade das personagens. Se, por um lado, isso parece incômodo (já que expõe grande intimidade), por outro, dialoga com o jogo de revela/esconde da memória, que cria uma dimensão da corporalidade produzida tanto para construir a heterossexualidade de Iremar quanto para recriar a imagem da mulher atravessada pelos campos das masculinidades.



01:28:12

Nessa sequência contínua, o subversivo impera. Primeiramente, porque se trata de uma segurança noturna de fábrica – posição social geralmente atribuída aos homens por conta da associação tradicional entre masculinidade e força física. Depois, porque é ela que busca em Iremar o prazer, que toma frente das decisões, que age no jogo da conquista – ele é apenas guiado e seduzido, tornando-se quase um objeto sexual de desejo dela. Finalmente, porque ela está esperando um bebê e ele não é o pai da criança – a ideia de figura imaculada da

²⁹ É importante lembrar que *Boi Neon* é o segundo filme de ficção do diretor, cuja produção anterior era de documentários.

grávida, presente na memória coletiva, é desconstruída e a personagem passa a despertar sensualidade. O ato não passa de uma casualidade, uma aventura, um momento. Os discursos (quase silenciosos, não fossem as respirações ofegantes) de ambos, reinterpretem o imaginário coletivo, agregando novos valores sociais. Relacionando a cena às palavras de Bessa (2007)³⁰, um filme abre-se para a reconstrução de uma forma outra de enfrentar os limites da sexualidade, um jeito de viver além das normas ligadas a uma tradição de gênero. Semelhantemente, Miskolci e Pelúcio (2017) afirmam que há um impacto na forma como os sujeitos pensam a si mesmos, uma vez que são explorados novos horizontes que povoam, com imagens, os desejos, os sonhos e as realidades diversas que vão além daquelas imediatamente acessíveis (pelo espectador, no caso do filme). Isso significa que a produção fílmica possibilita uma abertura ao dizer dos espaços social e afetivo aos quais foram atribuídas características culturais estereotipadas, sexualizantes. Os discursos das personagens, portanto, rompem com uma lógica identitária, uma expectativa nos moldes tradicionais e constroem sujeitos de múltiplas faces.

De acordo com Miskolci (2006), a quebra de paradigmas tradicionais pode levar a modificações que criam subjetividades e estilos de vida diversos, os quais, baseados em uma ética mais libertária, produzem novas formas de sociabilidade. “A questão da identidade revela-se crucial, portanto, para modificação de um regime de verdade que insiste em impor o binário como eixo de apreensão e institucionalização do mundo” (SWAIN, 2002, apud MISKOLCI, 2006, p. 688-689). Essa ideia parece ir ao encontro do que afirma Zurian (2011): tradicionalmente, o homem assumiu uma condição social associada à esfera do público (trabalho, política) e do poder, do profissional e do social, do centro familiar, da autonomia e da capacidade de decisão. Porém, mais recentemente, tem se apresentado em outras esferas de caráter mais privado (historicamente atribuídas às mulheres), como na intimidade com os amigos e com a própria família, sendo mais

³⁰ Em seu artigo original, Bessa refere-se à análise de filmes de festivais GLBT de cinema.

vulneráveis e dependentes (inclusive das mulheres). O homem contemporâneo, portanto, tem abarcado qualquer âmbito de representação social – e isso já é uma marca de transformação dos sujeitos.

Nesse aspecto, em *Boi Neon*, observa-se, de maneira não dicotômica, a difusão dos discursos de gênero social, rompendo com as condições de estereótipo tradicional homem-mulher. Isso ressalta a visão de como o filme produz uma realidade que segue e rompe com bases da construção do imaginário social e, por isso mesmo, torna-se uma das principais ferramentas de mudança de mentalidade na construção de possíveis masculinidades. É uma arte que se propõe a desmontar mitos da masculinidade e da heterossexualidade normativa, aquela regulada pelo machismo e pela centralização do “macho”, recolocando a posição masculina em uma realidade onde a mulher também é um sujeito ativo no âmbito pessoal, social, econômico, profissional, político, cultural e sexual. Exploram-se, com isso, temas como memória/esquecimento e momento histórico/identidade cultural, a partir dos quais, no filme em análise, é possível pensar como as tradições culturais de um Nordeste atual, ainda machista e duro (memória enraizada e, de certa forma, estereotipada), são ressignificadas de maneira a romper ideias (como a inversão dos papéis tradicionais de gênero social, até então baseados no patriarcado), e reescritas a partir de outros rastros, por vezes, apagados ou rememorados, a fim de jogar com a noção de criação imaginária, fazendo cineasta e espectador refletirem a respeito de uma memória que se apoia no passado e indaga o futuro.



00:34:15

Boi Neon, buscando confrontar as expectativas de um público acostumado a padrões binários de identificação de gênero, reencena os modos do homem sertanejo, recolocando peças de um imaginário machista tradicional; ao mesmo tempo, instaura um arranjo pautado na exaltação do entre-lugar e de reconhecimento da performatividade de gênero. Esses entre-lugares devem ser compreendidos aqui nos termos de Bhabha, como aqueles que “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (1998, p. 20). O *entre* não é o novo nem o antigo, é uma fusão em que não se retoma meramente o passado como causa social e o presente como ruptura ou vínculo, mas se renova o passado, reconfigurando-o como um entre-lugar, produzindo “figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19), o que afasta qualquer noção de identidade original ou tradição (pré)concebida. Acrescentando essa ideia, o *entre* é aquilo que:

estará dentro e, logo depois, na borda, na borda e, logo após, dentro. Quando a matilha se põe em círculo ao redor de seu fogo cada um poderá ter vizinhos à direita e à esquerda, mas as

costas estão livres, as costas estão expostas à natureza selvagem. (CANETTI apud DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 45.)

Volta-se, aqui, à noção de delimitação híbrida, não clara entre o grupo (agente externo) e o indivíduo (agente interno), condição que parece abranger a narrativa de *Boi Neon*, em que espaço, tempo e personagens mesclam-se, remetendo a um agenciamento externo e fazendo com que os sujeitos adquiram uma multiplicidade que se modifica e aumenta, sem início nem fim, mas rizomaticamente. Para Iremar, não importam os dualismos ou as dicotomias. Suas identidades estão além disso: um vaqueiro que lida com os dejetos do gado e gosta de estar perfumado; um artista sonhador da moda que, no entanto, sequer tem sua sexualidade contestada pelo grupo em que vive; um homem que convive em meio à terra do sertão e se importa com sua boa aparência e vestimenta. Um sujeito, portanto, que tem identidades somadas e não delimitadas. Disso também decorre a ideia de rizoma, perpassando, sobretudo, a questão do corpo masculino, evidenciado pelas ambiguidades da imagem masculina, que é um dos aspectos centrais que demonstra bem o momento histórico e identitário das personagens; afinal, elas mantêm tradições culturais e, ao mesmo tempo, inscrevem novos rastros à história.

Sob essa análise, o corpo é também um espaço, que fala de maneira inteligível, acrescentando um sentido político ao filme e revelando a violência e o prazer que habitam o mesmo lugar. Isso é percebido em cenas do cotidiano das personagens, como o momento em que Iremar e outros vaqueiros banham-se. Nessa tomada, todos dividem o mesmo espaço, compartilham das mesmas bacias de água com que se lavam. Ensaboando seus corpos, o filme coloca em um mesmo plano a imagem do homem de corpo robusto, musculoso, escultural, marcado por um peitoral grande e forte, de pernas definidas que insinuam seus membros viris e sua sexualidade exacerbada, e a imagem do homem em sua rotina, comum, que compartilha da mesma câmera indiscreta – outrora descrita na cena de sexo entre Iremar e Geise – que observa a nudez como algo banal. É interessante reparar como essa cena se liga à imediatamente anterior, em que Iremar e outros dois vaqueiros

conduzem de maneira agressiva, utilizando pedaços de paus, uma boiada que, na agitação da correria, levanta poeira e lança sujeira ao ar. Pode-se pensar numa continuidade entre as cenas, embora justapostas com corte, fazendo uma fusão do homem de outros tempos – aquele selvagem, despreocupado de sua aparência física – com o sertanejo contemporâneo – mais sofisticado, moldado no cuidado com o próprio corpo. Ao passo que Iremar lida com a sujeira da terra e com o cheiro dos animais, ele sente prazer em vestir-se bem (com roupas sempre limpas) e usar perfume, como retrata outra cena em que ele encomenda tal tipo de cosmético à vendedora Geise.

Tem-se, na representação do próprio corpo, um estereótipo reiterado que transita entre o vaqueiro rude e o estilista sensível, o comum em sua historicidade e o espetacular enquanto cultura de consumo. Os movimentos lentos da câmera e os planos gerais ou de conjunto que permeiam maior parte das cenas só ressaltam essa característica, impondo força, presença e resistência às personagens comuns e diferentes. O corpo que, despido, urina³¹ e toma banho é o mesmo que se relaciona com outros, que deseja sexualmente e que sonha. Trata-se de recolocar o masculino (patriarcal) em contato com outros fatores que determinam suas identidades, possibilitando que ele seja plural e contemple semelhanças e diferenças de outros modelos de masculinidade, próprios de outras culturas e sociedades, abandonando a representação que põe o masculino e o humano no mesmo plano. Os corpos, fazendo referência a Pinto (2016), agem e alteram-se em suas relações com o espaço e o tempo, modificando sua significação, seus discursos, sua historicidade com passado, presente e futuro constitutivos.

Iremar, no entanto, é apenas uma das possibilidades de subversão do hegemônico. Há outras personagens possíveis de serem exploradas sob esse ponto vista. O filme lida, por exemplo, com a imagem de Júnior, jovem vaqueiro de curral que, contratado para substituir o antigo curraleiro Zé (já que este se torna empregado em outra caravana),

³¹ Referência à cena (iniciada em 01:17:28) em que Iremar, logo após acordar, urina no tronco de uma árvore.

chega sem ser anunciado. A figura, de início, não é bem recebida. Iremar trata Júnior de maneira ríspida, desprezada, como se não se importasse com sua presença. A rejeição, no entanto, abre caminho para a identificação da nova personagem com Cacá, selada por um abraço. Mais uma vez, a relação entre personagens mostra-se complexa. Júnior e Cacá identificam-se, pois ambos se sentem rejeitados dentro do grupo: ele por ser ainda desconhecido, alguém novo com o qual os outros não estão acostumados, por isso, prejudgam-no; ela por ser a única criança convivendo em um ambiente de trabalho pesado, portanto, sem grandes responsabilidades e ainda desajeitada na lida com o gado. A imagem corporal também é fator de observação: Cacá³², em sua inocência pueril, encanta-se com uma característica muito peculiar de Júnior e incomum naquele ambiente hostil que frequenta, o cuidado excessivo com o corpo, principalmente com os longos cabelos. Há uma cena em que Júnior penteia-os e alisa-os em frente ao espelho, enquanto convive com os gados, mais ao fundo, mas ainda dividindo o mesmo espaço.



01:14:15

³² O próprio nome da personagem pode sugerir uma figura mais andrógina, pois a ausência do uso de artigo (masculino ou feminino) antes do nome próprio (estrutura recorrente em algumas regiões do Brasil, como o Nordeste) faz com que o espectador, de início, possa ter dúvidas a respeito do gênero da criança.

Mas o que diferencia também gera identificação e, aos poucos, o que parecia estranho a um cuidador de gado transforma-se também em desejo. Galega logo se vê atraída por Júnior, a ponto de essa relação de admiração culminar em um ato sexual em meio aos animais do curral. O corpo de Júnior torna-se, então, um “entre-lugar” que rompe com a visão física e estereotipada do vaqueiro rústico e que, no entanto, não tem sua heterossexualidade contestada. Ele é um sujeito envolvido em um processo de devir a partir do qual é possível reassumir e repetir sua subjetividade de diferentes formas. Ele, tanto quanto Iremar, é um sujeito liberal e multifacetado. A respeito da identidade e da subjetividade, Salih (2012, p. 11) afirma que são encaradas como “processos pelos quais nos tornamos sujeitos ao assumir as identidades sexuadas/generificadas/racializadas, que são construídas para nós (e, em certa medida, por nós) no interior das estruturas de poder existentes”, conceito que, neste momento, serve como base para pensar, novamente, na imagem do homem multifacetado, atravessado por masculinidades e identidades: o vaqueiro selvagem dialogando com o homem sensível, vaidoso; a continuidade entre a livre circulação do campo, da agricultura, do dividir espaço com animais e a da cidade, da industrialização, do equipamento elétrico que a personagem utiliza para alisar seus cabelos.

Outro exemplo de reconfiguração das relações entre as personagens é a noção de família ilustrada em *Boi Neon*. É, aliás, o que parece tornar o filme próximo da experiência de qualquer espectador que se reconhece (por aproximação ou afastamento) diante das relações de convivência familiar entre as personagens centrais. Embora Iremar seja o protagonista do filme, ele é parte de um agrupamento de sujeitos que também deve ser analisado em sua totalidade, como uma família. Isso significa que sua figura é construída, em parte, na relação com aqueles que o acompanham, ou seja, seu grupo de convivência. Nesse aspecto, as outras personagens são fundamentais para o entendimento da sequência narrativa do filme, criando na trama uma dimensão relacional, de jogos de poder. Neste trabalho, optou-se por denominar

essa formação de família, uma vez que são integrantes que estabelecem relações afetivas dentro de um mesmo espaço, compartilhando valores e criando identificações.

Trata-se de uma família, no entanto, cujos papéis sociais não são bem definidos, como o são em um padrão tradicional pais-filhos. Nesse sentido, tem-se uma família com imperfeições – os momentos de briga entre Galega e Cacá, quando a mãe quer que a filha vá morar com os avós para que possa estudar, embora esta insista em permanecer ao lado daquela; com ausências – a falta do pai de Cacá; com substituições – Iremar é a figura masculina que, em certos momentos, assume função de cuidador em quem a menina se espelha, ainda que nada disso seja pretensão dele; com modificações – o vaqueiro Zé que deixa o grupo e tem seu lugar assumido por Júnior; e com movimentações – literalmente na estrada, de cidade em cidade, dentro de um caminhão, ou na constante troca de posição social entre as personagens. Uma família, como tantas outras do século XXI, rizomática, sem estrutura fixa, que se estabelece a partir de laços afetivos únicos, inigualáveis e cujas memórias são modificadas e adquirem novos valores com o tempo. São muitas as cenas em que essa família reestruturada e em constante transformação aparece, algumas até já descritas anteriormente. Cabe aqui citar algumas delas.

Pode-se partir da cena em que Iremar aparece ao lado de Cacá, escrevendo em um caderno e conversando com a garota, o que remete à imagem do pai que lê e ensina para a criança à noite antes de dormir. Em outro momento, sentado em chão de terra, Cacá aprecia Iremar, com suas ferramentas, serrando e reconstruindo o manequim encontrado. Retoma-se a memória de uma figura paterna que transmite conhecimentos práticos ao filho, ensinando-lhe ações e habilidades que fazem parte de seu cotidiano. Ainda na mesma cena, o laço afetivo é ressaltado quando Cacá pede um abraço a Iremar, que, nesse momento, abraçados, produzem um discurso de vínculo amoroso. Outra cena que possibilita um discurso familiar é quando Iremar fica bravo com Cacá – e dá-lhe uma bronca – por ela desenhar e rabiscar silhuetas de cavalos

nas revistas que ele costuma usar para rascunhar suas criações artísticas. Tem-se a imagem do autoritarismo fruto do jogo de poder, da subordinação, da repressão que o mais velho, tido como mais responsável, exerce sobre o outro mais novo, concebendo, nesse caso, o ato da criança como inadequado, imoral dentro daquela relação (intra)familiar, ou seja, repassando os valores e a ética daquela (micro)sociedade. Nessas tomadas, nota-se que a relação entre os dois, no entanto, não é fraterna – o que já é, por si só, um rompimento de uma tradição que atribui ao pai tais cuidados, afinal não cabe a ele essas responsabilidades –, mas retoma um jogo de poder, uma memória coletiva baseada no domínio do mais experiente (aquele que carrega a sabedoria) e da própria figura do homem detentor do domínio da situação, já que Iremar representa socialmente a desigualdade nas relações de gênero e de poder dentro do próprio ambiente familiar.

Nesse sentido, a família torna-se revolucionária, assemelhando-se mais a uma comunidade unida por laços afetivos historicamente construídos, com os quais as personagens aprenderam a conviver – e que estão, talvez, além de suas próprias escolhas, mas no campo da convivência por uma necessidade de sobrevivência ou de cooperação e troca mútua. Isso ocorre, por exemplo, com Galega ao assumir a posição de dona e condutora do caminhão, associando-se à imagem de que ela é capaz de levar as outras personagens centrais ao contato com outros territórios e, conseqüentemente, com a busca de seus possíveis sonhos. Ela ainda colabora sendo a modelo das criações artísticas de Iremar e, ao mesmo tempo, faz uso dessas criações para conquistar seu sonho de ser vedete. Em Galega também está centrada a posição tradicional de mulher que cuida da cozinha, da comida e das atividades que envolvem os afazeres domésticos, como servir as refeições e lavar a louça – por vezes sendo ajudada por Cacá, igualmente representada na figura de uma mulher. Além disso, os jogos de poder entre masculino e feminino e de afetividade podem ser percebidos na relação entre Galega e Júnior, quando se revelam desejados sexualmente um pelo outro.

Tem-se, portanto, uma instituição familiar no âmbito das relações afetivas, da demarcação de alguns papéis e de posições e funções a serem exercidas. Porém, a todo momento, essas condições ora retomam o padrão heteronormativo, patriarcal, tradicional, demarcado por uma sociedade normativizada, ora fogem dele, revertendo valores e assumindo outros. Essa construção familiar, por vezes subversiva, evidenciada no filme não é, no entanto, um modelo raro na sociedade atual. Trata-se, conforme exposto, de um agrupamento de laços afetivos e sociais que congridam, compartilham um mesmo espaço e, com isso, rompem com a noção da estereotipada instituição familiar mãe-pai-filhos. Tal ideia relaciona-se ao conceito de rizoma, uma vez que os relacionamentos se cruzam – ainda que rapidamente ou de maneira fluida, podendo se perder (como no caso da personagem Zé, que deixa o grupo) – gerando relações diversas entre os integrantes, em um processo de desterritorialização (com o rompimento das funções tradicionais) e de reterritorialização (com a volta a um padrão, ainda que incomum, de divisão de papéis exercidos).

A falta da família tradicional, com funções de pais e filhos instituídos, afeta ainda a questão do gênero social, ou seja, do papel dos pais como aspecto fulcral para a formação da sexualidade dos filhos, contribuindo para o fato de que se combinem sexualidades renovadas, limítrofes, híbridas (como as de Iremar e Júnior). A relação entre Cacá e as outras personagens – sobretudo o protagonista –, nesse sentido, explora o fato de ela ser uma menina que frequenta um ambiente infantil diferente do esperado pelo espectador, uma vez que ela pode não se tornar uma mulher formatada nos moldes da feminilidade normativizada.



00:43:17

A formação do núcleo familiar no filme pode ainda ser interpretada a partir de sua associação com os grupos de animais, o que animaliza as personagens. O curral, a manada, a massa, o conjunto de bois e vacas, todos da mesma cor, direcionados grupalmente para os mesmos lugares, levados sempre na mesma direção produzem o efeito de uma vida de gado inerte, de manipulação, em que não se faz nada além do que é esperado do grupo. Essa é uma situação parecida com a do Nordeste fixado na memória coletiva, por meio da qual se produz uma crítica cultural àqueles que fazem parte dessa massa e a como se tende a reificar as relações sociais e humanas das personagens, jogando com contrastes feitos entre a vida cultural intensa, os sonhos e as fantasias – tudo acontecendo no mesmo tempo e espaço.

Partindo para essa linha de interpretação, os animais em *Boi Neon* podem ser tomados como representantes das identidades e dos desejos que constituem as personagens. Galega quer que Cacá volte para a casa de sua avó, onde poderá estudar. A menina, no entanto, gosta de estar ao lado dos cavalos e, por vezes, passa a noite sozinha apreciando, escondida, os animais. Os cavalos para ela significam liberdade, coragem, vitalidade. Enquanto eles correm soltos nos campos, ela sonha. Mas sua mãe insiste em dizer-lhe que nunca poderá ter um, pois

vaquejada não é lugar para menina pequena. Enquanto isso, Iremar insiste em falar-lhe das múltiplas utilidades dos bois – que, por sua vez, só são tratados na medida em que servem a uma finalidade humana (como no caso da vaquejada, de criar o espetáculo, ou na curiosa cena em que a carne de um dos animais, colocada inteira em um grande espeto, é assada para servir de alimento).

Em outro momento, deitados no chão, um sobre o outro, um domador acaricia um cavalo com movimentos leves e lentos, em uma relação quase sensual. A luz incide sobre o domador e o cavalo, nada mais aparece. O fundo é completamente negro. Dominante e dominado fundem-se em uma única imagem, identificando-se mutuamente. A força do animal é também a força do domador. Estão em condição de igualdade. A humanização de um também é a animalização do outro. Nenhum deles pode ser definido como uma coisa ou outra. Não há separação, fronteira, há continuidade, dobra. Não se vive apenas. Vive-se e sonha. O filme, então, leva o espectador a um momento de transe dentro dos sonhos das personagens. Talvez seja essa a contribuição da narrativa: fazer o público embebedar-se do ambiente nordestino agrário da vaquejada e experimentar a realidade complexa e cheia de vida por trás de um Nordeste plural, profundo e denso, em que se sonha com cavalos e se tem vida de boi.



00:25:05

Fragmentos de imagens e sons

“...”

Uma abertura de planos é o que se nota nas cenas iniciais de *Boi Neon*: primeiramente, o detalhe (em primeiro plano, cuja necessidade é mais denotativa, pois fornece a informação indispensável para a continuidade da narrativa); depois, passa-se para o geral (plano aberto, que explora a possibilidade de o espectador observar vários objetos simultaneamente, devido à profundidade máxima de campo); finalmente, em seguida, um plano médio, de conjunto. Cada um dos planos de câmera citados parece estabelecer uma relação direta entre Iremar e os bois (primeira cena, em detalhe), Iremar e o espaço do Nordeste (segunda cena, em plano aberto), e Iremar e suas relações com o mundo, aberto ao diálogo com seus companheiros de viagem (terceira cena, em plano de conjunto), representados pela personagem Galega. Semanticamente, trata-se da relação de Iremar com seu trabalho, com o espaço e com a figura do outro, respectivamente, criando uma sucessão de imagens ligadas à formação identitária do protagonista.

Comparativamente, em seu filme *Ventos de Agosto* (2014), Gabriel Mascaro explora essa característica, também nas primeiras cenas. No início, após alguns segundos onde impera o som calmo da água e do vento no escuro da tela, o espectador se vê embrenhado em meio a árvores, num estreito corredor de água que, lentamente, abre-se para as águas grandiosas de um rio e um céu claro infinito. Essa imagem é a primeira metáfora de uma narrativa que a respeito de uma realidade que expressa a região Nordeste em diálogo, em contato, em sua relação com o outro, com o amplo, com o mundo.

Em ambos os filmes, assim se dá a continuidade das primeiras cenas citadas: parte-se de uma reação particular de uma personagem ou situação para um plano maior de sua relação com o(s) outro(s). Pode-se afirmar, então, que as direções de olhares das personagens, os planos de filmagem, os ângulos da câmera são fatores imprescindíveis para a construção de referências ao espectador, por isso, cenas de filmes podem estar relacionadas à manipulação do interesse do

espectador ou do cineasta e à manutenção ou à quebra da integridade dos fatos apresentados. Conforme expõe Xavier (2005, p. 24), “o novo plano é sempre bem-vindo, e sua obediência às regras de equilíbrio e motivação o transforma no elemento que sustenta o efeito de continuidade, em vez de ser justamente a ruptura”.

Em outro momento de *Boi Neon*, já citado neste trabalho, Iremar, sentado na rede, enquanto todos dormem, decide pegar uma revista com conteúdo explícito de nudez feminina das mãos de um de seus companheiros de viagem, sem que ele perceba. A perspectiva e a angulação da câmera, ao evidenciarem o corpo do protagonista e o seu ato de cobrir o próprio colo com um lençol no momento em que abre a revista, levam o espectador a pensar que ele a utilizará para prazer sexual próprio. A expectativa é quebrada, entretanto, quando a personagem pega uma caneta e se põe a desenhar sobre as imagens, fazendo-as de *croqui* para suas criações. É uma demonstração da habilidade do cineasta em criar jogos de tensão e equilíbrio durante as cenas.

A pouca movimentação da câmera nas cenas também é um fato interessante a ser observado. A visão direta de uma parte, por exemplo, sugere a presença do todo que se estende para o espaço “fora da tela” (XAVIER, 2005, p. 20), logo, os limites da tela não são o quadro da imagem, mas um recorte que mostra apenas uma parte da realidade, fazendo com que a imagem não seja fechada em si mesma (BAZIN, 1960 apud XAVIER, 2005). Embora a movimentação da câmera em uma mesma cena seja, em um filme, uma possibilidade de ir além desse recorte – a ideia de que o movimento pode ocorrer dentro ou fora do campo de visão, gerando diferentes pontos de vista –, *Boi Neon* parece fazer pouco uso dela, o que pode ser fator de quebra de expectativa, dando a impressão de que cada cena é quase uma fotografia dentro da qual as personagens se movem. Em outras palavras, tem-se um retrato de cenário quase fixo, visto de uma única perspectiva com a qual as personagens interagem. Nesse caso, a escolha do cineasta em utilizar tal recurso pode ser explicada justamente pela noção de que o território

que perpassa todo o filme é único: o Nordeste árido, monocromático e monótono. A pouca movimentação da câmera revela, então, uma extensão da realidade, isto é, o espaço como um lugar que pouco se transforma e qualquer transformação deve partir das ações das personagens em busca de seus sonhos.



00:14:48

Sendo o filme a expressão visual (ou tradução) de uma perspectiva, cabe aqui uma analogia feita por Xavier (2005): o escritor expressa sua visão selecionando e combinando palavras em um certo estilo, enquanto o cineasta realiza as mesmas operações com imagens, criando uma unidade a partir da junção dos planos fragmentados que agem sobre as memórias e a sensibilidade do espectador. O ritmo, a sucessão, a maneira como são dispostas a imagem (em corte repentino ou não) influenciam, portanto, o espectador emocional (pelo enquadramento das cenas) e ideologicamente, proporcionando-o inferências a partir de sua montagem e organização no tempo e no espaço narrativos. Toda cena deve ser pensada, pois o espectador não pode olhá-la ao acaso. A intenção do cineasta, com isso, é direcionar os olhos do espectador, dando sentido ao filme de acordo com determinada perspectiva. Pode-se considerar, então, que, em *Boi Neon*, a sequência de cenas escolhida pelo cineasta para ser mostrada ao espectador cria

uma estrutura rizomática, em que há uma fragmentação e uma colagem (ou justaposição) das cenas, umas vezes cortadas e deixando interpretações soltas, em suspenso (cabendo ao espectador interpretá-la ou relacioná-la a outra(s) – como é o caso da personagem que dança com uma cabeça de cavalo), outras vezes remontadas em outros momentos (como a construção do manequim ao longo do filme), sendo interrompidas de repente e ganhando uma outra colagem, outra realização.

Outro fato interessante a ser notado no filme, do ponto de vista técnico, é a ausência de câmera subjetiva (que não deve ser confundida com lembranças, sonhos ou imaginações das personagens), fazendo com que a trama pareça narrada de uma perspectiva quase única. O espectador coloca-se praticamente em posição de um narrador em terceira pessoa, já que sua percepção das coisas será criada a partir desse ponto de vista. Isso faz com que seja eliminada a distância entre o espectador e a obra, criando nele a ilusão de estar acompanhando tudo dentro do espaço ficcional.

O cinema não é, porém, um discurso constituído apenas por imagens, por isso é tão importante observar o ritmo de sucessão dessas imagens com relação aos sons que as acompanham. “A manipulação do chamado ruído ambiente, assim como a presença efetiva da palavra, vem conferir mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando seu poder de ilusão” (XAVIER, 2005, p. 36.). Sendo imagem e som elementos integrantes no mesmo nível, não devem ser pensados como meros complementos um do outro. Cenas distintas e de aparente desconexão visual, por exemplo, tornam-se coesas graças à continuidade sonora, que fornece a ideia de mesmo ambiente ou clima entre elas. O contrário também é válido. Na transição de um espaço para outro, o som tem a função de preparar e envolver o espectador. Pensando nisso, como o som e a imagem podem ser, então, abordados em *Boi Neon*? Como a associação entre ambos mexe com a expectativa (ou quebra dela) do público? Que contribuições essa associação pode fornecer à interpretação do filme?

De maneira geral, em *Boi Neon*, a mudança de som – seja ele ambiente (os ruídos provindos das ações das personagens ou do espaço em que estão) ou musical (a trilha sonora em si, composta por melodia e ritmo instrumental) – acompanha a mudança de cena, isto é, ambas se iniciam e terminam ao mesmo tempo, o que cria uma aparente ruptura na sequência lógica das cenas, fazendo essas parecerem partes de fragmentos que, ao longo da narrativa, no entanto, vão se construindo. Não há música ou ruído contínuo que perpasse cenas seguidas. Em alguns momentos, o que há é mudança de perspectiva da câmera, porém em um mesmo cenário. Claro que a sequência lógica determinada pelo cineasta permite a associação entre as cenas que se seguem, porém, na maioria das vezes, o corte entre uma e outra é feito de maneira abrupta. Com isso, cabe muito ao espectador o trabalho de associá-las e, finalmente, uni-las semanticamente.

Exemplo disso é a cena em que, com uma fita métrica, Iremar mede a cintura de Galega. O enquadramento de perfil, praticamente em primeiro plano, permite identificar com clareza apenas o rosto de Iremar; de Galega, interessa somente o corpo. Ambos estão dentro de um caminhão. Apenas as vozes das personagens conversando sobre cores e sobre as criações do protagonista ressoam. Ele: “Rosa choque é coisa de rapariga.” Ela: “E tu pensaste no quê?” Imediatamente, a cena é cortada. Galega, agora sozinha, enfatizada em um ambiente com luz vermelha (talvez o palco de uma boate), dança. Seu rosto, encoberto por uma máscara – a própria cabeça de um cavalo, provavelmente recriada por Iremar –, não pode ser identificado. É a primeira cena com música no filme. A melodia, tão importante quanto o efeito visual, assemelha-se a um ritmo de *rock*, com bateria e guitarra em ritmos bem marcados. Em sua performance, curvada para frente e com as mãos fechadas em forma de casco, Galega segue uma sequência de movimentos que imitam o animal. Nada é falado na cena, nenhuma palavra, o importante é a performance, a dança, a ação. Apenas a música alta é ressaltada junto com a imagem. Cabe ao espectador a relação entre as “descontínuas” cenas. Seria a cena da dança parte de uma ilusão ou um

sonho de Iremar? Ou talvez a revelação de seu desejo espetacular de ser um estilista que cria roupas sensuais? Seria Galega a concretização de uma realização pessoal do próprio protagonista?

Parafraseando Ianni (2011), há momentos em que a língua não consegue exprimir a totalidade de uma situação, por isso emudece, talvez porque não há realmente o que dizer, ou porque nada é necessário dizer ou, ainda, porque não há como dizer, afinal, as palavras não seriam suficientes para descrever e exprimir o indizível. A ausência de uma expressão verbal, como se não tivesse ainda sido inventada ou fosse totalmente dispensável, cria momentos nos quais a linguagem vive situações de tensão, mistério, mágica, revelação, segredo. São momentos, nos quais não se encontram palavras, signos, como se nada fosse capaz de dar conta do desconhecido, do inesperado, do surpreendente.

Nesse sentido, o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem criam jogos de tensão e equilíbrio. A aparente descontinuidade de cenas (como o curto e comedido diálogo entre Galega e Iremar, na primeira cena, mais calma e silenciosa, em contraste com o rock e a imagem da dançarina, na segunda) pode ser aceita como abertura para um mundo fluido que está do lado de lá da tela, dissolvendo a descontinuidade visual em uma continuidade da narrativa (as relações lógicas estabelecidas). As imagens são, parafraseando Xavier (2005), separadas, mas a combinação é feita de modo que pareça uma evolução, um universo contínuo em movimento.

A música instrumental, no entanto, aparece em poucas e específicas cenas. Ora ela é parte do discurso fílmico, quando é cantada pelas personagens ou gerada pelo ruído de aparelhos eletrônicos em cena, como o rádio, ora é trilha sonora das cenas que refletem os devaneios e os sonhos das personagens. Exemplos do primeiro caso é a entonação de cantos populares no momento do trabalho, enquanto as personagens manuseiam e cuidam do gado ou enquanto lavam suas roupas. Talvez isso remonte às antigas e tradicionais práticas de trabalhadores que, para aliviar o cansaço do esforço pesado,

costumavam cantar nos campos. Também essa mesma ideia envolve cenas de descontração e prazer, quando, por exemplo, a família, ao som de um forró tocado no rádio, dança e canta, após um dia cheio de afazeres, e lreimar costura:

*Oh! Meu vaqueiro, meu peão
Conquistou meu coração
Na pista da paixão
E valeu o boi³³*

A música está presente no cotidiano dos trabalhadores e é capaz de transmitir mensagens a respeito de uma cultura regional e local, sendo parte do discurso das personagens. Ainda com relação a este aspecto, a música instrumental ambiente aparece nas cenas de ação das vaquejadas, nestes casos, referindo-se não só ao estilo que caracteriza o sertanejo nordestino, mas também aos momentos de tensão criados e revelados pela adrenalina dos vaqueiros que derrubam os bois na arena. A batida rítmica forte assemelha-se, então, ao coração acelerado dos homens e dos animais.

Como parte da trilha sonora das cenas, o segundo caso a ser explorado, a música serve de conexão entre o pensamento das personagens e a imagem.

³³ Trecho da música *Meu vaqueiro, meu peão* (Rita de Cássia Oliveira dos Reis), presente no filme com gravação da banda Mastruz Com Leite, Somzoon Gravações e Edições Musicais LTDA. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/mastruz-com-leite/187207>. Acessado em: 25/05/2017.



00:45:46

A figura solitária e pensativa de Iremar é, por vezes, acompanhada de música³⁴ lenta. Na cena em que está sentado dentro do caminhão, olhando pela porta da carroceria, como uma janela que se abre para o mundo, uma melodia tocada em registros médio e grave por instrumentos de sopro/madeira surge aos poucos. Um instrumento de corda em pizzicato grave saltita e marca o andamento. Não se trata de uma música regional, mas de uma expressão das reflexões possíveis do protagonista. Os sopros cortam o ar que balança as árvores ao fundo, a melodia voa livre pela janela em direção ao mundo, Iremar sonha. As cordas em pizzicato, simultaneamente, ressoam no chão, mais graves, como as amarras de um território do qual Iremar não pode se desvencilhar, pois já é parte constituinte de suas identidades, de sua historicidade, de sua cultura. É a ambiguidade sonora que produz a imagem da complexidade do protagonista. Seria um momento de inspiração? A música é imediatamente cortada com a cena. Aparece, em seguida, Iremar vestindo um manequim com um tecido dourado.

Situação sonora semelhante ocorre com Cacá. Enquanto a garota desenha cavalos nas páginas de uma revista de mulheres nuas (as

³⁴ *Reflexões de Iremar*, composição de Otávio Santos. Performance: Otávio Santos & Jairo Chaves. Estúdio Trítano.

mesmas em que Iremar rabisca seus sonhos, cobrindo as imagens com desenhos de moda) e, em uma sequência de colagem e intersecção de cenas, brinca com um pequeno cavalo alado e brilhante, que bate as asas conforme o vento o atravessa e pisca entre os bois deitados, uma viola clássica na região média esboça acordes acompanhados por cordas dedilhadas de outro instrumento, cria uma melodia³⁵ de andamento lento. Os cavalos de Cacá – sejam os que correm em sua mente rabiscados na folha, seja o que voa como um brinquedo em sua mão ou, ainda, aqueles reais que, em vários momentos do filme, a garota tanto aprecia correndo pelos espaços do sertão, sempre querendo tocá-los, acariciá-los, tê-los, sê-los – são sonhos que percorrem caminhos livres, campos abertos, porém, limitados pelo território seco em que se encontram. Os cavalos, em metáfora, parecem sobrevoar os gados aprisionados em sua dura realidade.



01:06:13

Cenas seguidas de música, porém, não são maioria. No filme, predomina, além do diálogo, a ausência de melodias e a presença do ruído ambiente proveniente das ações das personagens. Por isso, é

³⁵ *O sonho de Cacá*, composição de Otávio Santos. Performance: Jairo Chaves. Estúdio Trítono.

necessário que o espectador pense na relação som/silêncio e em como, nas palavras de Costa, “pelo procedimento do ponto de escuta, o espectador identifica-se com o personagem a partir do ato de compartilhar o que ele ouve” (2014, p. 148).

Cabe citar aqui, rapidamente, que parece traço comum nos filmes de Mascaro explorar o silêncio. Mais uma vez tendo como comparação o filme *Ventos de Agosto* (2014), o diretor utiliza-se da ausência total de trilha sonora musical que não seja resultado da ação das próprias personagens, ou seja, no referido filme, não há nenhuma outra melodia senão aquelas entoadas pelas próprias personagens ou provenientes de sua ação de ouvir rádio. Isso cria uma proximidade entre a ficção do filme e a vida do espectador, afinal, o silêncio é parte constituinte da realidade. É possível, então, estabelecer um diálogo com Ianni (2011), a respeito das diversas formas de silêncio que povoam o mundo:

o segredo da longa duração, o mistério da palavra rolando na imaginação, a memória rebuscando o esquecimento, o silêncio da multidão. São silêncios com os quais convivem uns e outros, indivíduos e coletividades, multidões e solitários. Não são previsíveis. Podem suceder inesperadamente. Irrumpem de repente na vida das pessoas, na trama das relações sociais, paralisando imaginários e sentimentos, sonhos e devaneios, pensamentos e movimentos. (IANNI, 2011, p. 216.)

Nesse sentido, a presença dos ruídos e a ausência frequente de música dão ao espectador a impressão de ser parte do cenário do filme, uma extensão do sertão nordestino simples, onde pouco acontece – daí a ideia de um ambiente monótono que não seria possível com a inserção constante de música, já que essa provocaria alguma sensação de movimento. Trata-se de uma narrativa que acompanha as personagens em sua realidade, sugerindo registrar sequências de um cotidiano que se desenrola com naturalidade frente à câmera.

A ausência de linguagem verbal e de música também produz uma proximidade entre as personagens e seu meio. Na última cena do filme, Iremar encara os bois e reproduz sons que os imitam, criando uma identificação entre o protagonista e os animais a partir da sonoridade.

“O homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico.” (ORLANDI, 2007, p. 29-30.)

No referido exemplo, o som vocal emitido por Iremar simboliza o quão íntimo ele se mostra dos gados, capaz de reproduzir seus atos e, em certa medida, comunicar-se com eles, comportamento que não poderia ser traduzido com palavras. Os sons marcam ainda a subjetividade das personagens. Na referida cena, Iremar curva-se levemente para que seu rosto fique no mesmo plano das cabeças dos bois. Nessa igualdade de olhares, imitando o ruído dos animais, ele também parece sentir-se um pouco boi. É como se houvesse uma simbiose homem-animal. Apesar de toda a fantasia representada nos desejos e sonhos das personagens, o filme não segue uma veia utópica no sentido de transcender a realidade, mas de aceitá-la, criando nelas o reconhecimento de suas identidades diante de uma realidade mais ampla.

Nesta última cena do filme, pode-se pensar ainda na construção de um futuro por vir. Iremar, após um tempo observando e “conversando” com o gado, abre a porta do cercado onde se encontram os animais e por ela sai, fechando-a em seguida. A ação rotineira do protagonista então é interrompida, anunciando o fim da história e fazendo com que o espectador (passando a ser também um expectador), reticente, tenha suas próprias conclusões sobre o rumo que a vida da personagem teria tomado. A ideia de um “futuro do pretérito” em construção, nos termos a que se refere França (2008), aplica-se ao desfecho de *Boi Neon*, deixando o interlocutor interpretar as possibilidades de construção de memórias, de produção de sentidos do que as coisas poderiam ser ou se tornar. O filme, portanto, não só reescreve a memória histórica de um pretérito perfeito, terminado e completo, como também deixa lacunas e vazios entre as representações, por isso “estas lacunas entre os filmes não falam do que foi nem mesmo do que deve ser: essas lacunas falam, ou melhor, murmuram o que poderia ter sido” (FRANÇA, 2008, p. 6).

As próprias hipóteses formuladas pelo espectador/expectador, em um processo constante e interminável de construção da memória, produzem ecos, possibilidades, sentidos que ajudam a compreender as identidades das personagens. Após o corte final, ao escurecer da tela, inicia-se o toque de acordes que anunciam os créditos finais do filme. É curioso e incomum pensar que a melodia reproduzida é o tema musical do filme – que, no entanto, não aparece nas primeiras cenas, tampouco ao longo da narrativa. Ainda assim, as palavras que cantam a letra da música, intitulada *Astronauta*, harmonizadas com acordes de viola caipira, permitem a reflexão a respeito do que se tornou tão recorrente durante toda a trama: as identidades e os sonhos possíveis.

*Eu como astronauta visitei planetas
Transpus os limites do céu multicolor
Viajei a bordo dos meus pensamentos
Fiz do coração um disco voador
E em meio às galáxias do mundo universo
Encontrei em Marte a musa do amor*

*Eu estou em órbita entre a Terra e Júpiter
Vigiando os astros que seguem seus passos
No céu de sua boca meus lábios decolam
E a nuvem de beijos encobre os espaços
E essa massa cósmica que envolve os planetas
Constitui o elo dos nossos abraços [...]³⁶*

A palavra *astronauta*, presente tanto no título quanto no primeiro verso da música, já remete diretamente à noção de espaço, de um membro de uma tripulação treinada para enfrentar uma viagem interplanetária. A voz do eu-lírico – ressaltada sob efeito mais grave de uma voz masculina que interpreta a melodia – é muito parecida com o

³⁶ Transcrição de trecho da letra da música *Astronauta*, de Raimundo Nonato da Costa e Raimundo Nonato Neto, presente no filme com gravação de Os Nonatos, cortesia de Izabel Lima de Alencar.

sonho de Iremar que, seguindo os traços de uma comunidade, de uma família, é direcionado, levado – por condições muitas vezes externas e diversas de seus desejos – a agir dentro de um bando, uma boiada. Para visitar planetas e outras culturas, é preciso transpor limites, atravessar fronteiras, romper barreiras, percebendo a beleza que está além do céu multicolor, ainda que essa transposição não seja física, mas no âmbito dos pensamentos, dos sonhos. Iremar parece buscar isso em seus sonhos, sendo um sujeito que transita no entre (a Terra e Júpiter) e nele, dentre outras possibilidades (os astros), encontra Marte, deus da guerra e guardião da agricultura, dos campos, da vegetação e da fertilidade. Surpreendentemente, o deus é colocado como um substantivo feminino (deusa) que faz alusão ao amor. Tem-se, nesse contexto, a visão de uma mulher que assume ternura e desejo, afabilidade e atração, sensualidade e flama, zelo e sexualidade. Diante de um ambiente hostil de guerra, de sofrimento, de sobrevivência, o amor infinito e possível é revelado. Marte assume aqui uma condição de interstício, pois, mesmo estando relacionado à guerra, percebe-se que em seu nome está contida a palavra *mar*, reiterando a noção de infinitude, de possibilidades e sonhos que seguem seus passos.

As vozes das personagens de *Boi Neon* remontam, portanto, à imagem de vários Nordesteiros que se tornam um mundo-universo em diálogo, grande (universo) e, ao mesmo tempo, pequeno, local (mundo). Nesse diálogo entre personagens e espaço, em meio às possibilidades (das galáxias), *o sertão é o mundo*³⁷ que trilha caminhos, cria realidades, aceitando, conformando, resignando identidades que completam e são completadas a partir do reconhecimento de uma (im)potencialidade diante de algo mais amplo (o mundo-universo), o qual, em uma nuvem de beijos, é envolvido por uma massa cósmica de relações que tensionam e constituem os elos dos abraços.

³⁷ Referência à frase “O sertão é do tamanho do mundo”, presente em: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Nova Aguilar, 1994, p. 96. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaraesRosa.pdf>> Acessado em: 28/01/2018.



01:38:10

Considerações finais

Os fragmentos que constituíram este trabalho, assim como os que compõem as cenas de um filme, procuraram criar uma sequência narrativa que revelasse, por meio do cinema, ações moldadas por ideologias e jogos de poder capazes de fazer refletir sobre os mais variados sentidos da ficção e da realidade. Graças a seu caráter artístico, *Boi Neon* expressa um meio de produção de enunciados que, coexistindo em um mesmo espaço (o próprio cinema), resistem ao tempo e se ressignificam a partir de rastros e memórias manipulados tanto pelo cineasta que os reorganiza como pelo espectador que os revive no presente sob outras perspectivas. Sendo o filme um produtor de diversas leituras e interpretações, não deve ser entendido hermeticamente, como um depósito de memórias, mas como uma narrativa em constante processo de construção e desconstrução dos enunciados que constituem memórias.

Compreendendo o discurso tradicionalista da região Nordeste ao longo dos anos e a fixação de imagens e memórias coletivas no espectador, pôde-se comentar a produção de sentidos em *Boi Neon*, levando em conta certas expectativas rompidas e, simultaneamente, reiteradas por outras memórias incutidas no espectador. As análises de cenas mostraram que, em vários momentos, houve rompimento de estereótipos tradicionais, afirmando que o filme é um objeto importante de revelação e de descoberta de outras formas de olhar, ler e interpretar objetos familiares, tais quais as relações sociais e de gênero, o trabalho, o convívio familiar e os desejos – aspectos muitas vezes invisíveis aos olhos dos espectadores desatentos. Percebeu-se, pela imagem de Iremar, que as personagens não se reduzem ao trabalhador rústico, animalizado, introspectivo em seu território, mas eram indivíduos complexos mesclados à delicadeza de seus sonhos.

O discurso produzido pelo filme reiterou, ainda, conexões que evidenciam e fundamentam os momentos históricos tanto da produção quanto da exploração dos sentidos da trama por parte do espectador,

fazendo compreender o funcionamento do que pode ser o discurso do filme, suas estratégias e sua linguagem, a fim de criar sentidos diversos que se abram a diferentes formas de pensamento, revisitando antigos e atuais valores e revelando limites e possibilidades que vão além das relações dicotômicas do certo ou errado, do isso ou aquilo, pois as identidades, conforme se constatou, são múltiplas e formadas por uma adição de experiências, contatos, tempos, espaços, isto é, uma conjunção “e” que não funciona como um sistema excludente.

Assim também funcionou a estrutura desta dissertação, que buscou, nos diálogos com/entre autores, os pedaços, os fragmentos que se juntassem para formar um tecido capaz de embaçar as fronteiras entre espaços e identidades, passando, então, a expressar uma visão sob outro ângulo (não tradicional) do Nordeste brasileiro, inserindo novos signos e outras relações a esse cenário que diz muito sobre o ser humano contemporâneo. *Boi Neon* pôde dialogar não apenas com o contexto local do sertanejo agreste, mas com outras culturas que lidam com os processos de formação de identidades e de relações humanas, já que remonta mundos possíveis dentro dos quais as personagens aproximam-se do dia a dia de espectadores reais, funcionando como uma produção que preserva e rompe suas tradições e dicotomias, recolocando grupos socialmente desfavorecidos por suas raízes históricas (como o Nordeste pobre, difícil e machista) em um campo cultural e intelectual (o cinema político, engajado), fazendo com que memórias sejam reescritas e recontextualizadas em diferentes perspectivas, passando a um circuito de maior visibilidade e reconhecimento do público. Viu-se, com isso, que o filme é capaz de criar a identidade de uma cultura local que pensa seus próprios processos de formação em relação a outras, abrindo-se para novas culturas e dando oportunidade a múltiplas identidades, fazendo com que a produção de uma memória coletiva, histórica, contida no imaginário social, una-se à poesia da construção subjetiva, ocultada, silenciada, difundindo realidades e sonhos.

Ao relacionar a noção de dobra ao conceito de rizoma, compreendeu-se como os sujeitos configuram-se, sendo resultado de um híbrido que rompe dicotomias e os coloca no limite do *entre*, tornando-os parte de uma produção com sua exterioridade. O *entre* é, pois, o que constitui e transforma as identidades dos sujeitos, dando-lhes múltiplas dimensões e desdobramentos advindos de conexões cada vez mais ampliadas, aumentadas, somadas. É na relação com o processo de formação de identidades múltiplas, dobradas, des/reterritorializadas, rizomáticas que o protagonista do filme foi analisado e revelou-se um sujeito complexo em sua trajetória de sertanejo, questionando um universo em transformação e modernização no que diz respeito às discussões de gênero social e estereótipos masculino e feminino. Iremar passou, então, a ser observado em suas masculinidades, cujo uso do termo no plural caracteriza as diversas construções de identidades assumidas pelos homens contemporâneos, que questionam o modelo tradicional patriarcal – aquele que impõe uma hegemonia branca e heterossexual – como forma de entender as possibilidades de suas transformações e suas maneiras de ser.

Boi Neon, buscando confrontar as expectativas de um público acostumado a padrões binários, sobretudo no âmbito da identificação de gênero, pôde reencenar os modos do homem sertanejo, recolocando peças de um imaginário machista tradicional e, ao mesmo tempo, instaurando um arranjo pautado no *entre*, no reconhecimento da performatividade de gênero. Isso possibilitou entender a reconstrução de uma forma outra de enfrentar os limites da sexualidade, um jeito de viver além das normas ligadas a uma tradição de gênero. Foi também possível pensar como as tradições culturais de um Nordeste atual, ainda machista, ressignificam de maneira a romper com ideias e reescrever outros rastros, a fim de jogar com a noção de criação imaginária que faz cineasta e espectador refletirem a respeito de uma memória apoiada no passado e que indaga o futuro.

Por uma análise mais técnica do filme, pôde-se entender como o cineasta é capaz de direcionar os olhos do espectador, dando sentido a

sua obra de acordo com determinada perspectiva abordada, desenvolvendo uma sequência de cenas semelhante ao rizoma, em que há fragmentação e colagem das cenas, ampliando as possibilidades de interpretação da narrativa por parte do espectador. Percebeu-se, ainda, que, no discurso fílmico, o ritmo de sucessão de imagens atrelado aos sons que o acompanham é fundamental para a produção de sentidos, por isso devem ser pensados no mesmo nível de importância, pois, conforme evidenciado, cenas distintas e de aparente desconexão visual tornam-se coesas e coerentes graças à continuidade sonora – e vice-versa –, envolvendo e preparando o espectador. Constatou-se, com isso, que, em *Boi Neon*, a presença dos ruídos e a ausência frequente de música permitiram ao espectador fazer parte no cenário do filme, como se estivesse em uma extensão do sertão nordestino, cuja ideia de um ambiente monótono não seria possível com a inserção constante de músicas, pois provocaria sensação de movimento. Além do mais, o tempo de duração das cenas e a pouca movimentação das câmeras acompanharam as personagens em sua realidade, sugerindo registrar sequências de um cotidiano que se desenrolava com naturalidade frente à câmera.

As vozes (e os silêncios) das personagens de *Boi Neon* significam, portanto, diferentes maneiras de ver e sentir a realidade que constitui (e é constituída por) sonhos e desejos. É isso que movimenta as linhas que tecem os fragmentos de identidades dos sujeitos contemporâneos que, em diálogos com o mundo-universo, constroem suas vidas entre o desbotado do boi e o colorido do neon.

Bibliografia

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BESSA, Karla. Os festivais GLBT de cinema e as mudanças estético-políticas na construção da subjetividade. Em: *Cadernos Pagu* [online]. 2007, n.28, pp.257-283. ISSN 1809-4449. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332007000100012>. (28), jan-jun 2007: 257-283. Acessado em: 01/05/2017.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIRMAN, Joel. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. Em: *Natureza Humana*. 10(1): 105-128, jan.-jun. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>. Acessado em: 09/11/2016.

COSTA, Fernando Morais da. Silêncio e vozes no cinema: Tabu e Stereo. Em: *Significação*. v. 41 n. 41, 2014: 140-155. Disponível em: www.revistas.usp.br/significacao/article/download/83424/86411. Acessado em: 22/05/2017.

COUTO, Mia. Identidade. Em: *Raiz de orvalho e outros poemas*, 4 ed., Lisboa: Caminho, 1999. Disponível em: <http://recursos.wook.pt/recurso?&id=4870374>. Acessado em: 28/01/2018.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. RJ: Editora 34, 1995.

DOMÈNECH, Miguel; TIRADO, Francisco; GÓMEZ, Lucía. A dobra: psicologia e subjetivação. Em: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Nunca fomos humanos – nos rastros do sujeito*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FRANÇA, Andréa. O cinema entre a memória e o documental. Em: *Intertexto*. Porto Alegre: UFRGS, v.2, n.19, p.1-14, jul-dez 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/7999/4766>. Acessado em: 09/11/2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora H34, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. 1ª reimpressão. RJ: DP&A, 2011.

IANNI, Octavio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução: Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

MASCARO, Gabriel. Gabriel Mascaro, diretor de Boi Neon, entrevista a Lilian Ambar. *Salada de Cinema*, 16/01/2016. Disponível em <http://saladadecinema.com.br/2016/01/16/gabriel-mascaro-diretor-de-boi-neon>. Acessado em 23/04/2017.

MASCARO, Gabriel. Boi Neon é um filme sobre a transformação, entrevista a Adalberto Meireles. *A tarde*, 21/01/2016. Disponível em <http://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1739123-gabriel-mascaro-boi-neon-e-um-filme-sobre-a-transformacao-premium>. Acessado em 23/04/2017.

MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. Em: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, 14(3):272, setembro-dezembro 2006. p. 681-693. Disponível em: www.scielo.br/pdf/ref/v14n3/a06v14n3.pdf. Acessado em: 22/04/2017.

MISKOLCI, Richard & PELÚCIO, Larissa. Gêneros, sexualidade e mídias contemporâneas: do pessoal ao político. Em: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 25(1): 422, jan-abr 2017: 263-268. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2017000100263&lng=pt&tling=pt. Acessado em: 22/05/2017.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp. 6ª ed, 2007.

PINTO, Joana Plaza. Performatividade. Em: *Revista Cult*. 2016. Ed. 185. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/11/o-percurso-da-performatividade>. Acessado em: 02/12/2016.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Nova Aguilar, 1994, p. 96. Disponível em: <http://stoa.usp.br/carloshgn/files/1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaresRosa.pdf>.> Acessado em: 28/01/2018.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Tradução: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida. Em: *Rev. Filos. Aurora*, Curitiba, v. 26, n. 38, p.373-389, jan./jun. 2014. Disponível em:

www2.pucpr.br/reol/index.php/rf?dd99=pdf&dd1=12731. Acessado em: 02/12/2016.

TOURRAINE, Alain. Sexo, gênero, sujeito: uma entrevista com Alain Tourraine. Em: *Revista Sociologia e Política*, n. 23, Curitiba, nov. 2004. Tradução: Miriam Adelman e Miriam Pillar Grossi.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. SP: Paz e Terra, 3ª ed. 2005.

ZURIAN, Francisco A. Héroes, machos o, simplesmente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades. Em: *Secuencias – Revista de Historia del Cine*. Monográfico, n. 34. Segundo semestre 2011. p. 32-53. Disponível em: <<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6325>>. Acessado em: 01/11/2017.

ZURIAN, Francisco A., MARTÍNEZ, Daniel Avila, GÓMEZ, Hernando C. Prada. La ficción en la televisión generalista norteamericana y la representación de (nuevas) masculinidades. Em: *Área Abierta*. Vol. 15, n. 1, mar 2015. Monográfico: Estudios sobre masculinidades, LGBTIQ y cultura audiovisual. p. 53-62. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/38810788.pdf>>. Acessado em: 01/11/2017.

Filmografia

BOI neon. Direção: Gabriel Mascaro. Fotografia: Diego Garcia. Imovision, 2015. Versão AppleTV (103 min).

VENTOS de agosto. Direção e fotografia: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Ellis, 2014. Versão AppleTV (77min.).