

Ressignificações de Masculinidades no Filme *Boi Neon* de Gabriel Mascaro

Aline Lisboa¹

Resumo:

O trabalho em questão analisa de que modo elementos de ordem narrativa e estética no filme pernambucano *Boi neon* (2015), de Gabriel Mascaro, conduzem a uma proposta de desconstrução do discurso hegemônico de masculinidades. Utilizando como base teórica o conceito revisitado de Raewyn Connel acerca de masculinidades, traçamos um paralelo entre o que é visto na tela, a partir da personagem central Iremar (Juliano Cazarré), e formulações concernentes às múltiplas masculinidades; o conceito de hegemonia e transformações identitárias trabalhadas pela autora. Para fins metodológicos utilizamos a análise fílmica, com base em Vanoye & Goliot-Lété.

Palavras-chave: *Boi Neon*; Masculinidades; Narrativa fílmica.

Resignifications of the Masculinities in the Film *Boi Neon* by Gabriel Mascaro

Abstract:

The present paper analyzes which way the elements of narrative order and aesthetics in the *pernambucano* film *Boi neon* (2015), by Gabriel Mascaro, conduct a proposal of deconstruction of the hegemonic discourse of masculinities. Using the revisited concept of Raewyn Connell concerning masculinities as a theoretical basis, we traced a parallel between what is seen on the screen, from the central character Iremar (Juliano Cazarré), and formulations concerning the multiple masculinities; the concept of hegemony and identity transformations analyzed by the author. For methodological purposes we used the filmic analysis, based on Vanoye & Goliot-Lété.

Keywords: *Boi Neon*; Masculinities; Filmic narrative.

Artigo recebido em: 01/10/2017

Aceito em: 02/02/2018

¹ Professora, mestre em comunicação pela UFPB, especialista em marketing pela UFS, graduada em publicidade e propaganda pela UNIT. Atualmente integra os grupos de pesquisa Mídia e gênero, na UFS e GrAAU - Grupo de análise do audiovisual, na UNESP. E-mail: alinelisboa.silva@gmail.com.

Introdução

Um espaço propício para encontros e significações, eis uma das diversas funções do cinema como prática social, a qual amplia possibilidades e produz efeitos que convidam a reavaliar conceitos, provocando reflexões. É o caso de *Boi neon* (2015), filme assinado pelo diretor pernambucano Gabriel Mascaro, que imprime em sua lente a desconstrução de paradigmas sociais, que determinam locais marcados para homens e mulheres em um Brasil rural.

O enredo, que não possui um clímax central, com um final em aberto, é ambientado no agreste pernambucano, Caruaru e adjacências, onde o personagem Iremar (Juliano Cazarré) – curraleiro – viaja pelo nordeste prestando serviços em vaquejadas. No entanto, apesar de realizar muito bem seu ofício, Iremar sonha em trabalhar com moda e fabricação de roupas. Este é o argumento inicial que dá margem à história construída por Mascaro, a qual traduz, através dos personagens, a intimidade de seres humanos que alimentam sonhos, os quais dificilmente serão concretizados.

Diante de uma atmosfera naturalista, *Boi Neon* propõe expandir o universo da representação dos vaqueiros em um nordeste rural, tipicamente machista. Neste sentido, a proposta em questão visa analisar de que forma elementos de ordem narrativa e estética no filme conduzem a uma desconstrução do discurso hegemônico de masculinidade e expansão desse conceito.

Com base em ressignificações sobre masculinidade hegemônica, a partir de Connel (1995), adotamos em nossa análise uma perspectiva não essencialista e diretamente interligada às questões identitárias, ou seja, o reconhecimento de contradições internas e um movimento rumo à democratização do gênero, agora não mais substancialmente hierárquico entre homens e mulheres – como tratado em décadas anteriores – mas, sobretudo, tencionando a formação de múltiplas masculinidades e a despadronização de locais marcados na sociedade pelo masculino e feminino.

Para fins metodológicos utilizamos a análise fílmica, com base em Vanoye & Goliot-Lété (2011), a fim de observar de modo acurado quais elementos de ordem narrativa e estética indicam um direcionamento de desconstrução do discurso hegemônico sobre o conceito de masculinidades. O procedimento analítico constitui-se com base na seleção de algumas cenas a serem examinadas e, por fim, interpretadas e interrelacionadas com as teorias de gênero sobre masculinidades, aqui, especificamente, alicerçadas no conceito revisitado de Connel.

Masculinidade hegemônica: conceito revisitado por Raewyn Connel

Formulado ainda na década de 1980, o conceito de masculinidade hegemônica influenciou de forma relevante campos de estudos ligados à psicologia, ciências so-

ciais e área da saúde. Inicialmente, os estudos sobre masculinidade hegemônica partiram da Austrália², propondo um modelo de masculinidade interligada às relações de poder, sobretudo diante do gênero feminino, como afirma Connel & Messerschmidt (2005, p. 833):

A masculinidade hegemônica foi entendida como um padrão de práticas (i.e., coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse.

Neste sentido, enfatizou-se a importância de como deveria se dar o papel sexual masculino atrelado às relações de poder entre os gêneros, as quais foram reafirmadas por pesquisas do campo da sociologia, que compreendia o masculino como grupo dominante, gerando assim tensionamentos acerca dessa proposta teórica, que viria a se consolidar na década de 1990, desenvolvendo-se em diversas aplicações em pesquisas no campo das humanidades, dando início a novas formulações sobre o conceito.

O destaque de suas aplicações conceituais deu-se, especialmente, em estudos da mídia, educação, antropologia, criminologia, esportes e determinantes de saúde, com uma abordagem mais dinâmica e aberta sobre a masculinidade hegemônica, tratando-a agora como possível de multiplicidades e expandindo o conceito proposto na década anterior.

Havia doravante um atravessamento nas pesquisas sobre masculinidades, que delineava não apenas uma diferença entre si, mas, sobretudo, uma suscetibilidade às mudanças, como afirma Gutmann (1996)³ em um de seus estudos etnográficos, quando identifica a formação de uma identidade masculina pública bem definida, o machismo mexicano. O pesquisador aponta como se deu historicamente, a criação de um imaginário popular sobre a figura masculina no México e de que modo isso se interrelaciona com o sentimento nacionalista nesse país. A intenção de Gutmann era demonstrar como um discurso hegemônico sobre o papel do masculino nesse contexto cultural acabava por dissimular a complexidade existente, diante das várias formações de masculinidades presentes no país.

Percebe-se desta forma, que a base empírica serve, neste caso, para considerar os contextos culturais diante da formação de múltiplas masculinidades, mas ainda não é suficiente para ampliar o quadro de possibilidades dessas formações em um viés considerado crítico, de fato. Somente sob o olhar do criticismo, pós década de 90, os estudos sobre masculinidades fomentaram discussões mais avançadas, sustentando alguns aspectos formulados originalmente sobre o conceito de masculinidade hegemônica e reelaborando outros.

Diferentes construções do masculino foram sinalizadas por pesquisadores di-

² Considerados estudos pioneiros sobre o conceito de masculinidade hegemônica, nascem ainda na Austrália e depois desenvolvem-se em outras partes do mundo.

³ Estudo realizado por Gutmann, em 1996, sobre a complexidade das masculinidades no México.

versos, a partir de pesquisas empíricas que evidenciaram determinadas diferenciações de acordo com práticas sociais realizadas em um contexto particular, em alguns casos. Como exemplifica Warren (1997) em suas observações em uma sala de aula na Inglaterra com meninos, onde alguns deles não se encaixaram diretamente em nenhuma categoria pré-estabelecida, demonstrando certa complexidade sobre a formação dessas masculinidades e até mesmo rejeição a modelos e categorias consideradas normativas, como por exemplo, o fato de considerar o menino hiperativo na infância, conseqüentemente, mais agressivo que a menina:

Para a constituição do modelo de masculinidade hegemônica em nossa cultura, atividade não diz respeito apenas à sexualidade – ela é também percebida positivamente como agressividade. Já na constituição da identidade de gênero na infância, observamos como o masculino se constitui pela hiperatividade dos meninos, que se confunde seguidamente com agressividade. (GROSSI, 1995, p. 75).

Outras críticas importantes referentes ao conceito inicial de masculinidade hegemônica advêm da psicologia estrutural, que revela o masculino como um sujeito multifacetado e dividido. Neste sentido, Jefferson (2002) gera um tensionamento acerca de uma visão puramente sociológica do sujeito masculino, enfatizando a importância de analisar a relação dele com as diversas masculinidades existentes, em um âmbito psicossocial. Percebemos neste discurso um forte argumento, que inter-relaciona a construção das masculinidades de modo ambivalente; um pautado na questão social, outro na psicologia, sendo que as duas se complementam e proporcionam uma espécie de transitoriedade aos sujeitos, permitindo que ora se aproximem de um discurso e comportamento hegemônico, ora se afastem estrategicamente:

Os homens podem se esquivar dentre múltiplos significados de acordo com suas necessidades interacionais. Os homens podem adotar a masculinidade hegemônica quando é desejável, mas os mesmos homens podem se distanciar estrategicamente da masculinidade hegemônica em outros momentos. Conseqüentemente, a “masculinidade” representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas. (CONNEL & MESSERSCHMIDT, 1995, p. 834).

Em suma, o que permanece no conceito revisitado de Connel, concernente à masculinidade hegemônica, diz respeito à pluralidade das masculinidades, não sendo o hegemônico o padrão seguido cotidianamente por homens e meninos. Aqui temos a transitoriedade como fio condutor de comportamentos e discursos desses sujeitos, diante de práticas sociais em contextos culturais específicos. No entanto, a autora rejeita explicitamente a dominação nas relações de gênero, em que homens hierarquicamente se sobrepõem às mulheres e o conceito essencialista sobre masculinidade, altamente criticado pelos estudos atuais da psicologia, em que um conjunto de traços determina a noção do que deve ou não ser visto como masculino.

Em sua proposta de reformulação, Connel (1995, p. 266) trabalha uma visão

mais aberta e atualizada do conceito de masculinidade hegemônica, trazendo à tona uma proposição de “entendimento mais holístico da hierarquia de gênero, reconhecendo a agência dos grupos subordinados, tanto quanto o poder dos grupos dominantes.” Desta forma, a compreensão se dá de modo mais completo, evitando uma espécie de isolamento dos estudos sobre o masculino, observando assim a complexidade das dinâmicas de gênero.

Além disso, outra questão pertinente é a geografia das masculinidades, circunscritas aqui em uma visão transnacional, isto é, compreender a construção das masculinidades partindo de uma perspectiva local/regional, articulada com processos globais em dinâmicas de gênero.

E por fim, Connel (1995) ainda defende uma leitura atenta sobre como lidar com os corpos como processo de delineamento de práticas sociais, que conduzem à constituição de múltiplas masculinidades. Aqui, a autora ratifica um tratamento sofisticado dessa “encorporação das masculinidades” (p. 270), quando interliga corpos a contextos sociais, exemplificando através de questões da transexualidade; ou ainda sobre como cada sujeito masculino lida com seu corpo em uma estrutura social de formação identitária.

Masculinidades contra-hegemônicas em *Boi Neon*: o olhar de Gabriel Mascaro

Marcado pela presença de três grandes ciclos cinematográficos – o ciclo de Recife (1923-1931), o ciclo do Super-8 (1970 até meados de 1980) e a chamada fase de retomada, com a estreia do filme *Baile perfumado* (1997) de Lírio Ferreira e Paulo Caldas – o mercado de cinema em Pernambuco apresenta um cenário favorável às produções de médias e pequenas produtoras. Isso se deve, entre outros fatores, às políticas de financiamento criadas no Estado para incentivar produções de baixo orçamento, além disso, órgãos como a Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) e o Cinema São Luís, este último através do cineclubismo, viabilizam a formação de público para um cinema menos comercial e mais autoral, ou seja, que possui uma espécie de assinatura, um estilo mais específico empenhado pelo(a) diretor(a), sem necessariamente se preocupar apenas com bilheteria.

Este é o caso do filme *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro. Realizado em meio ao agreste pernambucano, a obra é um típico exemplo de cinema autoral, que deslança em meio às produções recentes do atual cenário cinematográfico em Pernambuco, o qual tem revelado uma geração de novíssimos diretores, dentre eles, Tião, Renata Píneiro, Kleber Mendonça Filho, Daniel Aragão, Marcelo Pedroso, Marcelo Lordello, o próprio Gabriel Mascaro e tantos outros.

Neste sentido, o novo cinema de Pernambuco se mostra como algo visceral e

autêntico, explorando gêneros e linguagens diferenciadas, transgredindo narrativas em cenários particulares do cinema brasileiro, Pernambuco urbano e rural. Percebemos isso de forma clara em *Boi Neon*, quando Mascaro traduz para a tela uma abordagem naturalista de seus personagens e cenários, ora retratando a crueza do agronegócio e seus desdobramentos econômicos, sociais e políticos; ora apresentando o cotidiano de personagens, sem qualquer perspectiva de mudanças. Inclusive este último aspecto é tão emblemático, que o filme começa e termina sem um clímax em seu roteiro, com um final em aberto sobre a vida daquelas pessoas.

O que acontecerá com Iremar e seus companheiros? O protagonista conseguirá deixar o ofício que exerce e seguir na tão desejada carreira de estilista? Qual o próximo destino dos personagens? Mascaro, propositalmente, não nos deixa pistas e ficamos assim, sem saber o que os aguarda.

A repetição é uma constante em *Boi Neon*, marcada por um traço estilístico que o diretor imprime a partir do cotidiano de Iremar (Juliano Cazarré) – abrir a porteira, tocar o gado, alimentá-lo, limpar as fezes do gado, colocá-lo para descansar – atividades rotineiras da vida de Iremar, que em seu tempo livre sonha com o fabrico de roupa em uma região tomada por um complexo industrial têxtil, representando o segundo maior pólo de confecção do país⁴. Além disso, o diretor traduz o recurso estilístico também na tela através da questão estética, ambientando, plasticamente, cenários próprios da região, quando mostra o vai e vêm do gado; os corpos nus em banhos coletivos; as atividades diárias desenvolvidas pelos personagens; sem no entanto apresentar um ponto de virada na narrativa.

Entretanto, o filme, que a priori pode parecer um tanto quanto monocórdico, acaba por surpreender em sua proposta narrativa, quando são lançadas dilatações das representações dos tipos humanos vistos na tela. Se por um lado temos Iremar, vaqueiro insatisfeito com seu ofício, cujo sonho é trabalhar com fabricação de roupa; por outro temos Galega (Maeve Jinkings), caminhoneira, mãe e uma mulher livre que se relaciona abertamente com homens pelos quais se interessa.

A quebra de paradigmas no filme é posta tanto no sentido das masculinidades, quanto das feminilidades, no entanto focaremos somente na análise sobre o personagem Iremar e a expansão do universo do vaqueiro, em um agreste nordestino na atualidade; além do deconstructo feito sobre a masculinidade hegemônica, interrelacionado aqui à Connel.

Selecionamos como metodologia a análise fílmica com foco no esquema narrativo do filme. A proposta, baseada nos autores Vanoye & Goliot-Lété (2011), adota um procedimento simples, cujas etapas constituem-se de seleções de cenas; desconstrução de elementos fílmicos e, em seguida; uma “reconstrução” do todo, que corresponde aqui à interpretação do olhar do diretor e sua relação com o conceito revisitado de Connel acerca da masculinidade hegemônica.

⁴ Caruaru e regiões adjacentes tornaram-se o segundo maior pólo têxtil do país, perdendo apenas para São Paulo.

Iniciamos a análise com a seleção de algumas cenas referentes ao personagem Iremar, sendo aqui nosso foco de análise. Utilizamos a tabela abaixo para identificar as cenas:

Tabela 01 – Cenas selecionadas para análise, *Boi Neon* (2015)

CENAS SELECIONADAS	TEMPO NO FILME
Iremar tira as medidas de Galega	6'53"
Iremar desenha em revista	26'46"
Iremar se mostra sensível com Cacá	32'50"
Sequência de Iremar costurando/ ambientação em seu quarto/ observando os bois / costurando em um manequim / colorindo rabos de boi	44'47"
Iremar faz sexo com Geise	1h25'50"
Iremar estende roupa e profere discurso homofóbico	39'05"

Em sua arquitetura fílmica visual, Mascaro apresenta Iremar, ainda no início do filme, como um personagem que parece habitar uma contradição: um vaqueiro que realiza seu ofício e, na sequência, aparece em um lixão, catando pedaços de manequins. Essa prerrogativa instiga o espectador a inquietar-se diante da construção do personagem, motivando-o a acompanhar, até o fim, a saga de Iremar.

Todavia, a desconstrução de estereótipos logo se confirma na *cena 01*⁵ em que temos Galega servindo de molde para as produções do vaqueiro. Tudo é feito de modo bastante profissional, não há indícios de qualquer desrespeito por parte de Iremar em relação a ela. A cena explícita, na verdade, como ele costuma colocar em prática as criações de modelitos para a dançarina. Temos aqui uma quebra de paradigmas sobre locais marcados na sociedade entre homens e mulheres, e, sobretudo, em relação ao papel social do vaqueiro.

Figura 01 – Iremar tira medidas de Galega



Fonte: frame do filme *Boi Neon* (2015)

⁵ Na *cena 02*, percebemos que em alguns momentos, Iremar não apenas costu-
 5 Consultar tabela para ver de qual cena se trata.

ra, como desenha, utilizando inclusive revistas pornográficas para tal feito. Isso demonstra também o quanto ele possui talento para o ofício de estilista, não se tratando apenas de um desejo de ascensão social ou mudança de ofício, mas principalmente, de uma identificação do personagem com a profissão.

A sensibilidade do protagonista é posta em xeque também ao demonstrar como este se relaciona com Cacá (Alyne Santana), uma garota de oito anos, filha de Galega, que sonha em conhecer o pai. Na *cena 03* percebemos uma forte ligação entre ela e Iremar, quando pede ao vaqueiro que a abrace. Neste momento, identificamos um sujeito que apesar de estar embrutecido pela vida, ainda demonstra sensibilidade e compaixão em relação aos conflitos familiares vivenciados por Cacá.

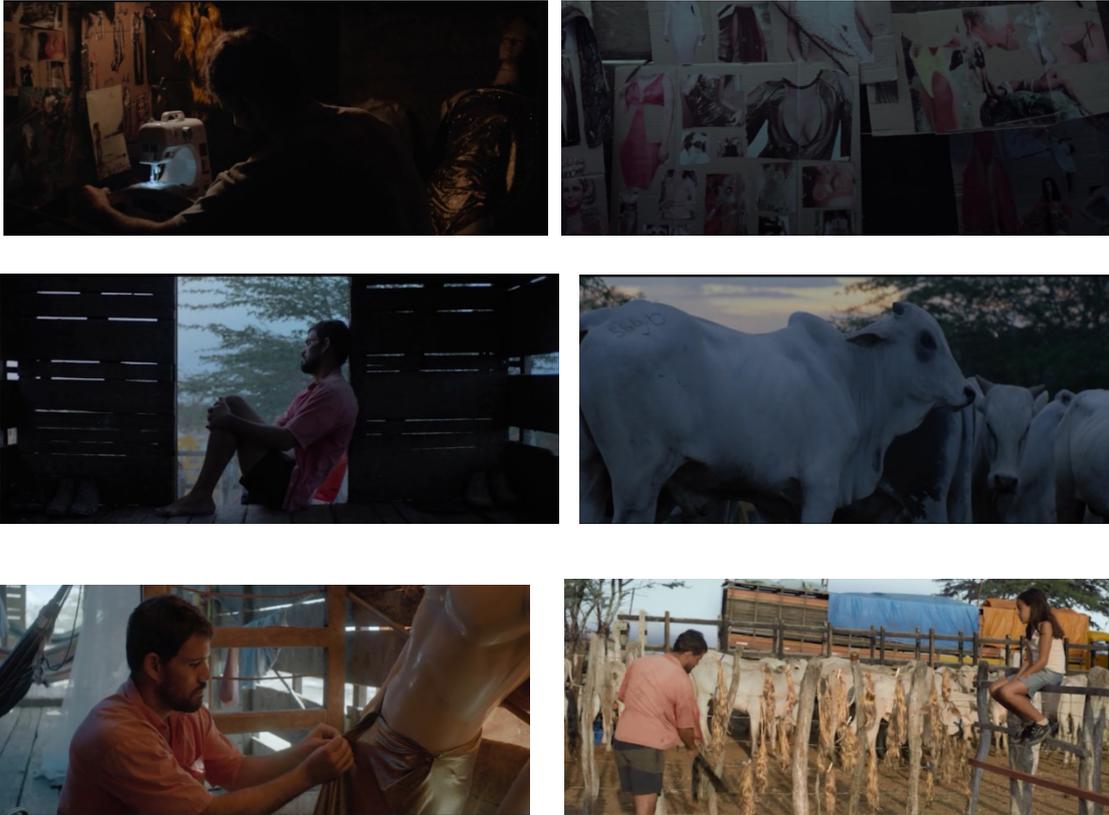
Figura 02: Iremar se mostra sensível com Cacá



Fonte: frame do filme Boi Neon (2015)

As ressignificações acerca das masculinidades dissidentes não param por aí em *Boi Neon*. Na *cena 04*, inicia-se uma sequência, que dura pelo menos três minutos, sobre Iremar e a nítida dicotomia que se instaura em seu modo de vida. As cenas se intercalam, através da montagem, em um único propósito de destacar o conflito existencial do personagem diante do que realiza e do que desejaria realizar de fato, ou seja, seu ofício de vaqueiro *versus* o desejo de trabalhar com moda.

Figuras 03 a 08: Sequência utilizada para demonstrar o conflito do personagem



Fonte: frames do filme *Boi Neon* (2015)

A sequência inicia com Iremar costurando em meio a um momento de lazer de seus companheiros de jornada. Enquanto todos se divertem, Iremar trabalha em seus figurinos, de forma bastante compenetrada. O modo sugestivo como Mascaro traz à tona seu universo de sonhos se dá através de uma parede que contém inúmeras imagens, sendo boa parte delas recortes de revistas de roupas e celebridades, modelitos os quais Iremar tenta copiar em suas criações para Galega usar em seus shows dançantes. O contraste advém em duas cenas posteriores, quando esteticamente a montagem discursiva (AMIEL, 2007) traduz as discrepâncias entre realidade e idealização, comparativamente, interligando uma micro sequência à outra – Iremar observa o gado e sonha com uma vida diferente / Iremar costura em um manequim híbrido (tronco masculino e pernas e cabeça feminina) e colore rabos de bois para confecção de roupas.

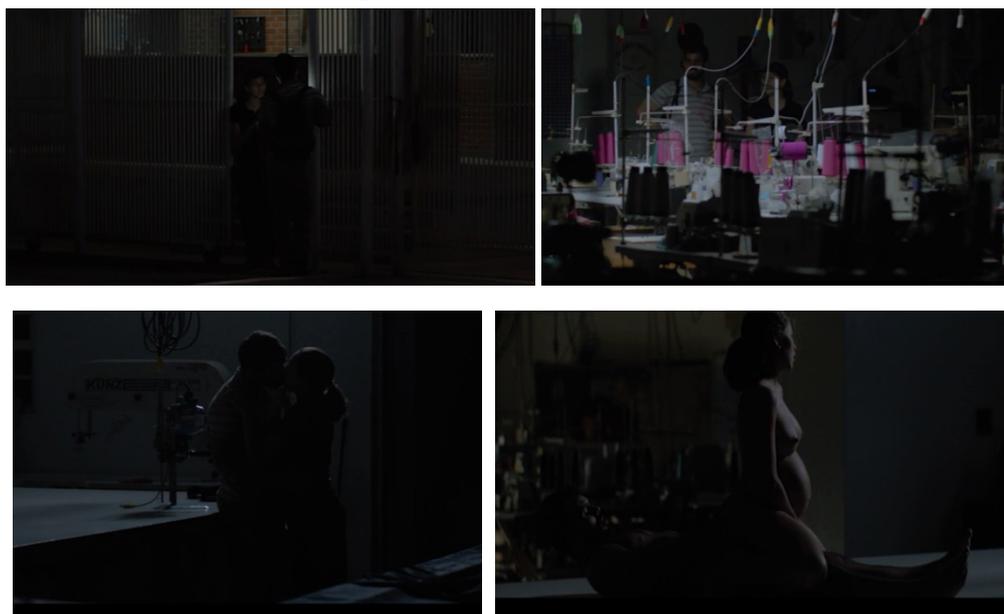
Os tensionamentos provocados por Mascaro coadunam-se com o conceito rediscutido sobre masculinidade hegemônica, proposto por Connel, em que Iremar fugindo à regra do discurso hegemônico, não se trata de um personagem homossexual ou ainda um tipo “afeminado”. O diretor propõe a subversão da narrativa, de modo a expandir o universo do vaqueiro em pleno século XXI, em um agreste pernambucano em vias de desenvolvimento tecnológico e industrial. Muito mais do que desconstruir, *Boi Neon* expande o que de fato existe, sem, no entanto, cair em contradição,

muito menos criar um personagem fictício artificializado:

Mascaro tem dito que não se trata de inverter clichês associados ao sexo dos personagens, mas trabalhar com a expansão dos gêneros. Proposta política, ousada, esclarecida e que, em termos artísticos, se expressa sem artificialismos. A narrativa dá conta de uma história crível, embora pouco usual. Ou seja, não acontece aqui uma falha muito comum a filmes de tese, esses que têm uma ideia a demonstrar e colocam os personagens a serviço dessa prova, muitas vezes de forma mecânica. (ORICCHIO, 2016).

O empoderamento feminino é outro ponto trabalhado por Mascaro, construído através das personagens Galega e Geise (Samya de Labor), sendo que esta última interpreta uma mulher grávida, aparentemente sem marido, que é guarda-noturna em uma fábrica e acaba se relacionando sexualmente com Iremar, de modo casual. A sequência (*cena 05*), inicia quando Geise recebe Iremar na fábrica de confecções e mostra a ele as dependências da mesma, em seguida os dois começam a se beijar e partem para o ato sexual.

Figuras 09 a 12: Sequência do encontro entre Geise e Iremar



Fonte: frames do filme *Boi Neon* (2015)

A sequência explicita algumas questões importantes como a beleza e sexualidade da mulher grávida; a desconstrução de valores acerca de mulheres grávidas e solteiras e o fato delas poderem se relacionar livremente com quem quiserem. Além disso, o personagem interpreta uma guarda-noturna de fábrica, profissão estigmatizada como masculina pela sociedade.

Mas, apesar de desconstruir e expandir universos, encontramos em *Boi Neon* também traços de discursos hegemônicos referentes à masculinidade, quando, por exemplo, Iremar estende roupas e profere uma fala homofóbica a outro curraleiro

(diálogo da *cena 06*):

“- ô Iremar, que porra tu fizesse aqui em minha revista? Tu rabiscasse ela todinha!

Iremar responde:

- Eu desenhei somente nessa página aí que já tava toda colada com essa porra dessa tua gala fraca.

- Eu pago tantos reais pra ver buceta e cê cobre ela todinha de caneta?! Tome essa merda, eu quero outra, visse?

Iremar retruca:

- Tu tinha era que parar de bater punheta e botar essa rolinha pra comer alpiste, seu “frango”!”

O diálogo, aqui reproduzido entre Iremar e outro curraleiro deixa nítida a perspectiva homofóbica adotada pelo personagem, pautado em um discurso hegemônico da masculinidade. A “rolinha” e o “alpiste”, neste caso, referem-se aos órgãos sexuais masculino e feminino, respectivamente. Além disso, Iremar pejorativamente chama o outro vaqueiro de “frango”, uma gíria pernambucana que diz respeito a quem é homossexual. Desta forma, observamos o quão o conceito revisitado de Connel se encaixa perfeitamente diante da transitoriedade do personagem central, ora se aproximando do discurso hegemônico em sua masculinidade, ora afastando-se, quando lhe convém.

Considerações finais

Pensar criticamente as diversas manifestações das masculinidades. Esta é a proposta de Raewyn Connel em suas formulações, a partir dos anos 90, sobre o conceito revisitado do discurso hegemônico acerca do masculino. E de acordo com essa perspectiva, o trabalho em questão tenciona relacionar tal asserção teórica com novas produções do cinema de Pernambuco, aqui especificamente o filme *Boi Neon*, sob o olhar inquietante de Gabriel Mascaro.

Em uma atmosfera onde coexistem o bruto e o sensível, a obra de Mascaro se debruça em uma experiência expandida da figura do vaqueiro, através do protagonista Iremar, que ora se vê diante da realidade latente, ora mergulha em um universo utópico. Nesse sentido, percebemos uma abordagem pulsante em seu protagonista, que termina do mesmo jeito que começa, traduzindo de forma realística o que de fato acontece com tantos tipos humanos sem qualquer perspectiva de mudança, em um Brasil plural.

Com efeito, os paralelos traçados em *Boi Neon* transfiguram as ambivalências existentes em sujeitos masculinos e femininos, diante de um olhar que desconstrói e expande sentidos, em um ambiente tipicamente marcado pela misoginia, machismo e homofobia, como é o cotidiano dos vaqueiros do interior do nordeste.

Existe ainda uma proposta estética de Mascaro, com seu tom naturalista, de criar uma espécie de fusão homem-animal. Até que ponto aqueles personagens possuem uma vida melhor do que a do gado? Há, portanto tensionamentos sobre a condição humana e os vários subterfúgios encontrados por esses sujeitos para continuar sobrevivendo. Afinal, o que faz Iremar permanecer em seu sonho? Os caminhos conduzidos pelo diretor revelam como os paradigmas sociais instituídos o força a viver, mas sobretudo, como a persistência em uma idealização de mundo melhor o motiva a seguir adiante, com coragem.

Referências

AMIEL, V. Estética da montagem. São Paulo: Texto & Grafia, 2007.

ARAÚJO, L. C. O cinema silencioso pernambucano e suas histórias. Mnemocine. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/25-historia-no-cinema-historia-do-cinema/118-o-cinema-silencioso-pernambucano-e-suas-historias>. Acesso: 19 jun. 2017.

BERNARDET, J. C. Cinema brasileiro: propostas para uma história. 2. ed. São Paulo, SP: Companhia de Bolso, 2009.

CONNEL, R. Masculinities. Cambridge, UK: Polity Press, 1995.

CONNEL, R., MESSERSCHMIDT, J. W. Masculinidade hegemônica: repreendendo o conceito. *Gender & Society*, v. 19, n. 6, p. 829-859, Dec. 2005.

FAN, R. Crítica: Boi neon. Plano crítico. Disponível em: <http://www.planocritico.com/critica-boi-neon/>. Acesso: 19 jun. 2017.

GROSSI, M. P. Masculinidades: uma revisão teórica. *Antropologia em primeira mão / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina*. —, n.1 (1995)

GUTMANN, M. C. *The Meanings of Macho: being a Man in Mexico City*. Berkeley: University of California Press, 1996.

JEFFERSON, T. Subordinating Hegemonic Masculinity. *Theoretical Criminology*, v. 6, n. 1, p. 63-88, 2002.

LACERDA, A. Agreste tem segundo maior pólo têxtil do país. *Economia & negócios Estadão*. Disponível em: <http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,agreste-tem-2-maior-polo-textil-do-pais-imp-,981078>. Acesso: 20 jun. 2017.

ORICCHIO, L. F. Z. Boi neon, “obra de exceção”. *Cinema, cultura & afins*. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/boi-neon-obra-de-excecao/>. Acesso em: 21 jun. 2017.

PENTEADO, F. M., GATTI, J. Masculinidades: teoria, crítica e artes. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

ROSSINI, M. S., OLIVEIRA, V. K. L. de., NILSSON, B., ALMEIDA, G. F. Tendências do cinema brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação. Revista Sessões do Imaginário. Ano 21, n. 35, 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/issue/view/1077>. Acesso: 19 jun. 2017.

VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. Ensaio sobre a análise fílmica. 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.

WARREN, S. Who do these Boys think they are? An Investigation Into the Construction of Masculinities in a Primary Classroom. International Journal of Inclusive Education, v. 1, n. 2, p. 207-222, 1997.

XAVIER, I. O cinema brasileiro moderno. 3. ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006.