

LAZER E CINEMA: SIMBOLISMOS E REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NO FILME “BOI NEON”

Recebido em: 19/08/2018

Aceito em: 07/04/2019

*Christianne Luce Gomes*¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte – MG – Brasil

RESUMO: Este artigo é parte integrante de uma pesquisa que articulou as temáticas lazer e cinema e envolveu a análise de 15 filmes latino-americanos, entre os quais, o premiado filme *Boi Neon* (Brasil, 2016). O objetivo deste artigo é compreender de que maneira as personagens principais desse filme são representadas, bem como os significados que essas representações produzem na trama. A metodologia desta investigação qualitativa contou com pesquisa bibliográfica, entrevistas com o público logo após a assistência do filme no cinema, e análise fílmica. As análises evidenciaram que a representação das personagens principais do filme *Boi Neon* foi construída por meio de uma expansão das identidades de gênero. Desse modo, o filme produz significados acerca dos comportamentos considerados masculinos ou femininos, instigando cada espectador a se reconhecer e a se posicionar frente a essa e a outras temáticas que se entrecruzam na trama.

PALAVRAS CHAVE: Atividades de Lazer. Filmes Cinematográficos. Identidade de Gênero.

LEISURE AND CINEMA: SYMBOLISMS AND REPRESENTATIONS OF GENDER IN THE FILM "NEON BULL"

ABSTRACT: This article is part of a research about the themes of leisure and cinema and involved the analysis of 15 Latin American films, including the award-winning film *Neon Bull* (*Boi Neon*, Brazil, 2016). The objectives of this article are to understand how the main characters of this film are represented, to identify which meanings these representations produce in the plot. The methodology of this qualitative investigation counted on bibliographical research, interviews with the public soon after the assistance of the film in the cinema, and filmic analysis. The analyzes showed that the representation of the main characters of the film *Neon Bull* was constructed through an expansion of the gender identities. In this way, the film produces meanings about behaviors considered masculine or feminine, instigating each spectator to recognize and to stand in front of this and other themes that intersect in the plot.

¹ Professora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer da UFMG. Pesquisadora do CNPq e da FAPEMIG/PPM. Líder do Grupo de Pesquisa LUCE – Ludicidade, Cultura e Educação (UFMG/CNPq).

KEYWORDS: Leisure Activities. Motion Pictures. Gender Identity.

Introdução: Escolhendo o filme

Assistir a filmes é uma experiência de lazer que pode ser desfrutada de diferentes maneiras. Entre elas, se destaca a possibilidade de ir ao cinema para passar o tempo de uma forma considerada mais leve, o que é interessante, mas sem dúvida torna-se uma experiência mais rica quando é acompanhada de reflexões sobre o que é projetado na tela. Quando isso não ocorre, o lazer se restringe ao entretenimento alienante que propicia a evasão da realidade.

Isso é viabilizado, frequentemente, por meio do consumo massivo e acrítico de filmes hollywoodianos ao estilo “blockbuster”, que são produções cinematográficas padronizadas com propósitos meramente comerciais. Esse é, em geral, o cinema que conhecemos: aquele que segue um mesmo formato técnico, narrativo e estético, que acaba conformando o nosso gosto.

As grandes produções cinematográficas, sobretudo estadunidenses, têm alcance mundial e movimentam um setor da economia que é altamente lucrativo. Assim, seja no Brasil ou em outros países, o mercado cinematográfico tem pouco espaço para a distribuição e a projeção de filmes de outras origens, incluindo os próprios filmes nacionais. Possivelmente, os filmes brasileiros estariam ausentes das nossas salas de cinema se a sua exibição não fosse obrigatória em nosso país.

O problema não é, necessariamente, o tipo ou a origem de um filme, mas a maneira como cada espectador interage com ele, pois, seu olhar nem sempre é ativo, reflexivo e crítico. A fruição da chamada sétima arte precisa, por isso, contemplar saberes que potencializem a apreciação de um filme, tanto do ponto de vista ético como

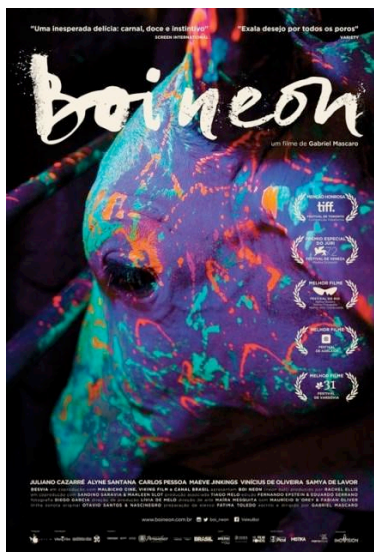
estético (GOMES; GONÇALVES, 2019). Tudo isso pode aguçar as nossas sensibilidades e instigar reflexões sobre os filmes que assistimos.

Nesse sentido, o presente artigo propõe um mergulho na trama do filme brasileiro “Boi Neon” visando compreender de que maneira as personagens principais são representadas, e quais significados são produzidos na sua narrativa cinematográfica. Esse filme, cujo roteiro e direção são assinados pelo pernambucano Gabriel Mascaro, foi feito no Brasil em coprodução com Uruguai e Holanda. Esta cinematografia foi agraciada pela crítica especializada nacional e internacional. Entre os anos 2015 e 2017 conquistou mais de 30 prêmios em várias categorias: melhor filme, diretor, roteiro, fotografia, atriz coadjuvante e ator.

Trata-se de um drama que se aproxima do estilo *Road movie* cuja narrativa se passa na estrada, no decorrer de uma viagem que passa por alguns municípios dos Estados da Paraíba e de Pernambuco. Isso permite que o percurso realizado pelas personagens do filme, no desempenho de seu trabalho profissional, dê sentido à viagem simbólica empreendida pelo espectador.

Uma viagem simbólica possibilita a cada pessoa se deparar com o inusitado, com o real e com o virtual. Nesse mergulho, além de serem feitas alusões metafóricas sobre a viagem, pode acontecer um retorno repleto de novos significados ao passado e a visita a paisagens mentais. Além disso, a pessoa pode redescobrir sentidos que revelam novas interpretações do seu lugar, e do lugar dos outros no mundo (RIBEIRO; BARROS, 2007).

Figura 1: Cartaz do filme Boi Neon



Fonte: Boi neon. Disponível em: <http://www.magazine-hd.com/apps/wp/boi-neon-estreia-6-outubro/>

Nesse processo, o olhar vai sendo construído, valores vão sendo assimilados e realidades são constituídas em diferentes perspectivas, âmbitos e contextos. Assim, o objetivo deste artigo é compreender de que maneira as personagens principais do filme Boi Neon são representadas, bem como os significados que essas representações produzem na trama.

Fundamentação: Adentrando na Sala Escura do Cinema

Segundo Moscovici (1961), a representação social é constituída por três dimensões: (a) *informação* (contempla os conhecimentos acerca de um objeto social, incluindo a forma como ele é alcançado), (b) o *campo de representação* (imagem ou modelo social concreto das proposições acerca do objeto da representação, englobando juízos de valor), e (c) a *atitude* (orientação global em relação ao objeto representado, podendo ser amistosa ou não). Uma representação depende de como a informação chegou à pessoa, como foi processada e assimilada de acordo com suas experiências e vivências anteriores. Em síntese, “representar é vincular-se a um sistema de valores, de noções e de

práticas que conferem ao indivíduo as formas de se orientarem no meio social e material e de o dominarem.” (MOSCOVICI, 1961, p.27)

Para Arruda (2002), representação é um conceito em expansão e, atualmente, a definição mais aceita pelos pesquisadores foi formulada por Jodelet (2002). Essa autora concebe a representação como uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade social comum.

Por significado, entende-se o processo pelo qual as mensagens são transmitidas a um espectador. No cinema, todo significado possível é mediado por um código que nos permite atribuir-lhe sentido. Dessa maneira, “o significado não existe na própria percepção, mas nos valores dos signos que a percepção nos transmite. No cinema, tais valores chegam a nós como mensagens codificadas em textos.” (ANDREW, 2002, p.179)

Diferentes significados se fazem presentes na nossa vida social cotidiana, podendo ser assimilados na trama de um filme de estrada como *Boi Neon*. “No gênero cinematográfico em questão, o deslocamento físico significa muito mais uma movimentação interior, uma descoberta de si mesmo, do que uma jornada ao longo do espaço”, como sublinha Markendorf (2012, p. 221).

Nessa linha de interpretação, Romanielo (2013) explica que o cinema *Road movie* transcende a simples prática de deslocamento e mescla os princípios do romance de formação e das narrativas de viagens – as quais focam apenas o deslocamento –, ao atribuir o processo de desenvolvimento pessoal a partir do andamento histórico e temporal do percurso em si e das experiências vividas pelas personagens. Cada plano filmado busca evidenciar as crises de identidade, os conflitos internos ou familiares, a

necessidade de uma fuga, a promessa de um encontro. Tais elementos “funcionam como motivadores iniciáticos, porém o foco do *Road movie* estará sempre nos acontecimentos do percurso e nas mudanças advindas desses incidentes, seja no rumo da viagem ou até mesmo no caráter dos personagens.” (ROMANIELO, 2013, p.19)

Cabe ressaltar que os filmes de estrada traduzem dimensões intrínsecas do ser humano, como o nomadismo, a locomoção e o deslocamento por razões ou necessidades distintas. Seus ícones visuais são as paisagens, os veículos, os postos de gasolina e a estrada, que simboliza uma “saída”, uma “ida” e até mesmo uma “fuga” repleta de possibilidades, riscos e romances (FREITAS, 2014).

Desse modo, os filmes de estrada apresentam, entre outras características,

[...] a qualidade de um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que, muito embora mover-se implique um ponto de chegada pré-definido, mas não definitivo, a viagem torna-se a própria meta. Em um universo tecnologicamente mais conectado – o que não implica maior conexão afetiva entre as pessoas – viajar para um lugar distante, como preveem essas histórias cinematográficas, é uma forma de alheamento do espaço de trânsito cotidiano, uma violência contra o entorpecimento da vida comum. A tentativa de suspender por tempo indeterminado o mundo real, por conseguinte, cria um movimento dialético: distanciar-se do mundo, o macrocosmo, é aproximar-se de si, o microcosmo ou minimundo (MARKENDORF, 2012, p.224).

Com isso, entende-se que as personagens do *Road movie* passam por acontecimentos que vão preparando-as para uma transformação maior, desconectada da noção restrita vitória/fracasso. A viagem simbólica enfatizada no cinema de estrada retrata a profundidade psicológica da personagem e seu poder de transformação. Portanto, os filmes de estrada “são uma versão moderna das narrativas de viagem, atualização que incorpora a complexidade subjetiva da modernidade e transforma a experiência do viajante em uma peregrinação afetiva.” (MARKENDORF, 2012, p.227), onde ocorre a morte espiritual de um si para o nascer de outro.

Como será tratado posteriormente, algumas dessas questões estão presentes no filme *Boi Neon*, escolhido para ser analisado neste artigo com o auxílio da metodologia que será apresentada a seguir.

Metodologia: Primeiras Paisagens Projetadas na Tela

Boi Neon foi um dos filmes latino-americanos selecionados em uma pesquisa mais ampla, de abordagem qualitativa (LAVILLE; DIONNE, 1999), sendo essa cinematografia produzida na Argentina (3 filmes)², no Chile (1 filme)³ e no Brasil (11 filmes)⁴. A seleção desses filmes seguiu critérios específicos, conforme detalhado em outras publicações sobre a pesquisa (GOMES, 2016; GOMES *et al.*, 2016; MAIA; GOMES, 2017).

Como se vê, a maioria dos filmes analisados nesta investigação foi produzida no Brasil e essa predominância indica não apenas o crescimento da produção nacional brasileira, mas também coloca em evidência o grande obstáculo que as cinematografias latino-americanas enfrentam para serem exibidas nas salas de cinema da própria América Latina, como foi comentado anteriormente. Afinal, entre a produção e a projeção está a distribuição, um gargalo que não pode ser subestimado nesse processo. O maior espaço de divulgação dos filmes latino-americanos continua sendo as mostras e os festivais de cinema, que infelizmente alcançam um número restrito de espectadores, como lembra Gonçalves (2013).

² Título dos filmes Argentinos selecionados: *Sem filhos* (lançado em 2015, direção de Ariel Winograd), *Papéis ao vento* e *Roteiro de casamento* (ambos lançados em 2016, com direção de Juan Taraturo).

³ Título do filme chileno: *O clube* (lançado em 2015, direção de Pablo Larraín).

⁴ Título dos filmes brasileiros: *Que horas ela volta?* (2015, direção de Anna Muylaert), *Boi Neon* (2016, direção de Gabriel Mascaro), *Ela volta na quinta* (2016, direção de André Novais), *Para minha amada morta* (2016, direção de Aly Muritiba), *A bruta flor do querer* (2016, direção de Andradina Azevedo e Dida Andrade), *Nise - O coração da loucura* (2016, direção de Roberto Berliner), *Prova de coragem* (2016, direção de Roberto Gervitz), *Mulheres no poder* (2016, direção de Acioli), *Amores urbanos* (2016, direção de Vera Egito), *O outro lado do paraíso* (2016, direção de André Ristum) e *Ponto Zero* (2016, direção de José Pedro Goulart).

A metodologia desta pesquisa envolveu estudo bibliográfico, entrevistas e análise fílmica. A entrevista com os espectadores seguiu um roteiro semiestruturado que procurou contemplar, entre outros, os seguintes aspectos: interesse por filmes latino-americanos, personagem feminina que mais chamou a atenção e sua relação com os homens do filme, cena em que a participação dessa personagem se destaca mais e o papel assumido por ela na sociedade retratada no filme. A escolha pela entrevista semiestruturada deu-se por esta permitir maior liberdade e espontaneidade a cada pessoa entrevistada, possibilitando remodelar os questionamentos e acrescentar outros à medida que as informações foram recebidas, de forma a enriquecer a investigação (TRIVIÑOS, 1987).

Foram realizadas 54 entrevistas, no mínimo três para cada filme analisado. O grupo de voluntários foi constituído por 32 mulheres e 22 homens, todos fruidores dos filmes selecionados na pesquisa, com idade entre 18 e 79 anos. Mais da metade dos entrevistados tem acima de 40 anos de idade, constituindo um público mais maduro.

Para participar da pesquisa, todas as pessoas entrevistadas deveriam firmar um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), que foi previamente aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Minas Gerais. Todas as entrevistas foram gravadas e transcritas integralmente. O anonimato de cada pessoa foi preservado, sendo seu depoimento citado na pesquisa por meio da abreviatura do nome e do último sobrenome, seguidas da idade e indicação da letra “F” para mulher, ou “M” para homem.

Quanto à análise fílmica, Vanoye & Goliot-Lété (1994) afirmam que quem analisa precisa compreender a obra audiovisual: analisando-a, desmontando-a, esmiuçando-a em suas menores partes que serão estudadas isoladamente. Além de

observar dimensões técnicas do filme, a análise pode oferecer ao “leitor” da obra – seja ele um espectador ou um especialista – uma satisfação qualificada com aquela produção cinematográfica, indo além de simplesmente assisti-lo, como observa França (2002).

Nesta pesquisa a análise fílmica foi organizada em três momentos, que demandaram: (a) Assistir ao filme primeiramente no cinema para tomar conhecimento de seu conteúdo. (b) Assistir ao filme pela segunda vez, procurando articulá-lo com o problema investigado e sistematizar conhecimentos. (c) Aprofundar a análise fílmica, identificando e analisando as cenas consideradas mais relevantes para a pesquisa.

Desse modo, as análises bibliográficas, fílmicas e as entrevistas sobre *Boi Neon* puderam ser construídas passo a passo – com reflexão, interpretação e sistematização das informações coletadas durante todo o processo de pesquisa.

A Viagem Simbólica Propiciada pelo Filme *Boi Neon*

O filme *Boi Neon* se passa na região do semi árido nordestino. O roteiro aborda a vida dura, simples, rotineira e nômade que é levada pelas pessoas que trabalham nas vaquejadas⁵ itinerantes realizadas em alguns municípios da Paraíba e de Pernambuco. A crítica social do filme não é direcionada à vaquejada, e sim às dificuldades que são enfrentadas pelas personagens no dia a dia por elas vivido junto aos animais.

Foi salientado em algumas entrevistas que “o filme (...) mostra uma vida muito pacata, precária, nordestina” (A.Q.24F). “Eles trabalham viajando, um trabalho difícil. Me chamou muito a atenção essa vida deles, que é uma vida muito dura, muito difícil, sem praticamente nenhum lazer. Só trabalham pra viver” (K.C.44F).

⁵ A vaquejada é um tipo de espetáculo competitivo onde os vaqueiros tentam derrubar o boi, puxando-o pelo rabo. Muitos a defendem por ser uma tradição nordestina que movimenta a economia. Contudo, dada a sua dinâmica e características, outros consideram esta prática cruel e violenta por maltratar os animais e ter somente os interesses financeiros. Desse modo, a proibição ou não da vaquejada segue gerando acirradas polêmicas no Brasil.

Como é comum em filmes de estrada, a narrativa desse longa-metragem faz um recorte na vida das personagens e se distancia dos enredos tradicionais com início/meio/fim. Além de não desenvolver uma narrativa convencional, Boi Neon se aproxima do cinema de arte. As longas cenas seguem um ritmo lento e propõem uma quebra de paradigmas ao colocar em evidência temas controversos e ousados. Como isso é feito com muita naturalidade, o filme provoca o espectador e não agrada todos os gostos. É, no entanto, uma bela obra audiovisual que sensibiliza aqueles que se entregam a essa experiência fílmica e que não têm receio de realizar uma viagem repleta de simbolismos.

A estética escolhida para o filme é marcada por paisagens, cenários, roupas, objetos, cores e texturas de uma simplicidade belíssima, própria do sertão nordestino e muitas vezes desconhecida pelo público espectador – brasileiro, inclusive. A narrativa cinematográfica é poética e a fotografia do filme (conduzida por Diego Garcia) explora a beleza árida das paisagens do sertão, dos animais encurralados e de corpos nus, instigando reflexões contemplativas. Muitas cenas incomodam, principalmente aquelas que expõem a sexualidade das personagens e revelam que, assim como os animais, elas seguem seus instintos com naturalidade. O sotaque nordestino e o silêncio que quebra os diálogos espontâneos e bem-humorados requerem abertura para decifrar o que cada gesto significa.

O ator Juliano Cazarré interpreta Iremar, protagonista do filme. Iremar é um homem robusto que passa o dia cuidando do gado e se dedica à preparação do rabo de cada boi, que será puxado pelos vaqueiros montados a cavalo durante o espetáculo da vaquejada. Apesar de seu jeito másculo, ele adora costurar os modelos que ele mesmo

cria. Iremar se encanta com o polo de confecções do agreste pernambucano e sonha em trocar seu trabalho como peão boiadeiro pelo “fabrico de roupas”.

Figuras 2 e 3: Diferentes situações vividas por Iremar, o protagonista do filme



Fonte: Boi Neon. Figura 2 disponível em: <https://apartamento702.com.br/filme-brasileiro-boi-neon-entra-em-cartaz-em-natal/> . Figura 3 disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=9490>

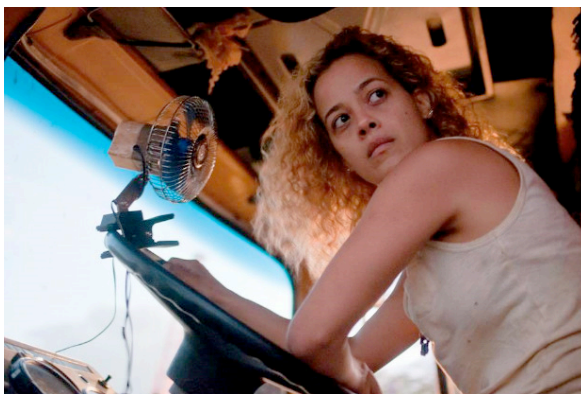
Em meio à precariedade de recursos, ele inventa modelos femininos de maneira intuitiva. Para produzi-los, ele guarda os tufos de pêlo animal que ficam pelo curral, recolhe retalhos coloridos descartados pelas confecções do agreste pernambucano e outras matérias primas reutilizáveis, como partes de manequins. Para desagrado de Zé (interpretado por Carlos Pessoa), um peão que também trabalha nas vaquejadas, Iremar se apropria de uma revista destinada ao público masculino e desenha os modelos que pretende criar para Galega, cobrindo o corpo das mulheres nuas. Situações inusitadas como essas prezam pela simplicidade e leveza, conferindo humor à narrativa devido ao descontentamento de Zé, que havia comprado a revista para seu desfrute pessoal.

A atriz Maeve Jinkings é Galega, uma mulher independente que trabalha como motorista do caminhão boiadeiro. Além de dirigir e de fazer a manutenção mecânica do veículo, ela supervisiona e organiza o trabalho realizado pelos peões. Como foi ressaltado em uma entrevista, o filme mostra “uma realidade de gênero, como uma

realidade social, porque ela [Galega] faz um trabalho que é super pesado, super mal remunerado. Ela vive em condições muito precárias de ter que se virar.” (A.Q.24F)

Galega exerce suas atividades profissionais sem adotar comportamentos masculinizados e é muito responsável com seu trabalho, mas, ainda assim, sua forma de ser desestabiliza as representações de gênero que são social e culturalmente construídas para as mulheres. De acordo com Goellner (2016), como gênero se refere à construção de masculinidades e feminilidades, muitas mulheres não correspondem a uma representação normalizada de feminilidade.

Figura 4: Galega trabalhando como motorista de caminhão



Fonte: Boi Neon. Disponível em:

http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/05/22/internas_viver,646108/caetano-veloso-elogia-o-filme-pernambucano-boi-neon.shtml

A Galega que trabalha como caminhoneira é a mesma mulher que cuida da filha, vive e se diverte de acordo com os seus desejos. Seus comportamentos, no entanto, desafiam o olhar espectador, pois, a motorista considerada masculinizada é também a mulher sensual que faz bicos como dançarina nas boates que encontra pela estrada. Ela usa os modelos ousados criados pelo colega que sonha em ser estilista.

Como pode ser observado na Figura 5, o figurino sexy inventado por Iremar combina com a performance da dançarina Galega. Sua cabeça é adornada e ocultada por uma máscara de cavalo e ela usa botas que imitam patas equinas, simbolizando a fusão

ser humano/animal que marca toda a narrativa cinematográfica. No filme, nenhuma personagem a recrimina por fazer esse tipo de trabalho para um público masculino.

Figura 5: Material de divulgação do filme Boi Neon



Fonte: Boi Neon. Disponível em: https://www.facebook.com/pg/ValeuBoi/photos/?ref=page_internal

Um entrevistado descreveu a personagem Galega ressaltando as seguintes características: “o que me chamou atenção foi o cabelo crespo, loiro. É uma mulher muito magra, muito magra, com atitudes muito simples e muito fácil de levar, parece. Parece que ela é uma pessoa tranquila apesar das situações que a rodeavam.” (L.M.26M)

Outra entrevistada estranhou a representação das personagens do filme, especialmente de Galega. Embora ela realize danças eróticas para um público masculino, na maior parte do tempo ela não está se dedicando a atividades consideradas próprias para as mulheres.

Acho que a feminilidade [da Galega] (...) é bem grotesca, isso ela não representa muito, a não ser na hora que ela se depila, mas é como se fosse um instinto mais animal. Fora isso, eu não vejo ela como uma mulher, parece que ela também se iguala (...). É ela que dirige o caminhão, que seria normalmente um serviço pra homem. Geralmente, são caminhoneiros. E acho que eles nem veem ela como mulher (Y.A.47F).

Bourdieu (1996; 2002) explica que, corporalmente, cada sexo aprende gestos, movimentos e falas a ele determinados e impostos pela cultura. Dessa maneira, a noção de feminilidade é construída culturalmente e, em geral, está associada a características legitimadas como “naturalmente” femininas, como graciosidade, delicadeza, vaidade, discrição, fragilidade, sentimento. A disponibilidade para ser esposa e mãe também é valorizada e, dependendo da circunstância, a sensualidade e a atratividade (denotando disponibilidade sexual para os homens) também são admitidas entre os atributos da feminilidade.

Na labuta diária, a personagem Galega não segue os padrões normativos de feminilidade. Seria ela “menos mulher” por causa disso? Uma percepção conduzida pela dominação e hegemonia masculina tende a considerar que essa personagem feminina “é mal resolvida. Não tem um pai, um marido. Parece que o pai da menina não existe.” (Y.A.47F)

Essa interpretação parte do pressuposto que Galega é uma mulher “mal resolvida” e incompleta por não ter um homem por perto. Isso é potencializado pelo fato de, no filme, ela ser mãe solteira de Cacá (Alyne Santana), uma menina curiosa, esperta e sonhadora. Galega e Cacá estabelecem uma relação próxima e cotidiana, entremeada por muitos conflitos – gerados pela recusa de Cacá em morar com a avó materna e pela ausência do pai, que a menina quer muito conhecer. Galega sempre desconversa quando Cacá toca no assunto. Muitas vezes a menina busca o afeto de Iremar, que a acolhe com carinho e respeito paternal.

A vida nômade faz com que Cacá fique fora da escola, o que preocupa Galega quanto ao futuro reservado à menina, se ela permanecer nessa condição. Cacá é independente, questionadora e atrevida, tendo bastante visibilidade no filme. Ela

convive diariamente com as pessoas adultas e participa de assuntos e situações realçadas como impróprias para sua idade.

A realidade de Cacá foi comentada nas entrevistas:

Me chamou atenção a menina pequena, que não estuda, que fica acompanhando, apesar da mãe ter falado uma vez pra ela ir morar com a avó. Então quer dizer, que futuro essa menina vai ter? (...) ela não tem perspectiva nenhuma de vida, é aquilo ali e pronto, sempre. Não percebe que isso está sendo prejudicial pra ela, que ela poderia ser muito mais, e até poder um dia ter dinheiro pra comprar o cavalo que ela tanto gostava. Parece que ela lida com eles de igual pra igual, ela fala palavrão, ela não está nem aí, ela não se vê nessa diferença de idade, da faixa etária, de sexo. Então ela parece que como se eles fossem da mesma idade (Y.A.47F).

Ela está ali convivendo com adultos, como se ela fosse uma adulta, o pessoal fala de coisas adultas perto dela. A mãe dela, por mais que queira que ela estude, eu acho que ela não faz nada mais efetivo para transformar isso em realidade. (...) Então essa personagem que a gente vê qual que é: será que um dia vai ocupar o mesmo lugar que a mãe, dirigindo um caminhão e fazendo comida para os vaqueiros? É muito estranho, porque é uma menina que a gente não vê muita perspectiva e ela já é meio adulta, vivendo ali (K.C.44F).

Cacá ama cavalos e está sempre expressando seu desejo de ter um. Ela não muda de opinião nem quando Iremar explica que os cavalos são só para montar e não têm utilidade alguma – diferentemente dos bois e vacas, que segundo ele fornecem leite, carne, etc. (Figura 6). Galega comenta com Iremar que a filha “só quer saber de cavalo” e quando ele diz que “a menina gosta de cavalo mesmo”, a mãe conclui: “É, mas nunca vai poder ter um”. Diante dessa resposta, Iremar questiona: “Como você pode saber disso?”

Essa pergunta é muito expressiva porque, apesar da dura realidade social enfrentada pelas personagens e da falta de perspectiva para sair dessa condição, os sonhos podem ser mobilizadores de transformações e de realizações. Em muitas passagens, parece ser impossível as personagens realizarem os seus sonhos. A figura 7 mostra Cacá brincando com um cavalinho alado e brilhante. Ele voa e pode se

movimentar livremente, mas o gado não tem para onde ir e se conforma, espremido naquele pequeno espaço. Enquanto o cavalinho de Cacá simboliza os sonhos, as personagens são representadas pelo gado, reféns da situação em que se encontram. Haverá uma saída? Até que ponto as esperanças devem ser cultivadas? Essas questões permanecem abertas em todo o filme.

Figuras 6 e 7: A personagem Cacá



Fonte: Boi Neon. Figura 6 disponível em: <http://www.revistacardamomo.com/entreficcaoedocumento/>.
Figura 7 disponível em: <http://cineseiler.blogspot.com.es/2016/03/boi-neon.html>.

Iremar, Galega e Cacá, junto com outras pessoas que se somam ao grupo, viajam de cidade em cidade para trabalhar nos bastidores da vaquejada. A casa do grupo vai sendo improvisada no próprio caminhão que transporta os bois para que o espetáculo itinerante seja realizado. Assistir ao filme é viajar junto com o grupo, mas, não se sabe exatamente para onde, pois, os destinos dos peões não são explicitados.

No decorrer da trama, Júnior (interpretado por Vinicius de Oliveira) assume o lugar de Zé, que deixa o grupo para cuidar de uma égua muito valiosa. A boca de Júnior desperta a curiosidade de Cacá porque ele usa um aparelho fixo. Iremar, irritado com a substituição de Zé, diz que é por causa de defeito nos dentes, mas, Júnior responde tranquilamente: uso porque acho “massa”.

Figura 8: Personagens Júnior e Cacá



Fonte: Boi Neon. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/boi-neon-de-gabriel-mascaro-brasiluruguiholandaespanha-2015/>

Júnior é muito vaidoso e, quando não está trabalhando, cuida de sua aparência. Enquanto a Galega mantém seu cabelo claro naturalmente anelado, ele faz questão de alisar suas longas madeixas castanhas com uma chapinha, algo impensável naquele contexto, ainda mais tratando-se de um homem. Ambos acabam tendo um rápido envolvimento sexual.

Iremar, por sua vez, se envolve com Geise (interpretada pela atriz Samya De Lavor). Eles se conheceram numa vaquejada em que ela compareceu com o objetivo de vender cosméticos. Ela está grávida e trabalha como vigilante noturna em uma fábrica de tecidos de roupas, fazendo dupla jornada profissional. No Brasil, o trabalho noturno era proibido para a mulher, mas segundo Costa (2014) essa proibição acabou sendo derrubada para atender os interesses econômicos dos empregadores, e não a reivindicação das próprias trabalhadoras.

Figura 9: Diálogo entre as personagens Geise e Iremar.



Fonte: Boi neon. Disponível em: <https://filmmakermagazine.com/97929-spotlight-gabriel-mascaros-neon-bull/>.

Geise é uma personagem que surpreende por tomar a iniciativa de seduzir Iremar, apesar de sua gravidez avançada. A longa cena em que ambos se entregam ao prazer se destaca, pois nenhum deles vê problemas em dar vazão ao desejo por meio do sexo casual. Essa personagem feminina chamou a atenção de várias pessoas que foram entrevistadas:

A moça grávida, por causa das atitudes dela, principalmente, aquela cena dela dando em cima dele, do Iremar, grávida. (...) pelo que parecia, era uma mulher muito decidida e dona das suas atitudes (L.M.26M).

E a moça também me chamou a atenção porque ela aparece grávida, não se sabe de quem e tem um relacionamento com o vaqueiro. (...) ela tem que trabalhar de noite e ainda trabalha de dia, vendendo, é aquela coisa, a mulher sempre tendo que correr atrás do seu sustento, fazendo mil coisas (K.C.44F).

Como visto, o filme Boi Neon propõe uma desconstrução de estereótipos sobre o sertão nordestino e, sobretudo, sobre o masculino/feminino nas relações de gênero, questionando o lugar social de homens e de mulheres. Isso é concretizado por meio de

metáforas que aguçam, com naturalidade, os instintos que fundam tanto os seres humanos, como os animais.

[...] nas cenas, por exemplo, em que a mulher está dançando com a cabeça de cavalo, não faz diferença, se você colocar um homem ou uma mulher naqueles papéis, você não tem essa distinção de gênero.

[...] Se tivesse um homem vendendo perfume e dando em cima da mulher, daria na mesma, um homem vigia que é até mais comum. E essas inversões fluíram normalmente (L.M.26M).

Em várias passagens do filme as personagens adultas realizam ações independentemente de serem consideradas próprias ou não para cada sexo. Isso foi interpretado, por alguns entrevistados, como uma ambivalência sexual por parte das personagens. Essa interpretação, contudo, decorre dos padrões normativos assimilados pelos próprios espectadores em seus contextos culturais, pois, todas as personagens são intencionalmente construídas como heterossexuais. Tal representação significa, portanto, uma dilatação da identidade de gênero, como explicado pelo diretor do filme em uma entrevista concedida à mídia jornalística. Trata-se de uma estratégia narrativa para produzir significados que potencializem esse debate ao longo da estrada da vida.

De acordo com Hall (1997), cada pessoa é constituída por várias identidades, que podem ser provisórias e até contraditórias porque são construídas nos encontros com a diferença: de gênero, raça, etnia, profissão ou religião, entre outras. A vida de cada pessoa está inscrita em contextos culturais e é somente no interior desses processos que esses marcadores identitários fazem sentido, produzindo efeitos sobre os modos de vida e sobre as formas de cada pessoa se reconhecer e se posicionar (GUARESCHI et al, 2007).

Em suma, as personagens principais de Boi Neon foram representadas neste filme por meio de comportamentos e atitudes que podem ser considerados desviantes

em relação aos modelos estabelecidos para homens e mulheres em nosso contexto. Tem-se, assim, o peão boiadeiro que gosta de costurar e o outro que cuida excessivamente dos longos cabelos; a mãe solteira que trabalha como caminhoneira de dia e como dançarina à noite; a vendedora de cosméticos que é vigilante noturna e, embora esteja grávida, seduz um desconhecido para satisfazer seu próprio desejo sexual, sem nenhum tipo de constrangimento.

Boi Neon no Acender das Luzes: Considerações Finais

Como foi discutido neste artigo, Boi Neon é um drama com características de filme de estrada e, como tal, dedicado às experiências vividas, naquele percurso, pelas personagens presentes na narrativa, sobretudo por Iremar. Ele se encanta com um centro de confecção de roupas instalado em uma das cidades do agreste pernambucano por onde eles passam. Ao longo da narrativa, o desejo do peão de ingressar no mundo da moda para se dedicar ao que mais gosta – por ele denominado de “fabrico de roupas” – só vai aumentando. Seu sonho, no entanto, parece pertencer a outro mundo, distante e inacessível, o que também acontece com Cacá, a menina que ama cavalos. Eles estão à margem e, por isso, seus desejos são boicotados pela realidade social em que vivem. Fica a critério de cada espectador decidir se eles devem cultivar esperança ou se conformar com as migalhas que parecem estar reservadas, para eles, naquele contexto rural.

Na trama desse filme, diferentes personagens vivem situações complexas, enunciam diálogos contextualizados e bem elaborados, desafiando os padrões normativos numa realidade social repleta de exclusões. Além disso, os significados produzidos no contexto profissional itinerante do filme Boi Neon são demarcados, em

especial, pela expansão da identidade de gênero, ressaltando a porosidade das fronteiras existentes entre ser humano/animal.

Nesse processo de produção de significados, o filme problematiza principalmente as relações e identidades de gênero, que se entrecruzam com várias outras temáticas. Mulheres e homens aparecem limpando, cozinhando, se responsabilizando pelos afazeres domésticos. Por vezes, os papéis sociais por eles assumidos parecem invertidos, produzindo efeitos sobre os comportamentos e sobre as formas de cada personagem e cada espectador se reconhecer e se posicionar no mundo. Esse é um dos aspectos mais relevantes da viagem simbólica propiciada por Boi Neon. Essa obra audiovisual pode instigar, assim, reflexões e ações mais consistentes sobre os temas abordados.

Embora as locações escolhidas para gravar as cenas não tenham sido explicitadas na narrativa fílmica, tampouco nos créditos finais, informações contidas em materiais publicitários e jornalísticos disponíveis na Internet revelam que Boi Neon foi filmado nos municípios de Picuí e Campina Grande, no Estado da Paraíba, e em Ameixas, Bezerros e Santa Cruz do Capibaribe, em Pernambuco. Os cenários naturais e urbanos desses municípios podem fomentar novas experiências de lazer na região e nos locais filmados.

Nessa linha de interpretação, nos territórios retratados no filme podem ser constituídos espaços culturais que dialoguem com o audiovisual para problematizar temas relevantes. Entre eles, podem ser discutidos os lugares sociais ocupados por mulheres e homens na atualidade e, em especial, no nordeste brasileiro; a ausência da escola na formação das crianças precocemente inseridas em ambientes profissionais, as polêmicas em torno da prática cultural conhecida como vaquejada; a produção

excessiva de resíduos e a formação de lixões, as desigualdades e exclusões sociais, entre outros. Ao tomar contato com algumas dessas temáticas presentes em *Boi Neon*, residentes e visitantes podem ser estimulados, por meio de ações/reflexões, a se transformarem também.

Documentários registrando as locações e reconstituindo cenários, com depoimentos de pessoas da região (e, até mesmo, da direção e do elenco), podem ser produzidos e exibidos em centros culturais. Também podem ser realizados cursos de formação de guias de turismo e oficinas de cinema que auxiliem as pessoas a compreenderem com mais profundidade a linguagem cinematográfica (GOMES; GONÇALVES, 2019). Essa compreensão também diz respeito ao próprio filme *Boi Neon*: como foi discutido neste artigo, no cinema, todo significado possível é mediado por um código que nos permite atribuir-lhe sentido (ANDREW, 2002).

Atividades promocionais que envolvam o lazer, o turismo e outros setores da cultura local também podem ser incentivadas, como música, gastronomia, arte, artesanato, moda, esportes, mitos e lendas, festas populares, etc. Parcerias com operadoras de turismo para preparar produtos e outras formas de promoção cooperativa podem ser planejadas (BRASIL, 2008), buscando privilegiar os interesses coletivos da população local.

Concluindo, as análises empreendidas neste artigo evidenciam que o lazer precisa se aproximar e dialogar mais com o cinema. Por isso, é essencial fomentar articulações entre órgãos públicos, privados e do chamado terceiro setor. Quando essa parceria envolve instituições formativas comprometidas com atividades de ensino, pesquisa e extensão universitária, fica ainda mais interessante e promissora.

REFERÊNCIAS

- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2002.
- ARRUDA, A. “Teoria das representações sociais e teorias de gênero”. **Cadernos de Pesquisa**, n. 117, nov. 2002. UFRJ, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555> . Acesso em: 2 ago. 2018.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2002.
- BOURDIEU, P. (1996). “Novas reflexões sobre a dominação masculina”. In: Lopes, M. J.; MEYER, D.E., WALDOW, V.R. (Orgs.). **Gênero e saúde**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 28-40.
- BRASIL. Ministério do Turismo. (2008). **Turismo Cinematográfico Brasileiro**. Brasília. Disponível em: www.turismo.gov.br. Acesso em: 04 ago. 2018.
- COSTA, A. A. A mulher na força de trabalho. **Revista feminismos**. Salvador, v.2, n.2, p.14-22, mai./ago, 2014.
- FRANÇA, A. R. **Das teorias do cinema à análise fílmica**. Salvador, Universidade Federal da Bahia. (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas), 2002.
- FREITAS, R. A modernidade na estrada deslocamento e conflito nos *road movie*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação/XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste – Águas Claras – DF. **Anais...** Brasília, 2014. p.1-10. Disponível em: <https://www.portalintercom.org.br/anais/centrooeste2014/resumos/R41-0187-2.pdf>. Acesso em: 10 maio 2018.
- GOELLNER, S.V. Jogos Olímpicos: a generificação de corpos performantes. **Revista USP**, n. 108, p. 29-38, 28 mar. 2016. Disponível em: <https://www.periodicos.usp.br/revusp/article/view/118235> . Acesso em: 10 maio 2018.
- GOMES, C.L. Lazer e cinema: Representações das mulheres em filmes latino-americanos contemporâneos. **Revista Licere**. Belo Horizonte, v.19, n.4, p.60-81, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufmg.br/index.php/licere/article/view/1353> . Acesso em: 15 maio 2018.
- GOMES, C.L.; GONÇALVES, M.M. Uma “câmera na mão e uma ideia na cabeça”: Instigando o olhar por meio do cinema. In: GOMES, C.L. et al. (Orgs.). **Lazer, práticas sociais e mediação cultural**. Campinas: Autores Associados, 2019. (no prelo).
- GOMES, C.L. *et al.* O cinema como experiência de lazer e as personagens femininas do filme “Para minha amada morta”: Assimilando valores, desvelando significados. **Revista Brasileira de Estudos do Lazer**. Belo Horizonte, v. 3, n.2, p.3-19, 2016. Disponível em: <http://periodicos.ufmg.br/index.php/rbel/article/view/530> . Acesso em: 15 maio 2018.

GONÇALVES, M. M. Cinema na América Latina – uma breve introdução de uma trajetória em eterno recomeçar. **Revista Mediação**. Belo Horizonte, v.15, n.16, p.13-31, 2013.

GUARESCHI, N. M. F. *et al.* “Intervenção na condição de vulnerabilidade social: um estudo sobre a produção de sentidos com adolescentes do programa do trabalho educativo”. **Estud. pesqui. psicol.**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, jun. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1808-42812007000100003&lng=pt&nrm=iso . Acesso em: 30 ago. 2018.

HALL, S. “The work of representation”. In: Hall, Stuart (Org.). **Representation. Cultural representation and cultural signifying practices**. London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage/Open University, 1997.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: Jodelet, D. (Org.). **As Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

LAVILLE, C. & DIONNE, J. **A construção do saber: Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas**. Porto Alegre: Artmed, 1999.

MAIA, M.F.Q.C.; GOMES, C.L. A hospitalidade no cinema: Discutindo a temática em três filmes. **Revista Hospitalidade**. São Paulo, v.14, n.1, p.1-28, 2017. Disponível em: <http://www.rev Hosp.org/hospitalidade/article/view/709> . Acesso em 12 maio 2018.

MARKENDORF, M. Road Movie: a narrativa de viagem contemporânea. **Revista Estação Literária**. Londrina, v. 10A, p. 221-236, 2012.

MOSCOVICI, S. **A Representação Social da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

RIBEIRO, G.L.; BARROS, F.L. A corrida por paisagens autênticas: Turismo, meio ambiente e subjetividade no mundo contemporâneo. In: SERRANO, C.M.T.; BHRUNS, H.T. (Org.). **Viagens à natureza: Turismo, cultura e ambiente**. 8. ed. Campinas: Papirus. p.27-42, 2007.

ROMANIELO, A. L. A trajetória da personagem no cinema de estrada. **Revista Memento**, V.4, n.2, jul-dez. 2013.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papirus, 1994.

Endereço da Autora:

Christianne Luce Gomes
EEFFTO/UFMG
Av. Antônio Carlos 6627 – Pampulha
Belo Horizonte – MG – 31.270-901
Endereço Eletrônico: chrislucegomes@gmail.com