

# Problemas de gênero no sertão *pop* de Boi Neon

Dieison Marconi

De acordo com as pesquisadoras Miriam Rossini e Vanessa Labre (2016), nos anos 1960, a predominância no cinema brasileiro em longa-metragem ficcional foi de filmes de baixo orçamento, com equipes reduzidas e que “tematizavam o real”. Ainda que houvesse outras formas de produção, dos mais diversos gêneros, como filmes de reconstituição histórica, comédias, policiais, dramas e melodramas, foi a partir dos anos 1960 em que os filmes sobre as realidades históricas e sociais fixaram no imaginário do público o que era e ainda é cinema brasileiro. Ainda segundo as autoras, os anos 1960 também definiram para o nosso cinema a função de ser um bem cultural, isto é, a função crítica, pedagógica e reflexiva vinha antes da fruição estética ou mesmo do “consumo baseado no entretenimento”. Na época, o resultado disso foi a perda de público consumidor (apesar de haver lei que garantisse a exibição desses filmes) para uma população que até o final dos anos 1950 era levado até as salas de cinema pelo vigor das comédias. Além disso,



REVISTA DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS E SOCIEDADE

NÚCLEO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS E SOCIEDADE | FACE / UFMG | BELO HORIZONTE | V. 5 | N. 14 | DEZEMBRO | 2018 | ISSN: 2358-6311



neste mesmo momento os filmes estrangeiros já abocanhavam a maior parte das salas exibidoras e movimentos indigestos como Cinema Novo e o Cinema Marginal, embora hoje reconhecidos pela historiográfica, não eram sucesso de público

Já a crise dos anos 1990, destacam Rossini e Labre (2016), fez ruir o modelo anterior de produção e distribuição, e junto os estilos estético-narrativos, embora não completamente a tematização sobre as realidades sociais brasileiras. Desse modo, foi apenas a partir dos anos 2000 (ou a partir do que ainda temos chamado de pós-retomada) que esta tradição do real começou a ser tensionada por outras tendências de representação, amparadas por outras estratégias de produção e modelações estético-narrativas. As mudanças tecnológicas, a abertura para novos mercados audiovisuais, as coproduções internacionais, a reafirmação do cinema de gênero e as aproximações com a televisão redefiniram, segundo as pesquisadoras, o nosso cinema nestes últimos anos. Feita essa breve introdução, é fácil concordar com o argumento das autoras de que pensar o cinema brasileiro hoje não é mais falar apenas na estética da fome (como queria o Cinema Novo de Glauber Rocha) ou do escracho (como queria o Cinema Marginal), estes dois movimentos síntese de um cinema que olhava para as realidades sociais do Brasil dos anos 1960.

Embora ainda permaneça a herança de representação e os nossos vínculos com o social, é possível identificar alguns movimentos de virada nesta perspectiva sociológica. Com base nesse argumento, quero situar como o filme *Boi Neon* (direção de Gabriel Mascaro, 2015) transita em meio a uma heterogeneidade cinematográfica contemporânea no mesmo compasso em que tensiona e resguarda as tradições da tematização das realidades sociais e históricas, em específico das realidades da região Nordeste. Desde *Doméstica* (2012) e *Ventos de Agosto* (2014), Gabriel Mascaro já apresentava em seus longas metragens um gosto pela crítica social e pelo protagonismo dos sujeitos subalternizados. Desse modo, *Boi Neon* faz parte de um grupo de filmes nos quais as características predominantes na produção cinematográfica anterior, como o foco na crítica sociológica e a busca pela representação do real, deram lugar às questões particulares e subjetivas dos sujeitos inseridos nas estruturas sociais. Agora, não partimos mais da crítica sociológica ou da macropolítica para enquadrar as experiências de vida, mas sim destas experiências de vida, da micropolítica, do cotidiano e da subjetividade das personagens para mirar as condições históricas e sociais nas quais estes sujeitos se inserem, transitam, irrompem, questionam, desejam, buscam, subvertem, agenciam e aceitam. Penso que *Boi Neon* é um filme símbolo dessa ruptura ao lado de outras obras como *Castanha* (2014, Davi Pretto), *Céu de Suely* (2016, Karim Ainouz), *Praia do Futuro* (2014, Karim Ainouz) *Helena* (2012, Petra Costa), *Corpo Elétrico* (2017, Marcelo Caetano), entre outros.

No que tange, especificamente, aos arquétipos do sertão nordestino e do sertanejo, por exemplo, *Boi Neon* traz aspectos *outros* para a constituição e fragmentação de uma identidade que já pareceu homogeneizada. De acordo com Ivana Bentes (2007), nos filmes do Cinema Novo, especificamente na passagem do Brasil rural ao Brasil urbano, tematizada no cinema dos anos 1960, os sertanejos transformaram-se em favelados e suburbanos, ignorantes e despolitizados, mas também rebeldes primitivos capazes de mudanças radicais. Já o cinema brasileiro dos anos 1990, ainda de acordo com Bentes (2007), mudou radicalmente de discurso diante desses territórios de pobreza e de seus personagens, circulando filmes que transformaram o sertão (e também a favela) em jardins exóticos ou como museus de memória e história, cruzando o sertão glauberiano com a tradição do melodrama latino americano.

Em *Boi Neon*, a pobreza não é totalmente abandonada. Entretanto, o longa de Mascaro elabora um sertão contemporâneo enquanto espaço imaginado, um microcosmo metrossexual, um sertão pop em que a cultura urbana que domina o mundo, como já comentou Caetano Veloso (2016), “penetra através da tinta fosforescente sobre a pele do animal que dá título ao filme e é síntese da estranha naturalidade com que se dá esse encontro entre os mundos”. Nas relações entre as personagens que habitam este microcosmo neon e sertanejo, o estranhamento pouco ou nada significa, em especial no que tange às dissidências

de gênero, corpo e sexualidades – temas/questões que, até o momento, salvo algumas exceções, são pouco abordadas nos filmes que enquadram o interior do Nordeste. Nesse caso, vale reforçar que o filme elabora um microcosmo de um nordeste imaginado, no qual não fica evidente em qual estado ou cidade nordestina a narrativa se passa, podendo ser tanto no interior do Piauí, do Rio Grande do Norte ou do Ceará.

Em *Boi Neon*, Iremar (Juliano Cazarré) é um vaqueiro rude de curral, um corpo masculino regado a testosterona e que sonha em ser estilista e em ter sua própria marca de confecção de roupa. Nos momentos em que não está cuidando do gado e das vaquejadas, dedica suas horas a desenhar roupas sobre o corpo nu das mulheres fotografadas pela *Revista Playboy*, além de criar e costurar roupas para Galega, sua companheira de trabalho que também se apresenta na noite. Em constante agência com signos das masculinidades subalternas e hegemônicas (Connell & Messerschmidt, 2013), Iremar se banha junto a seus colegas de trabalho, sequência que pode remeter a uma forma de homoerotismo mas, também, na qual o enquadramento figura corpos masculinos de trabalhadores enjaulados tal qual como os bois carregados para as vaquejadas. A sensibilidade de Iremar se derrama pelos dedos grossos que manuseiam a máquina de costura, aromatiza sua pele com o perfume barato e seu sexo devora Geise. À meia luz da fábrica de confecção. E a confluência destes signos culturalmente elaborados

como masculinos e femininos, que a princípio poderiam soar incoerentes, não causam nenhum estranhamento a si mesmo e nem aqueles e aquelas que lhe rodeiam.

O mesmo serve para Galega (Maeve Jinkings), a quem Iremar chama de bronca e ela aceita. Galega é uma mulher caminhoneira, de pouca vaidade, mãe solteira de uma filha falastrona que não gosta de estudar; se depila na cabine do caminhão e coloca Junior (Vinicius de Oliveira) de joelhos para fazê-la gozar em um momento de sexo oral a céu aberto, na noite escura, em meio aos bois. Galega é o sujeito (e não apenas o objeto) do desejo. Ao mesmo tempo, apesar de ser bronca, também é uma dançarina mascarada, sexy, pop, feminina e que se veste das roupas desenhadas e costuradas por Iremar. Novamente a confluência desses marcadores, que também poderiam ser antagonizados em polos femininos e masculinos, não é recebida com estranhamento. É possível dizer o mesmo de outras personagens secundárias como Junior, que cuida de seus cabelos com o desvelo de uma preocupação estética ou, também, de Geise (Samia de Lavor), que vende perfumes durante o dia, está grávida, é segurança de uma fábrica de roupas durante a noite e toma atitude inicial para a conquista do corpo de Iremar.

A sutileza com que estas dissidências são abordadas em *Boi Neon* não se trata de uma mera inversão de papéis que poderiam reiterar dicotomias; não se trata de afirmar apenas a existência de homens femininos e mulheres masculinas. Mas se trata, quem sabe, de uma justaposição desses signos ou, ainda, uma quase diluição das identidades generificadas e sexuadas, através da qual as próprias relações de poder parecem bastante simétricas, ou, no mínimo, embaraçadas. O trabalho exercido pelas personagens, por exemplo, também não é uma força braçal fixamente generificada a ponto de sustentar a engenharia cultural que nos funda como sujeitos generificados e sexuados.

Galega, por exemplo, está na direção do caminhão que leva os homens e os bois para as vaquejadas e faz o trabalho de mecânica durante os consertos que o veículo necessita. No mesmo compasso, é ela que cozinha para os homens e para a filha. Já Iremar está na lida braçal direta com o gado e dentro dos currais, lugares comumente destinado aos homens na cultura das vaquejadas. Sem entrar em conflito com essas posições, é ele que prepara o café da manhã, desenha e costura, sai a busca de manequins, é ele quem conhece tecidos e lava as roupas dele, de Galega e da filha desta última. Do mesmo modo, Geise transita entre o arquétipo de mulher revendedora de cosméticos durante o dia e à noite trabalha como segurança de uma fábrica de tecidos. Embora a própria heterossexualidade cisgênera destas personagens permaneça quase que

intocada (o que talvez tenha evitado que o filme caísse em alguns estereótipos), as práticas do trabalho cotidiano das personagens de *Boi Neon* reforçam de modo muito sutil, justamente, a força das palavras de Judith Butler (2003): gênero não é aquilo que somos; gênero é aquilo que nós fazemos. Nesse caso, quero dizer que as personagens não fazem seu gênero de acordo com as prescrições normativas e hegemônicas que exige a coerência entre um corpo, um sexo, um gênero, um desejo e uma prática sexual, expectativa que se estende para posições a serem ocupadas nos postos de trabalho. Do mesmo modo, suas práticas trabalhistas não estão em polos opostos do que podemos considerar como trabalhos femininos ou trabalhos masculinos. No corpo a corpo com os dispositivos históricos de controle e regulação da sexualidade (Foucault, 1988), a performatividade de sexo/gênero dessas personagens (Butler, 2003), no contexto do seu trabalho, quebra com as expectativas de generificação binária da própria força trabalhista.

Esses pontos que levanto aqui revelam que há, nos termos de Judith Butler, um “problema de gênero” no sertão pop de *Boin Neon*. Isto é, uma fratura, um fracasso, um erro sutil na maquinaria cultural do sexo/gênero e um ponto de partida para questionamentos. Entretanto, este “problema” não chega a gerar em nenhum sujeito do enredo filmico qualquer forma de estranhamento diante do que poderiam ser performatividades controversas. Ao contrário, ali todos parecem partilhar dessa contravenção naturalizada: as personagens daquele microcosmo

constituem outra forma de arranjo familiar que está fora de um *status quo*. Galega está longe do arquétipo de “mãe ideal”, assim como Iremar faz as vezes de pai de uma criança que não é sua filha, mas que é filha de sua colega de trabalho. Junto a esta e aos outros colegas de trabalho, todos e todas convivem juntos, comem juntos, cuidam um do outro, bebem e festejam juntos, viajam juntos e retornam ao mesmo lugar; o cotidiano e a vida do sertanejo trabalhador parecem mudar muito pouco. Talvez quiséssemos Iremar fazendo um movimento como de Hermila em *o Céu de Suely*, quando esta pede a passagem mais longe de Iguatu para desaguar em Porto Alegre (RS), dando um outro rumo para sua vida. Mas sem qualquer ponto de virada tão presente em narrativas tradicionais, em especial nos filmes de “tradição realista”, *Boi Neon* fecha as cortinas desse Nordeste imaginado da mesma maneira que começou: o sonho e o desejo de Iremar segue a reboque da sua não concretização.

## REFERÊNCIAS

Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Bentes, I. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Revista Alceu*, 8(15), 242-255.



Connell, R. & Messerschmind, J. Masculinidades hegemônicas: repensando o conceito. *Estudos Feministas*, 21(1), páginas.

Foucault, M. (1988). *História da sexualidade I – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal.

Oliveira, V. L., Rossini, M. S., Nilsson, B., & Almeida, G. F. (2016). Tendências do cinema brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação. *Sessões do Imaginário*, 21, 2-11.

Veloso, C. O poema de gênero e a verdade estética em Boi Neon. Recuperado em 5 outubro, 2017, de: <https://goo.gl/t3YP3u>.

## Problemas de gênero no sertão pop de Boi Neon

### Resumo

Neste breve texto marcado por alguns traços de uma escrita ensaística, elaboro algumas reflexões sobre temas/questões de gênero, corpo e sexualidade que emergem da estética e da narrativa do filme *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015). Dentro deste percurso reflexivo, trato de elaborar algumas notas, de modo pouco excessivo, sobre as posições transitórias de sexo/gênero das personagens dentro de um sertão nordestino como espaço imaginado, especialmente no que tange as relações pessoais e as relações de trabalho.

### Palavras-chave

Gênero. Sexualidade. Cinema brasileiro. Boi Neon.



## Gender trouble in Boi Neon's pop backwoods

### Abstract

In this short essay, he comments on how Boi Neon (directed by Gabriel Mascaro, 2015) protects some of the traditions of Brazilian cinema in terms of the thematization of social and historical realities and, in the same compass, removes the focus on the Sociological macropolitical criticism and gives rise to particular and subjective questions of the subjects inserted in social structures. In addition, the film is heading towards a problematic shaving of gender / gender norms within the ambivalent structures of a pop and contemporary backwoods.

### Keywords

Gender. Sexuality. Brazilian cinema. Boi Neon.

## Problemas de género en el sertão pop de Boi Neon

### Resumen

En este breve ensayo comenta como Boi Neon (dirección de Gabriel Mascaro, 2015) resguarda algunas de las tradiciones del cine brasileño en lo que se refiere a la tematización de las realidades sociales e históricas y, en el mismo compás, quita el foco en la crítica macropolítica sociológica y da lugar cuestiones particulares y subjetivas de los sujetos insertados en las estructuras sociales. Además, la película se encamina hacia una problemática de rasura de las normas de sexo / género dentro de las estructuras ambivalentes de un sertão pop y contemporáneo.

### Palabras clave

Género. Sexualidad. Cine brasileño. Boi Neon.



## Autoria

### Dieison Marconi

Doutorando em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <http://lattes.cnpq.br/6269149997775577>. Orcid não informado. E-mail: [dieisonmarconi@gmail.com](mailto:dieisonmarconi@gmail.com).

### Endereço para correspondência

Dieison Marconi. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705, Santana, Porto Alegre, RS, Brasil. CEP: 97105900. Telefone: (+55 51) 33085116.

### Como citar esta contribuição

Marconi, D. (2018). Problemas de gênero no sertão *pop* de Boi Neon. *Farol – Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, 5(14), 1314-1327.

*Contribuição submetida em 5 out. 2017. Aprovada em 9 maio 2018. Publicada online em 10 fev. 2019. Sistema de avaliação: Convite. Avaliação sob responsabilidade do Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais. Editor: Luiz Alex Silva Saraiva.*

