

Universidade de Leiden

Masculinidades:
revisitando o sertão na literatura e cinema brasileiros

Seger Kersbergen

Tese de mestrado

Orientadora: Dra. S.L.A. Brandellero

Researchmaster Latin American Studies

25-5-2018



Conteúdo

Introdução.....	3
Perguntas de investigação	6
Justificativa.....	6
Resumo das obras	6
Metodologia.....	7
Revisão bibliográfica.....	8
Estrutura da tese	10
Capítulo 1 A imagem do Nordeste	12
Espectralidades.....	17
Gênero, subjetividades queer e masculinidade.....	20
Modernidade e o sujeito moderno	26
Capítulo 2 Espaços da masculinidade em Nossos Ossos	30
A tradição do Nordeste.....	30
A máscara do cabra-macho nordestino.....	35
Espaços da máscara masculina.....	41
Espaços privados e íntimos	48
Microambientes.....	54
Capítulo 3 As demarcações masculinas em Boi Neon	60
O espaço do animal	60
Áreas livres.....	68
O caminhão macho.....	75
O corpo masculino reabitado.....	84
Conclusão	89
Bibliografia.....	93

Introdução

Em qualquer sociedade existem ideias e modelos sobre como homens devem ser, se comportar e se relacionar com outros homens e mulheres. Ainda que essas ideias variem em diferentes culturas, parecem completamente estabilizadas e naturalizadas ao longo do tempo, como se fossem parte da vivência biológica do homem e determinadas por essa biologia. Modelos de masculinidade muitas vezes são perpetuados em produções culturais, de literatura a filmes de Hollywood, arte e comerciais. De forma resumida, o modelo que predomina é de um homem forte, o centro da sua família, um provedor, e um lutador.

Posturas dominantes na sociedade real visibilizam e propugnam essas características normativas do sujeito masculino, afirmando a dominância dele dentro do âmbito laboral, político e doméstico. É só prestar atenção a discursos na política atual que notamos a pregação e a normalização do domínio do homem dentro desses âmbitos, enquanto a mulher é relegada aos cuidados domésticos, à procriação e à beleza física.¹ Ainda que houvesse avanços com respeito à igualdade de gênero, a atual tendência mostra um crescimento do discurso conservador tanto na política como na sociedade, ameaçando os avanços na igualdade e variação de gênero.

¹ Declarações controversas não são incomuns na política brasileira. Por exemplo. No dia da mulher em 2017, o presidente Michel Temer declarou que “na economia também a mulher tem grande participação. Ninguém mais é capaz de indicar os desajustes de preços no supermercado do que a mulher.” Logo, falou que “se a sociedade de alguma maneira vai bem e os filhos crescem, é porque tiveram uma adequada formação em suas casas e, seguramente, isso quem faz não é o homem, é a mulher”. Reduz-se, então, o lugar da mulher ao domínio doméstico e à economia doméstica e a educação dos filhos. Jair Bolsonaro, deputado federal pelo Rio de Janeiro e pré-candidato pelo PSL à Presidência da República, por outra parte, falou numa palestra no Rio de Janeiro que tem cinco filhos. “Foram quatro homens, a quinta eu dei uma fraquejada e veio uma mulher”. Ainda que estas declarações recebessem muita crítica, também na política, são uma amostra de um discurso conservador e opressor ainda presente na sociedade.

O cinema e a literatura têm oferecido espaços simbólicos que confronta essas tendências em direção à normatividade rígida, propondo novas formas de pensar gênero, sexualidade, relações interpessoais e finalmente de pensar a posição do homem e a mulher na sociedade.

Como é verdade para outras partes do mundo, há uma tendência na pesquisa de masculinidades na América Latina de simplificar excessivamente os supostos traços comuns encontrados entre os homens em geral na região como um todo e equiparar masculinidade a qualidades nacionais ou regionais específicas, como se distinções entre homens dentro da região importassem pouco (Gutmann & Viveros Vigoya, 2005, p. 115). As obras *Nossos Ossos* (2013), livro de Marcelino Freire, e *Boi Neon* (2015), filme do diretor Gabriel Mascaro, não foram escolhidas aleatoriamente como objeto de estudo. As duas obras mostram as variações de masculinidade existentes e em mudança dentro de uma região específica do Brasil, o Nordeste, questionando modelos tanto louvados na região como estabelecidas na produção cultural, tanto a produção popular como intelectual ao longo da história. Ademais, as obras propõem modelos alternativos ao modelo hegemônico, visibilizando o quanto variam as noções de masculinidade e feminidade ao longo do tempo e espaço. É importante mencionar que os dois protagonistas das obras certamente compartilham traços de masculinidade, traços que em muitas culturas e lugares dominam e aparecem como estruturas lógicas e naturalizadas.

As estruturas hegemônicas veem-se questionadas já em filmes ‘blockbuster’ como *Brokeback Mountain* (2005), ou mais recentemente *Moonlight* (2016).² No cinema brasileiro recente, encontramos questionamentos dessas estruturas dominantes em produções como *Madame*

² Em *Brokeback Mountain*, dois vaqueiros ‘típicos’, que fisicamente e em termos de comportamento aderem a imagens tradicionais do vaqueiro, começam um romance enquanto pastoreiam gado numa área rural afastada. Em *Moonlight*, surge também um romance homossexual entre dois homens afro americanos, um deles sendo um gangster que trafica drogas. A associação do gangster e o vaqueiro com a homossexualidade faz surgir perguntas sobre a estabilidade das imagens e ideias de masculinidade estabelecidas arredor destas figuras, que normalmente têm uma sexualidade heterossexual inquestionada e normalizada.

Satã (2002) ou *Praia do Futuro* (2014). Vários filmes recentes de estrada e de viagem descontroem o núcleo familiar e os estereótipos de gênero para propor estruturas alternativas. A viagem é parte essencial de um redescobrimto de relações de gênero que foram sujeitadas e dominadas por uma lógica e estrutura impostas, invariáveis. Os protagonistas nas duas obras estão assombrados por normas estabelecidas historicamente, que retornam a cada instante, instigando um questionamento no e do próprio sujeito masculino.

A viagem que os protagonistas em *Boi Neon* e *Nossos Ossos* empreendem faz possível a desmontagem do status quo, tanto do gênero, como dos papéis normativos que são impostos nesse gênero e sobre os quais há um consenso geral. Esta desmontagem está relacionada a várias mudanças na sociedade. Por um lado, muda a representação da região do Nordeste, tipicamente retratada como seca, sem possibilidade de crescimento, longe do mundo moderno. Emergem, hoje em dia, outras representações:

Há um novo horizonte de representação das mídias sobre o Nordeste que está ganhando uma certa amplificação e mostra uma outra estética, uma outra lógica, o que é importante e legítimo. Talvez essa questão hegemônica do Nordeste como lugar pobre permaneça em um grande imaginário coletivo porque essas produções são em menor frequência do que outras, mas por outro lado já existe uma produção constante ainda que menor comparado a produções de lógica hegemônica. (Santos & Abreu, 2017)

Neste novo horizonte surge, ademais, a representação do sujeito moderno, na qual se questiona os modelos culturais estabelecidos enquanto de alguma forma mantem uma conformidade a eles. Mais importante, há uma constante interação entre a representação da região, as suas paisagens, e a representação do sujeito masculino moderno que desestabiliza a lógica hegemônica, mas que está em constante negociação com ela.

Perguntas de investigação

Como, nas obras a serem analisadas, se reconstrói e se reinventa o sujeito masculino na sociedade moderna, propondo uma convivência natural, porém conflitiva, de diversas formas de masculinidade(s) que se negociam interna e externamente dos sujeitos.

Justificativa

Mesmo que a maioria das mídias tradicionais mostre apenas uma verdade, aquela do homem robusto, forte e atemporal, é importante reconhecer que essa verdade está sendo disputada. Tem sido desafiada por produções culturais mais recentes e inovadoras que mostram uma maior diversidade na maneira em que mulheres e homens são representados, uma forma importante e necessária de promover a igualdade de gênero e combater a opressão daqueles grupos que são discriminados com base em sua identidade de gênero. *Nossos Ossos e Boi Neon* são ótimos exemplos de obras que representam a variabilidade e instabilidade da imagem do homem ideal. Embora alguns elementos da masculinidade tenham sido estudados em relação a essas obras, um componente importante da masculinidade não foi explorado: sempre que a identidade masculina dos protagonistas é negociada, imagens estabelecidas vêm em primeiro plano e reivindicam o seu espaço. É importante que a interação dessas imagens com novas imagens da masculinidade seja estudada, de modo que fique claro como funciona a negociação de diferentes masculinidades tanto nos protagonistas como na sociedade a que pertencem. Estas dinâmicas, visíveis nas duas obras, apontam para outras, novas possibilidades anteriormente impossíveis, criando novas verdades que desafiam a repressão da ordem dominante.

Resumo das obras

Em *Nossos Ossos*, Heleno, dramaturgo de Sertânia, Pernambuco, viaja para São Paulo para encontrar o seu antigo namorado. Uma vez lá, descobre que um michê que ele costumava ver

morreu violentamente, assassinado na rua. Heleno decide trazer o corpo do michê, também nordestino, de volta para a sua terra natal, um objetivo de vida que se propõe. Para conseguir isso, precisa negociar as hierarquias sociais e se conformar com as expectativas do homem bom e adequado, enquanto se movimenta por diferentes espaços sociais, tanto rurais como urbanos.

Boi Neon é um filme de estrada que segue uma família pouco convencional que se desloca pela região do Nordeste brasileiro. Cuidam do rebanho de bois e os preparam para as vaquejadas. Durante o deslocamento, o protagonista vaqueiro, Iremar, à primeira vista um macho típico, intenta se desenvolver como desenhista de moda. Ficando entre mundos e profissões tradicionais e modernos, as identidades dos personagens começam a se mover, propondo outras maneiras de pensar tanto a família, como o gênero masculino e feminino.

Metodologia

Para realizar a investigação, se fará uma análise das duas obras mencionadas em forma de ‘close-reading’. Far-se-á uma seleção delimitada de diversas cenas ou fragmentos, explicitando a relação entre eles e ligando-os entre si e com outras cenas da mesma obra ou outras relacionadas. Ademais, se procurará a ligação entre o ramo teórico e os objetos de estudo, para apoiar a análise e substanciar a hipótese. As obras se analisarão tendo em consideração aspectos socioculturais, políticos, históricos e económicos que formam parte da atualidade e o contexto nacional e regional.

Na análise fílmica, o livro *Film Art: An Introduction* (Bordwell & Thompson, 2008) serve como guia metodológica, apoiando a análise a través da teoria cinematográfica. Levar-se-ão em conta aspectos como a forma (estética), narrativa, mise-en-scène, espaço-tempo, enquadre, montagem, som, e como estes elementos contribuem à função e ao significado da obra.

Prestar-se-á atenção à maneira como a montagem visual e sonora cria contrastes e fluxos na

narrativa, fator essencial para entender a ideia do conflito identitário e a assombração de modelos identitários antigos que se explicitará no ramo teórico.

Revisão bibliográfica

De Mendonça & de Fonsêca (2016) abordam *Boi Neon* a través de uma aproximação ao conceito de pós-modernismo pelo caráter desafiador, inovador e desconcertante do filme (p. 3). Segundo eles, “as personagens refletem as ideias da obra, que pretende desconstruir estereótipos sociais em uma narrativa que se desprende do modelo clássico” (p. 9). As transgressões dos personagens, como seres com gênero, causam dúvida acerca dos padrões normais de gênero. Porém, o artigo apresenta somente um resumo dos fragmentos no filme em que aparece o questionamento dos estereótipos sobre família e gênero. A questão da masculinidade também é tratada por de Carvalho & de Moraes (2017), a través da perspectiva do arquivo. Segundo eles, o arquivo passado é confrontado por uma masculinidade multifacetada, desafiando o paradigma heteronormativo estabelecido. O arquivo, como “conjunto de rastros que são ressignificados” (p. 145), certamente se relaciona à ideia de ‘haunting’ que proponho no ramo teórico: o texto é assombrado por fantasmas, ideias e impulsos do passado que são aceitos, questionados, desafiados ou alterados no presente.

Silva argumenta que o corpo de Iremar em *Boi Neon* não deve ser visto como “uma substância que desempenha ora a masculinidade e ora a feminilidade, podemos pensa-lo como uma substância que desprende dessas construções sociais e faz, assim, sua própria criação.” Iremar, desse modo, encontra “a partir do devir-animal, uma possibilidade de subjetivação. É um corpo que não se limita a reproduções ou representações repetitivas de convenções sociais” (2017, p. 54). Porém, argumento que Iremar ainda está preso e guiado por convenções de masculinidade, em que há um policiamento e uma defesa de certos valores masculinos por parte de outros e dele. Além disso, *Boi Neon* é só mencionado (Baltar, 2016; Batista, 2016) brevemente em outros estudos sobre o cinema nordestino e pernambucano.

Teles (2017), analisando a violência em *Nossos Ossos*, diz que “o Nordeste figura como espaço onde o imaginário do narrador se sustenta, é o local onde Heleno revê a criança de outro tempo e encontra os indícios do homem de sucesso que se tornou na atividade de dramaturgo” (p. 27). No ramo teórico que segue, se confirmará que este imaginário do Nordeste está cheio de violência, entre outras características fixas. Algumas noções acerca da masculinidade surgem em outras leituras. Tanto Bezerra (2014) como Angeli & Machado (2017) relacionam Heleno ao herói clássico da antiguidade. Borrillo (2010, p. 45) afirma que

A Grécia Antiga reconhecia oficialmente os amores masculinos; se as relações sexuais entre homens desempenhavam uma função iniciática, nem por isso tais ritos estavam desprovidos de desejo e prazer. Assim, impregnada por essa atmosfera viril, a sociedade grega considerava a homossexualidade como legítima. (como citado em Bezerra, 2014)

Na época moderna, a homossexualidade de Heleno em *Nossos Ossos* é um fator identitário problemático. O protagonista negocia a sua posição nas hierarquias de masculinidade, tentando reprimir a sua sexualidade. Portanto, estas duas situações diferentes mostram o quanto comportamentos e valores masculinos são situacionais e variados historicamente. A negociação na hierarquia masculina é consequência de um contexto socio-histórico local, no qual ideias sobre comportamentos masculinos ideais foram geradas e mantidas ao longo do tempo. Outros estudos abordam os traços da narrativa poética na obra (Angeli & Machado, 2017) e a estrutura como esqueleto ou quebra-cabeça (de Santana Ivo, 2016).

Esta tese foca-se na representação da masculinidade, especialmente quanto à relação entre novas formas de masculinidade e figuras espectrais que retornam em vários espaços e momentos e que trazem à luz representações tradicionais de masculinidade que são renegociadas nas obras. Abordar-se-á a análise através de uma abordagem crítica com especial atenção às teorias de spectralidade e gênero, elaboradas no primeiro capítulo, para

ver como modelos de gênero normativos são estabelecidos e ao mesmo tempo desestabilizados por negociações externas e internas dos sujeitos.

Estrutura da tese

No capítulo 1, se fará uma breve análise da representação do Nordeste e a construção de um imaginário regional ao longo da história. As mudanças na representação da paisagem ou lugar e a dinâmica das viagens que personagens percorrem, contribuem para explorar a questão da masculinidade. Através de um processo de assombração, estas representações do Nordeste e o homem nordestino retornam para o presente para negociar imagens passadas e presentes.

Depois, se introduz as teorias de gênero que serão utilizadas na análise das obras. Tratam, por um lado da construção de categorias rígidas e fixas de gênero na produção cultural e na sociedade em geral, e, por outro lado, o quanto realmente são instáveis estas categorias. É importante mencionar que a representação do sujeito masculino hoje em dia passa por uma transformação, em que o espectro de representações é alargado. No final, se introduz a noção do sujeito moderno elaborado por Stuart-Hall, em que a noção da identidade fixa se problematiza, reforçado pela ideia de deslocamento nos filmes de estrada e a negação de uma terra pátria como fonte originária de identidade.

No capítulo 2, se analisará a novela *Nossos Ossos*. Prestar-se-á atenção à maneira em que a sua masculinidade é construída desde a infância, e como essa imagem da sua infância volta em momentos e espaços específicos. Ademais, se argumentará que o espaço é crucial na negociação de formas de masculinidades, em que regem certas expectativas e hierarquias sociais que precisam ser negociados tanto para caber no registro social como para estabelecer uma identidade masculina estável.

No capítulo 3, se fará um close reading do filme *Boi Neon*. Neste filme, as imagens de um Nordeste tradicional se entrelaçam com imagens de um Nordeste diferente, renovado. Ao

mesmo tempo, se reinventa o sujeito masculino tradicional nordestino. Analisar-se-á, então, a interrelação entre as representações do Nordeste e a representação do homem nordestino.

Ademais, se analisará, como no capítulo 2, a interação entre espaços e como eles influenciam no que diz respeito ao comportamento adequado masculino.

Capítulo 1

A imagem do Nordeste

O Nordeste existe, além das suas fronteiras geográficas, sobre tudo como símbolo, como imagem, como invenção histórico-cultural. Como menciona de Albuquerque, “antes de que a unidade significativa chamada Nordeste se constituísse perante nossos olhos, foi necessário que inúmeras práticas e discursos “nordestinizadores” aflorassem de forma dispersa e fossem agrupados posteriormente” (1999a, p. 66). O intento deste capítulo é apresentar um resumo da representação do Nordeste e do homem nordestino na produção cultural do último século, especialmente das peças canônicas mais influentes. Dessa forma, na análise dos objetos de estudo, se entenderá como em *Boi Neon* e *Nossos Ossos* há uma constante interferência da tradição passada, como as duas obras dialogam com ela e como renovam ideias e imagens do Nordeste brasileiro e o homem nordestino estabelecidas nessa tradição.

Para a criação de uma identidade regional, baseada na ideia de um conjunto sólido, é absolutamente necessário apagar as diferenças. A identidade se forma a través da convergência de discursos e imagens, estabelecendo uma representação estável tanto para o exterior como criada pelo exterior. “Existe uma realidade múltipla de vidas, histórias, práticas e costumes no que hoje chamamos Nordeste. É o apagamento desta multiplicidade, no entanto, que permitiu se pensar esta unidade imagético-discursiva.” Manifesta-se uma essência que perpetua no imaginário do Nordeste: uma região baseada na tradição rural, simplista, tradicional, pouco ligada à tecnologia e ao suposto progresso das cidades. É “uma imagem que sempre se repete” (de Albuquerque, 1999a, p. 66).

A obra canônica *Os Sertões* (1902) de Euclides de Cunha, é marcador da construção imaginária do Nordeste que se repete até os dias de hoje. Muito longe de ser consistente, se desenvolve uma imagem do Nordeste a partir da diferença com o Sul do país, através do

jornalismo, a literatura e as publicações da elite intelectual dessa região. Identificam-se em *Os Sertões* os estereótipos mais correntes do Nordeste até hoje. Como explica Vasconcelos,

Apesar de suas fortes convicções naturalistas, próprias de uma geração de intelectuais influenciados pelas teorias evolucionistas, deterministas e racistas, Euclides da Cunha se depara com a vida no sertão e, a partir do que assiste durante a guerra de Canudos é tomado por profundos conflitos epistemológicos visivelmente presentes na sua obra. As imagens que constrói daquele lugar e do homem que o habita são totalmente ambíguas e por vezes contraditórias. Assim, a paisagem desoladora e desértica é a mesma paradisíaca, uma terra que vai “da extrema aridez à exuberância extrema” (p.231)³, e o seu habitante, o sertanejo, apesar de ser o homem permanentemente fatigado, cambaleante e sem prumo, de um só assalto pode se transformar em um titã acobreado e potente ágil e forte.

(2006, p. 5)

Parece haver uma certa admiração por essa região inconstante, selvagem, e os seus habitantes. Apesar disso, o que ganha presença no imaginário do Nordeste é a imagem desértica do sertão seco, e um habitante, o sertanejo, que tenta dominar este espaço, recuando em temas tradicionais como a sobrevivência do homem na terra. Segundo de Albuquerque, em *Os Sertões*

o sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem-força que procura conjugar elementos geográficos, linguísticos, culturais, modos de vida, bem como fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a

³ Referência do autor a Cunha, E. d. (1973). *Os Sertões*. São Paulo: Cultrix-MEC.

garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos etc. O sertão surge como a colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma ideia que remete ao interior, à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes. (1999a, p. 54)

Ainda que essa fosse a essência do país, se apresenta uma região atrasada, não afetada pela modernização e modernidade. Uma região bárbara habitada por cangaços e outros homens brutos, um forte contraste considerando a suposta civilização no Sul. O Nordeste parece imutável, congelando no imaginário regional a imagem do rural, da seca e do homem pobre, rústico e forte. Na imprensa do Sul, aparecem narrativas sobre o cangaço no Nordeste que servem “para marcar a própria diferença em relação ao “Sul” e veicular um discurso “civilizatório”, “moralizante” e racionalista, em que se remetem as questões do social para o reino da natureza ou da moral. O “Norte” é o exemplo do que o “Sul” não deveria ser. É o modelo contra o qual se elabora “a imagem civilizada do Sul””. Essas histórias sobre o cangaço “só vêm reforçar essa imagem do nortista como homem violento e do Norte como uma terra sem lei, submetido ao terror dos “bandidos e facínoras”, além da violência de suas “oligarquias”” (de Albuquerque, 1999a, p. 61).

Essa imagem vem sido tanto afirmada como questionada na produção cultural regional ao longo do tempo. Além da criação da imagem pelo ‘outro’ do Sul, esta mesma imagem parece ser uma fonte para a constituição de uma identidade regional. Esta identidade, de alguma forma se parece basear numa representação do Nordeste que não passa da época colonial e de outros modos de viver além do engenho e o cangaço. A figura do homem nordestino é fundamental para a invenção desse imaginário nordestino. Euclides de Cunha destacou em *Os Sertões* que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (1985, p. 179). Aparece, então, um ser puro, robusto, uma

representação que encontraremos, por exemplo, repetidamente na literatura de cordel, um estilo literário clássico do Nordeste.

No cordel, como aponta de Albuquerque, a violência é “um componente da sociabilidade no Nordeste, uma característica da própria forma de ser do nordestino e, mais acentuadamente, um dos elementos que comporiam os atributos da masculinidade nesta região. Ser “cabra macho” requer ser destemido, forte, valente, corajoso. Nesta sociedade, o frouxo não se mete, não há lugar para homens fracos e covardes. Há, pois, uma tradição de narrar atitudes de violência na produção cultural popular” (1999b, p. 175). Uma violência que ademais é legítima, já que todos a praticam. De jeito nostálgico até os cordéis contemporâneos narram um “Nordeste onde ser valente podia significar uma via de ascensão social. Nordeste onde a covardia era o maior defeito e a valentia a maior virtude, onde a macheza era testada todos os dias” (1999b, p. 177). Ainda que o cordel se adaptou de certa forma à realidade social atual, utilizando um “discurso burguês contra o crime, o rebaixamento do crime do pobre e a pregação moralista contra a violência”, ainda é apresentada “uma sociedade nordestina marcada pelo nomadismo das secas, pela correria dos cangaceiros, pelas peregrinações dos bandos de beatos, pelos enfrentamentos sangrentos das parentelas, pelas tocaias” (1999b, p. 180). Enfim, parece que a representação da região se baseia numa mitologia que ainda perdura na produção cultural, como no cordel. Dessa forma,

a sociedade nordestina, presente no discurso do cordel, é uma sociedade de homens, de machos. O nordestino, no cordel, é cabra macho, não pode ser covarde, sob pena de ser rebaixado socialmente. O Nordeste é uma sociedade onde a coragem, o destemor e a valentia pessoal ainda influenciariam no status social dos indivíduos, no respeito que este teria do grupo, daí a necessidade permanente de

provar a sua masculinidade, sua macheza, pela realização de atos ditos de coragem. (de Albuquerque, 1999b, p. 182)

A perpetuação desse estereótipo masculino em muitas outras produções culturais populares naturaliza a dominação do homem nordestino sobre o outro e a natureza. Outras expressões culturais, como o romance de 30 e logo o Cinema Novo questionam e modificam essa representação, enfraquecendo o culto folclórico do homem nordestino, enquanto perpetuam outras propriedades do Nordeste e o nordestino. A visão essencialista e a romantização do cabra-macho violento que encontramos na produção cultural tradicional, parece se transformar lentamente, apesar de haver uma perpetuação da imagem da seca e a pobreza do Nordeste como única realidade da região. Esta imagem perpetuada, em vez de servir como contraponto da civilização do Sul, é fortemente denunciada por autores das correntes literárias e cinematográficas mencionadas. Em geral, o romance de 30 é uma obra realista que visa retratar a realidade e as suas questões sociais. Obra destacada entre essas produções é *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos. Como menciona Mendes (2009), “O livro *Vidas Secas* traz um retrato pungente do homem nordestino, condenado à dureza da terra e do clima, à devassidão e à morte.” Longe de ser o homem impetuoso retratado no cordel, o protagonista Fabiano é

solitário e impotente, é presa fácil da exploração, do embuste, da trapaça e das violências do “soldado amarelo” – símbolo do governo protetor da dominação latifundiária. Mas, apesar da passividade exterior (Fabiano não executa nenhum de seus projetos: não mata o soldado, não briga, não vira cangaceiro), Fabiano não desiste de lutar, de se opor ao mundo hostil, de buscar uma realização humana que o arranque daquela condição animal. (2009)

Fabiano é representado lutando pela subsistência, apenas tentando aliviar a miséria enquanto viaja pela terra árida do Nordeste. Em vez de dominador, a relação entre o sertanejo forte e o seu entorno é de submissão imbatível. Não possui a aura de poder dos homens brutos representados na literatura de cordel. Ao contrário, é completamente dominado pela autoridade e o seu entorno. Desaparece a sensação de heroísmo que gira em volta do cabra-macho, de um ser destemido que não hesita em usar violência para dominar o ambiente e o outro. Porém, a impossibilidade de viver uma vida digna faz de Fabiano um homem desagradável, agressivo e desesperado.

Espectralidades

Boi Neon e Nossos Ossos também dialogam com essas representações, carregando para o presente referências do passado, para se posicionar criticamente diante as questões levadas ao primeiro plano, como a representação do Nordeste tradicional e a representação da masculinidade nordestina dominante, ora por introjeção ou por expulsão de elementos que assombram continuamente as obras e seus protagonistas. Os textos são, de uma maneira, assombrados. Lorek-Jezińska (2013) explica que Hauntology é uma abordagem teórica postulada por Jacques Derrida em *Spectres de Marx* (1993). A definição tem a sua origem no verbo ‘to haunt’ (assombrar/perseguir) e a palavra “ontologia”, significando o quanto a sensação de ser é sempre perseguida ou assombrada por algo outro que impossibilita descrever, compreender ou fechar a existência em categorias definidas. A assombração desestabiliza as noções de um eu independente e coerente. Surge, então, um fantasma, uma figura espectral com um potencial desconstrutiva de ruptura e abertura, oferecendo um espaço no qual ‘Outros’ conceptuais e textuais podem emergir. O fantasma começa a significar os processos de ser perseguido pelo passado, por outros textos, e por aqueles que foram marginalizados ou silenciados. A figura espectral opera como um sitio de transposição intertextual e transferência de memória, trauma, melancolia e perda (p. 7).

Os vários aspectos da assombração se relacionam à ideia de intertextualidade. Segundo Lorek-Jezińska, o conceito de intertextualidade se preocupa com os processos de reescrita e revisão, de reciclar e repetir ideias e estilos. Pode ser percebido como marca de exaustão ou morte ou como evidencia de renovação cultural e o potencial de mitos e textos canônicos poder gerar novas possibilidades e significados (2013, p. 7-8). Através dos acontecimentos, mise-en-scène, diálogos e comportamentos dos personagens se nota uma constante interferência espectral de ideias e imagens tradicionais e se estabelece por sua vez uma estética nova que negocia as imagens constituídas do Nordeste na produção cultural.

Boi Neon, por exemplo, negocia as imagens da paisagem estéril, vazia e sem cor que encontramos na adaptação cinematográfica de *Vidas Secas*, feita pelo diretor Nelson Pereira dos Santos e lançada no ano 1963. A produção é um dos filmes mais emblemáticos do Cinema Novo, um movimento cinematográfico que ganha força arredor dos anos 60. Os cineastas do Cinema Novo, como mencionam Shaw & Dennison (2007) procuram transformar a sociedade aplicando uma visão nova, crítica e modernista da nação, buscando uma linguagem cinematográfica que refletiria melhor a realidade brasileira (p. 82). Essa linguagem é transmitida a través de uma “estética do fome”, na qual, como Xavier descreve, “A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força de expressão” (2007, p. 13). A simplicidade da filmagem não é mera questão de estilo, mas se torna uma arma política a través da qual se negociam representações estabelecidas e as implicações sociais da realidade brasileira. Mesmo assim, esses movimentos não mudaram completamente a maneira em que o Nordeste é representado, a única realidade ainda parece ser o sertão.

Em vez da imobilidade e a pobreza da vida na região, característica da representação do Cinema Novo, *Boi Neon* aponta para as possibilidades que se apresentam na paisagem. O caminhão no qual a família transita pela região, passa por uma rocha que de outro jeito não se

salientaria da paisagem. A rocha é pintada detalhadamente, transformada numa onda de mar azul, no meio do sertão seco. Uma irônica mudança na paisagem feita à mão, inscreve nela outras possibilidades de representar a região e de pensar a sua forma no mundo. Inscreve na paisagem do Nordeste sinais de outras experiências, outras possibilidades além da seca eterna. Em *Boi Neon*, o estático cede lugar ao dinamismo. Ocorre uma modificação da paisagem, colocando água em cima da seca através de uma modificação estética. Trabalham a terra para cambiá-la, desafiando representações eternas.⁴



Figura 1, 'A eterna seca em Vidas Secas e a pedra-mar em Boi Neon'

A assombração funciona através de formas de sugestão, muitas vezes provocando nossos sentidos não-visuais: as experiências de ausência em presença se revelam muitas vezes quando os lugares estão se transformando, mudando, e quando uma dívida não está sendo reconhecida nessa transformação. O fantasma é uma figura nômade, uma figura errante que entra e sai da presença, tanto no tempo quanto no espaço. É uma figura do que foi perdido, esquecido, negligenciado, destruído e que volta para exigir reconhecimento. Mas também pode ser do futuro, uma ansiedade do que estamos criando (Degen & Hetherington, 2002, p. 3-4). Desse sentido, retorna o velho para contestar o novo, negociar espaços e criando uma convivência dessas várias presenças.

⁴ Veja a figura 1

Gênero, subjetividades queer e masculinidade

A definição do termo ‘masculinidade’ se baseia na definição clara de Whitehead & Barrett:

Masculinidades são os comportamentos, linguagens e práticas que existem em culturas específicas e locais organizacionais, que geralmente se associam com o macho e, portanto, definido culturalmente como não feminino. Deste modo, masculinidades existem como um positivo, já que oferecem alguns meios de significação de identidade para os homens, na medida em que eles não são o “Outro” (feminino). (2004, p. 15-16)

Em grande parte, por assombrações de imagens passadas, recorrentes e estabelecidas no comportamento e pensamento do ser, as formas de ser homem começam a conflitar. Surgem formas que não se reconhecem no paradigma heteronormativo. Se entendermos o termo ‘queer’ como uma identidade (sexual) não heteronormativa que relê as relações de gênero, sexualidades e identidades de gênero, as duas obras introduzem subjetividades queer que trazem novas representações da masculinidade nordestina. Pelo desvio da sexualidade e a performance de gênero ‘não conforme’ em relação ao modelo hegemônico regional, negociam a masculinidade convencional representada na literatura e o cinema tradicional. Portanto, a continuação segue uma curta teorização sobre gênero, masculinidade e a subjetividade queer em diferentes áreas, para entender como se estabelecem as relações de gênero e identidades sexuais e para entender a representação da masculinidade nas mídias convencionais, como também a criação de estereótipos e imagens fixas que atravessam o imaginário regional e nacional.

Em primeiro lugar é importante considerar a dimensão da representação de gênero a través dos meios comunicativos. Como mencionam Belmonte Arocha & Guillamón Carrasco

(2008), a identidade de género dos espectadores de meios visuais se constroem parcialmente a través das representações televisivas, já que estabelecem sistemas simbólicos de identidade através do discurso e o imaginário que transmitem, construindo uma realidade. Normalizam e naturalizam-se certas complicadas relações sociais, e se constroem estereótipos de género a través da representação televisiva. Este discurso normalizador sobre o papel do género reforça os seguintes estereótipos sociais: os sujeitos masculinos em geral se associam à rudeza, a competitividade, a agressão, à racionalidade, enquanto os sujeitos femininos se caracterizam pela doçura, a compreensão, a emotividade e a sensualidade. O homem obtém a chefia pelas atitudes consideradas positivas, enquanto a mulher é representada como irracional, inepta ou irresponsável (p. 115-117). Vemos, portanto, o quanto estes estereótipos estão arraigados na cultura, o qual reforça o imaginário sobre uma suposta raiz biológica das marcas ou características de género. A presença de estereótipos reforça a desigualdade de género, já que a mulher só se apresenta, ainda que esteja presente no mundo laboral, pela sua beleza ou afetividade, nunca como valente, estabelecendo-a e reduzindo-a ao âmbito da realização sentimental e amorosa. Qualquer característica ‘feminina’ que se encontra nos homens, se borra a través de diferentes instrumentos visuais e discursivos para evitar alguma suspeita de homossexualidade. Desse jeito, a dicotomia entre o masculino e o feminino, a masculinidade e a feminidade se aprofunda a través de modelos fixos, presentando uma diferencia sexual que se legitima a través da estereotipização (p. 115-120).

Como menciona Dyer (1982) imagens de homens muitas vezes são imagens de homens desempenhando alguma atividade, fazendo algo. Quando, antes da invenção completa da cinematografia, Edward Muybridge tomou uma enorme serie de sequências fotográficas, uma das suas intenções era estudar a natureza do movimento. Muybridge fotografou sequências de figuras masculinas e femininas nus. Num estudo destas sequências, Linda Williams mostrou como Muybridge estabelece a diferença entre o sujeito feminino, que só está lá para ser

olhada, e o sujeito masculino, que está fazendo algo (carregando uma rocha, madeira serrada, jogando beisebol), e que só podemos observar. A distinção é mantida na história do pin-up, onde uma e outra vez a imagem do homem é feita em meio de uma ação, ou associada, a través de imagens nas fotos, com atividade. O homem, portanto, não é olhado como imagem erótica, nem se deixa seduzir (1982, p. 66-68).

Van Alphen (1992), no seu trabalho sobre Francis Bacon, argumenta que para ser um sujeito masculino, se requer uma mascarada do masculino. O sujeito masculino, dessa forma, introjeta identidade masculina e projeta essa masculinidade para fora em outros homens como uma contínua injunção para eles, para manter os códigos da masculinidade. Portanto, masculinidade não é construída somente pelo posicionamento voyeurístico do sujeito masculino em relação à mulher como objeto da mirada voyeurística; também se produz pela identificação e projeção entre homens (p. 174-175). Argumenta que na representação do corpo masculino, estabilidade, controle, ação e produção são os efeitos perseguidos, qualidades que são projetadas continuamente em atos e discursos (p. 184).

Estas características hegemônicas se mantêm a través de códigos fixos. Gênero é uma performance, é ‘desempenhado’ de acordo com as sanções sociais que podem conduzir e conduzem a punições em um número de níveis, de ostracismo social até controle legal (Edwards, 2005, p. 55). Para conseguir ou alcançar gênero, cada pessoa numa situação social precisa ser reconhecida como apropriadamente masculina ou feminina. West & Zimmerman (1987) argumentam que as pessoas com as que tratamos, avaliam continuamente o nosso desempenho de gênero, e decidem se ‘fazemos’ gênero de forma apropriada de acordo com a situação. O público ou os parceiros de interação nos responsabilizam e nos sancionam de várias maneiras, a fim de incentivar o cumprimento das normas. Nossa necessidade de aprovação social e validação como seres com gênero encoraja ainda mais a conformidade. Ademais, muito está em jogo neste processo, porque a sensação de ser depende precariamente

da decisão do público de validar ou rejeitar a performance de gênero. A promulgação bem-sucedida confere status e aceitação; o fracasso causa embaraço e a humilhação (como citado em Gerschick, 2005, p. 373). Masculinidade ou identidade masculina se atinge pelo constante processo de afastar ameaças. É precariamente alcançado pela rejeição da feminilidade e da homossexualidade (Weeks, 1985, p. 190).

No Ocidente, a performance de gênero masculina é baseada no padrão de masculinidade hegemônica, que representa os atributos, atividades, comportamentos e valores mais adequados das pessoas numa cultura particular (Connell, 1983, 1990, como citado em Gerschick, 2005, p. 373). Cientistas sociais identificaram a orientação profissional, a atividade, o atletismo, o quanto é desejável sexualmente, a virilidade, a independência e a autossuficiência como atributos masculinos exaltados na cultura/ sociedade ocidental (Gerschick, 2005, p. 373). Existe uma grande sobreposição entre várias regiões do mundo em relação a esses atributos que determinam uma masculinidade “adequada”, hegemônica, sobretudo pela modernização e os processos de globalização. Esta masculinidade hegemônica, ademais, perpetua no imaginário social pela sua omnipresença nos programas de televisão, revistas, propaganda e o cinema convencional.

A masculinidade é ameaçada quando aparências corporais e a performance de gênero são discordantes com expectativas hegemônicas, como no caso de ter um corpo menos normativo (Gerschick, 2005, p. 373). Corpos são simbólicos, servem para determinar o valor de alguém. Consequentemente, pessoas com corpos não normativos são vulneráveis a serem negados reconhecimento social e validação. As pessoas respondem aos corpos de outros, o que inicia processos sociais, como a validação e a atribuição de status. Assim, ter um corpo menos normativo não é apenas uma condição física, é também uma condição social e estigmatizada. (Goffman, 1963; Zola, 192; como citado em Gerschick, 2005, p. 372). Pessoas com corpos

menos normativos estão engajados em uma relação de poder assimétrica com seus pares mais normativos, que têm o poder de validar seus corpos e seu gênero (Gerschick, 2005, p. 373).

Porém, Ehterington-Wright & Doughty (2011) mencionam que no século XXI as representações da masculinidade se diversificaram. O herói clássico da literatura e arte cedeu lugar a uma variedade de personagens masculinos, do homem ‘uber’ macho até pessoas mais efeminadas. Isso reflete uma mudança no espectro social sobre a hombridade e a masculinidade, já que não há interpretação única sobre o que significa ser homem. Aspirar a imitar a figura cinematográfica heroica pode ser responsável por criar sentimentos masculinos de insegurança e falta de hombridade, porque o estereótipo romântico e cavalheiresco é, até certo ponto, inatingível; o arquétipo clássico configura falsas expectativas (p. 172).

É neste contexto que obras como *Boi Neon* e *Nossos Ossos*, que introduzem a noção de queering, reconfiguram, desestabilizam e inovam as maneiras em que masculinidade, relações homossexuais e de gênero são representadas. O conceito de queering por um lado se usa em termos de visibilizar a variedade de identidades não conformes às identidades heteronormativas. Por outro lado, dá visibilidade às dinâmicas que apontam para uma modificação nas ideias acerca de identidades de gênero, quer dizer, os processos e ações que pessoas e personagens realizam e que se visibilizam nas obras para desafiar ordens identitárias.

Tanto como os protagonistas em *Praia do Futuro* que da Silva analisa (2017), Iremar e Heleno compartilham muitos marcadores da performance masculino hegemônico. São independentes, tomadores de risco, homens agressivos que – com a exceção da homossexualidade – representam o modelo do macho que é construído, reconhecido e aceito no ambiente cultural brasileiro (da Silva, 2017, p. 170-171). Ao mesmo tempo, os personagens em *Boi Neon* e *Nossos Ossos* transgridem as fronteiras da masculinidade ‘real’ e negociam novos espaços para a construção de uma outra identidade masculina. Por exemplo,

em *Boi Neon*, a vida sonhada por um vaqueiro macho como futuro desenhista de moda sutilmente faz surgir perguntas sobre a sexualidade do personagem e põe em dúvida a sua masculinidade. As suas ambições são pouco conformes as expectativas criadas arredor da figura do cabra-macho nordestino. A ocupação de uma pessoa é importante em definir o gênero, tem conotações fortes de gênero. A maioria dos títulos ocupacionais, contém fortes conotações masculinas (Morgan, 2005, p. 168). Outros títulos têm associações simbólicas e históricos fortes com características masculinas celebradas, como força física, solidariedade de grupo ou ser homem de família e da comunidade (Morgan, 2005, p. 168-170).

Embora em muitos instantes Iremar e Heleno afirmam e projetam uma masculinidade hegemônica, forte, as obras abrem o diálogo com masculinidades estabelecidas historicamente na produção cultural, do vaqueiro sertanejo forte, o cabra-macho, o cangaceiro, especialmente considerando a produção cultural nordestina. Iremar e Heleno parecem sempre ter que negociar internamente os padrões estabelecidos, normas que perseguem os protagonistas.

O homem, então, foge do 'seu' lugar. As obras fazem duvidar, entre outros aspectos, sobre a autossuficiência, a autoconfiança e a força do sujeito masculino. A masculinidade não só difere culturalmente ou ao longo do tempo, mas se define, além disso, dentro do próprio sujeito masculino a través de uma negociação interna, sempre em negociação com os estereótipos construídos sobre ele em processos histórico-culturais. São as exceções que estas obras propõem, que fazem pensar, para descobrir o que se tem a dizer sobre o não-ordinário, sobre o desvio da normatividade. Há um valor nessa reconfiguração da ordem estética apresentada pela exceção. Na construção da identidade masculina e feminina, se construíram categorias rígidas dos géneros. *Boi Neon* e *Nossos Ossos* propõem um turno nessa rigidez. Isto, em certo sentido, é resultado do surgimento do sujeito moderno.

Modernidade e o sujeito moderno

O capítulo “The Question of Cultural Identity”, do livro *Identity in Question* de Stuart Hall (1990), descreve como as noções de identidade mudaram ao longo do tempo, chegando à concepção da identidade do sujeito pós-moderno, caracterizante da modernidade.

Segundo Hall (1990, p.598), estamos ‘pós’ qualquer concepção de identidade fixa ou essencialista. Ao contrário, segundo ele a identidade completamente segura e coerente é uma fantasia. Em vez disso, enquanto os sistemas de significado e representações culturais multiplicam, nos confrontamos com uma multiplicidade desnorteante e fugaz de possíveis identidades, que com qualquer dessas poderíamos nos identificar, ainda que seja temporalmente.

As sociedades modernas, segundo Hall (1990) são sociedades de cambio constante, rápido e permanente. Essa é, segundo o autor, a principal distinção entre a sociedade moderna e a sociedade tradicional. Na sociedade moderna, há cambio rápido, extensivo e contínuo, e surge uma forma de vida altamente reflexiva na qual, segundo Giddens (1990, p. 37-38, como mencionado em Hall, 1990, p. 599) práticas sociais são examinadas constantemente e reformadas à luz de nova informação sobre essas mesmas práticas, alterando o caráter. Quer dizer, que os papéis tradicionalmente repartidos e aceitos pelos indivíduos, se começam a questionar. Na sociedade moderna, as identidades modernas são “decentralizadas”, é dizer, deslocadas ou fragmentadas. Uma mudança estrutural transforma a sociedade moderna, fragmentando a paisagem cultural que nos deu uma localização firme como indivíduos sociais. Essas transformações também mudam as nossas identidades pessoais, havendo uma perda da ‘sensação do eu’ estável e uma deslocação ou descentralização do sujeito (p. 596-597). Dessa forma, a existência de identidade fixa começa a sumir, dando lugar a outras noções de identidade.

O processo de identificação, pelo qual nós nos projetamos em nossas identidades culturais, agora é mais aberto, variável e problemático. Isto produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como um ser que não tem identidade fixa, essencial ou permanente.

Identidade se forma e transforma continuamente em relação às maneiras em que somos representados ou endereçados nos sistemas culturais que nos cercam. O sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas arredor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, nos puxando em diferentes direções, para que as nossas identificações sejam alteradas continuamente (Hall, 1990, p. 598). Isto se reconhece nos filmes: não há uma única identidade masculina, se reinvocam diversos papéis em diferentes momentos: autoritário versus obediente, forte versus fraco, macho versus sensível, machista versus feminino, corajoso versus sem esperança. Assim como é possível assumir diferentes identidades, também se assumem diferentes masculinidades ou identidades masculinas, muitas vezes contraditórias, porém presentes simultaneamente.

A diversidade, produto talvez de uma dinâmica da modernidade parecida à que encontramos nos textos de Hall (1990), fica em grande parte desapercibida na consciência coletiva. A família e as relações entre homens e mulheres fazem parte da articulação do poder da nação, articulação que se apresenta como estruturada, normativa e simbólica (Scott, 2010, p.52). Isto leva à justificação de uma posição naturalizada de dominação do homem nas construções da família patriarcal. Esta dominação, por sua parte, é continua na sua representação na televisão, e não independente disso, no imaginário nacional.

O filme de estrada (ou "road movie") reflete sobre essa modernidade dinâmica. Como menciona Nadia Lie (2016) na introdução do livro *The Latin American Road Movie*, filmes de estrada e modernidade se associam pela figura do movimento e mobilidade, apresentados não

somente como aspecto do gênero cinematográfico, senão também da modernidade em si. A relação estável entre indivíduo e lugar, como já mencionado por Hall, se desestabiliza, podendo por um lado liberar o sujeito do lugar, ou por outro evocar sentimentos de desarraigo e ambular sem sentido (p. 33). É dizer, o lugar influencia e dá estabilidade ao sujeito, enquanto a movimentação, a viagem, o desestabiliza. O lugar de origem, nesse sentido, se perde para dar lugar à instabilidade. Durante estas viagens, os protagonistas se deslocam por diferentes paisagens e lugares. Faz-se uma ligação entre o lugar de origem e a identidade das pessoas. A identidade estaria inscrita nesta paisagem originária, e há, particularmente em *Nossos Ossos*, um desejo de retorno a essa paisagem, a terra pátria.

Wylie (2016), porém, argumenta que o termo paisagem não pode ser igual a homeland (terra pátria), e até deveria ser usado para contrariar noções de homeland como sitio de habitação existencial, um lócus de sentimento e ligação, e uma fonte de identidade. A ontopologia, conceito elaborado por Derrida (1994), é uma combinação das palavras ontologia e topologia, ou seja, combina existência e localização. Faz uma ligação entre sitio e habitante, como se houvesse uma conexão essencial entre povo e lugar, como se pertenceriam um ao outro num entrelaçamento inextricável. A identidade da pessoa, dessa forma, se teria formado no lugar de origem sem ter em conta a contingência do nascimento em aquele lugar nem as influências de fora. Enfatiza uma sensação de origem, raiz ou pertencimento, ainda que não haja conexão essencial entre terra e os seus habitantes. Homeland, poderia se dizer, só começa a existir uma vez que há deslocamento ou exílio. Homeland sempre é um lugar de um retorno desejado, e, portanto, nunca é onde alguém ambula no presente, já que é sempre um lugar distante. Homeland começa a existir como uma coisa já perdida, remota e ausente. O exílio e o deslocamento são, num sentido importante, as precondições de qualquer pensamento de homeland. Paisagem, neste sentido, poderia ser entendida em termos de uma perpétua

perturbação, algo inquietante, algo desintegrante, questionando os sentidos de pertencimento, identificação, conexão e comunhão que se associam ao termo Homeland (p. 409-413).

Modelos e imagens regionais como o cabra-macho se reinvocam em diferentes momentos, surgem inadvertidos durante o deslocamento, advindos do e estabelecidos no lugar de origem. Há uma convivência conflitiva de diversas formas de masculinidades, nas quais interferem aparências passadas. As obras, porém, não propõem contradições - o macho vaqueiro contra o desenhista de moda - mas uma negociação e uma conseqüente convivência de diversos papéis, de diversos relatos. Obviamente nunca uma convivência harmoniosa ou pacífica, já que os papéis que os protagonistas assomem trazem à luz certas questões políticas importantes, questionam vários traços identitários anteriormente fixos e invariáveis do homem macho e masculino.

Capítulo 2

Espaços da masculinidade em *Nossos Ossos*

Em *Nossos Ossos*, Heleno parece herdar a sua identidade masculina tradicional da sua juventude, na qual existia a ideia de haver uma forma certa de ser, dada pelo ambiente social, costumes e tradições da sua cidade natal Sertânia, no Nordeste brasileiro. Ademais, a sua identidade masculina tradicional ajuda em conseguir o seu objetivo: trazer o corpo do michê de volta para a sua terra natal. A influência e normas de comportamento vindas da atmosfera regional ainda estão presentes na consciência do protagonista quando decide viajar e morar na cidade de São Paulo, o lugar sonhado de muitos imigrantes de diversos cantos do país. As referências a imagens e modelos regionais antigos se reinvocam em diferentes momentos e espaços da obra, Heleno está assombrado por aquelas representações antigas, as carrega consigo, e surgem na superfície em momentos inesperados. *Nossos Ossos* renova estes modelos antigos, carregados para o presente, e se posiciona criticamente diante deles. Desse modo, o primeiro capítulo, em que Heleno principalmente narra os acontecimentos da sua vida em São Paulo, começa com uma cantiga popular da região do Nordeste:

“O meu boi morreu,
o que será de mim?
Manda buscar outro,
ó maninha, lá no Piauí.” (Freire, 2013, p. 13)

A tradição do Nordeste

Desde o começo, introduzindo esta música infantil tradicional, Freire insere o livro dentro da tradição folclórica da região do Nordeste. Numa brincadeira sonora, alude à semelhança do boi animal e o boy michê que morreu, e do qual o protagonista se apaixonou. O boy retirante, aquele que migrou para cidade com a esperança de uma vida digna, e, uma vez lá se depara

com poucas expectativas de subsistência, pertence à mesma categoria de vida insignificante que o gado. É objeto de carinho temporal, porém completamente descartável e substituível por outro ser marginalizado. Ademais, como se argumentará em diante, uma das similitudes entre Heleno e o homem nordestino estereotipado, é a dominância que eles exercem sobre esses bois ou boys, que a sua vez pertencem à categoria de seres vivos que chamaríamos de vida nua, excluídas da sociedade, uma vida animalizada, sem direito à cidadania.⁵ O boi é uma figura animal importante na tradição literária da região, especialmente no cordel, existindo várias lendas, canções e histórias acerca desse animal que geralmente se aprendem desde pequeno. “De modo geral, as histórias de boi estão sempre em torno de uma temática principal: o boi, perdido no mato, nenhum vaqueiro consegue prendê-lo, pois ele tem toda sorte de astúcias e bravuras para salvar-se, um dia é finalmente apanhado” (Diégues et al., 1986, p. 75). Em *Nossos Ossos*, o boy está perdido na cidade, e Heleno tenta salvar a sua alma, e com isso a sua própria honra, devolvendo-o para a sua terra natal. O animal venerado, neste livro se torna um ser humano marginalizado.

Nossos Ossos resgata algumas das características do cordel, retomando e reescrevendo a tradição que surge no texto pela temática, a estrutura e o ritmo particular do livro. Na literatura de cordel, se divulgam “histórias tradicionais, narrativas de velhas épocas, que a memória popular foi conservando e transmitindo; são os chamados romances ou novelas de cavalaria, de amor, de narrativas de guerras ou viagens ou conquistas marítimas.” No mesmo período, surgiram histórias ou descrições de ocorrências, “acontecimentos sociais que prendiam a atenção da população” como “crimes perpetrados”, “cangaceiros famosos que invadem cidades ou praticam assassinios” quer dizer, tudo que descreve o caráter violento da sociedade (Diégues et al., 1986. p. 31-56). *Nossos Ossos* conserva esta memória popular

⁵ A vida nua é um conceito que Giorgio Agamben elabora em “Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita” (1995). Vida nua, ou “zoe”, é aquela vida reduzida à mera existência, excluída da cidadania.

construída a través da literatura regional pela combinação e preservação de vários traços dessa mesma tradição: Heleno, como veremos, é um cangaceiro desde e pela sua formação na infância, um guerreiro sertanejo que viaja para a cidade para buscar o amor da sua vida. Descreve as ocorrências da cidade, a sua brutalidade e os problemas que nela encontra, os mortos, a marginalização. Logo, num ato quase heroico, volta para a sua terra natal para devolver o corpo nordestino, para que esse possa descansar em terras sagradas. Tendo feito isto, o condutor do carro funerário fala para o fantasma de Heleno que pode encerrar “sua ladainha” (Freire, 2013, p. 116). Descreve aos leitores os fatos ocorridos de uma forma que poderia ser lida em voz alta, através de uma cantoria que reconhecemos no estilo literário do autor, que está entre a oralidade e a poesia escrita. Uma raiz estilística vinda da tradição regional reconhecemos a través do que Freire chama um ritmo cordelizado.⁶ Há na obra uma referência métrica e uma oralidade que remete à literatura de cordel. Em *Nossos Ossos*,

duas características marcantes da linguagem do conto, bem como de toda a obra de Marcelino, são, como já pudemos ver pelos trechos citados, a oralidade e a concisão. Como esclarece Emerson Inácio, Marcelino investe num tecido textual marginal às formas fixas da literatura, mas que é o único capaz de materializar o conteúdo que deseja vincular (2012, 52). A marginalidade de seus personagens pede uma linguagem marcadamente oral e concisa, mas que muitas vezes se revela ritmada e próxima ao cordel. (Maia, 2015, p. 118)

A tradição é capturada num tecido literário que busca desafiar o lugar fixo desta tradição. Em muitas ocasiões surge um tipo de verso ou prece rimados, vindo da voz do personagem:

⁶ Numa entrevista com o Observador, Freire fala que escreve “improvisando, uma palavra vai-me dando outra palavra, por isso tem esse ritmo meio cantado, cordelizado. Você conhece a literatura de cordel? Eu não sei improvisar na viola, mas sinto que esse registo vem do facto de eu ser sertanejo.” (2017)

O boy, aquela noite, só falava naquilo,
no perigo real, não é todo mundo que tem
coração, o que me fez lembrar do índio, ele
também, de quando em quando, *me avisava*,
assim que eu me *engraçava* com um dos no-
vatos da Estação de luz, antes deixa eu ver
se é um animal disfarçado, um malandro e
coisa e tal, numa *boa*, a gente é amigo, eu me
preocupo com a sua *pessoa*. (p. 54)

Estabelece uma narrativa ritmada, remetendo à tradição nordestina do cordel através da construção de frases curtas separadas por vírgulas que guiam o ritmo da leitura. Dessa forma, ademais começa a parecer uma prece. A rima (*avisava – engraçava, boa – pessoa*) contribui à musicalidade do texto, criando um galopado contínuo, como se fosse um cordel cantado. Porém, é importante distinguir a incorporação da forma tradicional com a forma tradicional mesma. A incorporação sugere que esse fluxo de pensamento de Heleno, que remete às tradições literárias antigas, é, portanto, estruturado por tradições, por uma interferência do passado. É difícil definir o estilo de Freire, não é constante durante a leitura, parece estar entre estas várias tradições como a prece, o cordel, e o canto. Portanto, *Nossos Ossos*, a través de uma semelhança estilística que retoma traços da literatura tradicional como o cordel, se posiciona entre a tradição literária da região e uma renovação que dialoga com ela. Constrói um tecido que retoma elementos de estilos canônicos e os expõe sob uma luz recente, tocando assuntos ainda intocados por essa mesma tradição. Inverte e desestabiliza muitas outras noções estabelecidas na tradição literária regional, como a imagem do Nordeste.

Esta imagem do Nordeste em *Nossos Ossos* é negociada a través de uma inversão que olha criticamente tanto para o passado como o presente. De Albuquerque elabora em *A Invenção*

do Nordeste (1999) como se constrói uma “imagem de superioridade acerca de São Paulo, como se essa superioridade fosse natural e não historicamente construída. Destarte, o Nordeste era inferior por sua própria natureza; a seca, a falta de água, as adversidades do sertão castigavam seus habitantes e era maximizado sua pobreza, enquanto a imagem de São Paulo era difundida na literatura e imprensa como o lugar de progresso e modernização.”(...) “Mas, como já vimos, há uma inversão na obra de Marcelino Freire, em que a ilusão pela cidade de São Paulo é ultrapassada e o desejo de retorno traça um interessante contraponto, mostrando que o processo, de fato, inverteu-se” (Teles, 2017, p. 27).

Argumento, porém, que essa inversão funciona somente como um tipo de consolo para o protagonista, que idealiza a imagem do Nordeste e a sua terra natal para poder se proteger do fracasso que encontra uma vez instalada na cidade, e os múltiplos fracassos e dificuldades acumulados durante a vida do protagonista. Nessa idealização, remete aos estereótipos, costumes e crenças estabelecidos sobre e na região. O destino de Heleno, não é diferente aos dos retirantes passados, clássicos, que encontramos no cânone literário e cinematográfico, como em *Vidas Secas* (1938) ou *Morte e Vida Severina* (1955). A cidade, como a tantos outros, o marginaliza e suprime, mas era visto como um “mal necessário” (Freire, 2013, p. 18), um destino inevitável para aqueles que procuram uma forma de subsistência ou sobrevivência fora dessa terra sufocante. Desse jeito, a marginalização do retirante, uma imagem que dificilmente muda e muitas vezes é romantizada e glorificada, é retomada a través de uma lente crítica. Ademais, surge e inverte a figura do retirante como cabra-macho, o sertanejo masculino forte, que na literatura de cordel se apresenta a miúdo como um herói regional, questionando a fixidez desses modelos hegemônicos de masculinidade na sociedade brasileira.

A máscara do cabra-macho nordestino

O cordel como tradição regional literária influenciou fortemente no imaginário construído da região. A região se caracteriza pela sua aparente condição natural da seca eterna e um ambiente brutal, uma sociedade que precisa de homens fortes que sabem sobreviver nestas condições para manter as suas famílias e a sociedade. A sociedade, portanto, é dominado por aqueles homens. Ademais, sempre existe a necessidade de provar a masculinidade, para manter uma posição estável na hierarquia social. É importante mencionar que as qualidades associadas ao homem nordestino típico não pertencem somente a estes homens, mas são compartilhados em muitas outras culturas arredor do mundo. O estereotipo do homem macho, que encontramos em muitos países e que exclui dinâmicas de subjetividades masculinas alternativas, vistas como daninhas ou irracionais, faz ao indivíduo masculino crer que homens são feitos por uma série de absolutos: nunca choram, devem ser o melhor, devem competir, devem ser fortes, não devem se envolver afetivamente e nunca devem se retirar (Gutmann & Viveros Vigoya, 2005, p. 119).⁷ Dessa forma, o protagonista começou a formar na infância uma masculinidade ‘requerida’ no ambiente duro da sua terra natal. No capítulo Os Pés, Heleno resume a sua infância pela história das brincadeiras que ele fazia com os outros oito irmãos, formando as qualidades mencionadas em cima. Recolhia ossos, pelo e pele, qualquer matéria orgânica de animais e plantas para fazer os seus trajes:

⁷ Estes estereótipos coincidem em grande parte com as ideias arredor do ‘homem bom’ (good man) e o ‘homem de verdade’ (real man). Michael Kimmel, professor de Masculinity Studies na Universidade Estatal de Nova Iorque, explica que quando perguntou para homens arredor do mundo o que significa ser um homem bom, mencionaram qualidades como integridade, honra, ser responsável, bom provedor, fazer a coisa certa, sacrificar, cuidar, e defender o mais fraco. Ser um homem de verdade, porém, significa “nunca chorar, ser forte, não mostrar os seus sentimentos nem dor, poder, agressão, ganhar, ser rico e ter sexo.” Segundo Kimmel, ser um homem real não é algo interno, é algo que desempenhamos para outros homens. Masculinidade é “homossocial”, significa que outros homens julgam se fazemos a coisa certa. Queremos ser um “man’s man”, não um “lady’s man”. ‘Um homem entre os homens.’ (Kimmel, 2018)

“(...)às vezes eu saía por detrás da cacimba vestido igual a um cangaceiro.

Capa de couro bovino, espada de fêmur, saiote de cóccix e uma máscara natural, a minha cara borrada de carvão, gesticulava feito um demônio, assustava a todos com a minha voz de trovão saído de estômago, em pé, eu, sobre uma pedra, no deserto que foi a minha infância.

Minha dramaturgia veio daí, hoje eu entendo, desses falecimentos construí meus personagens errantes(...)” (Freire, 2013, p. 27)

A sensação de ser de Heleno é criada através de ideias que perpetuam no ambiente social: brincando de cangaceiro começa a dominar as formas de lidar com a realidade do seu ambiente: ele precisa ser alguém que dá susto com a sua voz de trovão e que é forte e armado. Aprende, então, a ser esse ‘homem de verdade’ pela repetição e adaptação de elementos presentes no imaginário socio-histórico, do cangaceiro nordestino, aquele bandido social pobre que vestia roupa de couro e levava armas para dominar o seu espaço social. Parecem ser, ademais, os elementos naturais como o carvão, os ossos e o couro que Heleno recolhe, que permitem que se construa uma personagem, como se ela fosse dada por natureza e necessariamente construída dessa forma para encaixar nela. Sendo todos elementos biológicos, justifica a naturalidade com a que certas práticas se retomam: já que vem da terra é lógico e natural que essas práticas existem. As personagens estariam inscritas na e tiradas da paisagem, onde ciclos de vida se repetiam e deixavam as relíquias, os restos que as futuras gerações continuariam a de se apropriar, para que perpetuasse a tradição. É importante destacar, ademais, que tal como os bandidos cangaceiros, Heleno se torna um ser errante a procura de uma forma de subsistência econômica, como se fosse parte da tradição cultural ele

buscar a vida e vagar pelo Brasil, como um aventureiro clássico. Heleno parece aderir a ideia que a sua terra pátria (homeland), Sertânia, moldou o seu ser, e tem saudade daquele lugar como se pertencesse a ele, conectado de alguma forma com o seu ser intrinsecamente. Vemos, porém, que a sua identidade realmente é formada através de ideias e imagens que se estabelecerem na criação de um imaginário regional, estabelecidas na produção cultural, na mídia e na sociedade. Foi a invenção de uma região que levou a uma identidade regional, e, portanto, fica evidente que uma fonte existencial não deriva do lugar mesmo, mas deriva das ideias estabelecidas acerca do lugar.

Segundo Heleno mesmo, da sua construção infantil sai essa pessoa retirante, um ser que no imaginário regional seria socialmente coerente e correto, uma figura que perpetua na literatura regional e nela é admirada pela sua coragem. Isto quer dizer que não é apenas importante a maneira em que Heleno contempla o próprio ser, mas também como a sociedade o avalia, tendo em consideração os atributos apropriados para ser um homem nordestino. Porém, veremos claramente, que a sua viagem não será tão heroica quanto desses retirantes corajosos, e se arrepende de haver saído da sua cidade natal: “De onde eu nunca devia ter saído, das pontes da minha cidade, de perto de meus pais (...)” (Freire, 2013, p. 68)

Como menciona Teves (2000, p. 190), “as ações humanas não são apenas fruto de decisões racionais, mas se estruturam a partir do imaginário social com seus simbolismos que subsistem nas culturas.” Construimos, assim, os nossos comportamentos e atos, que gradualmente se tornam achados ‘naturais’ e adequados.

Freire retoma, e até certo ponto afirma aqueles elementos desta imagem estabelecida no imaginário social: viveu uma infância pobre em que ele, junto com seus irmãos, brincava com os restos de animais mortos no sertão, uma região inabitável, seca, um deserto. De criança, jogava de demônio, levava uma espada e assustava aos outros. A violência, que notamos tanto na tradição literária do Nordeste – por exemplo no cordel - como no imaginário social, é

normalizada, é parte da sociabilidade da região. Elementos de uma masculinidade bruta, como a violência interpessoal, são tanto resgatados como questionados ao longo da vida de Heleno, mas surgem em primeira estância com uma lógica natural, essencialista de ser no mundo, algo do que o homem se orgulha.

Das brincadeiras de criança, como menciona Heleno, veio a sua dramaturgia. Influenciou na maneira em que hoje em dia constrói as suas personagens. A palavra personagens, aqui é colocada de forma ambígua, não se sabe a quem pertencem estas personagens errantes, ele mesmo pertencendo a esta categoria. Isto faz acreditar que está num momento auto-reflexivo, um intento de se entender a si mesmo, como em vários momentos ao longo do livro. A maneira em que se disfarça com a capa de couro bovino e a sua máscara natural, permitiria que ele projetasse e atuasse de acordo com um personagem construído, do qual, de infância, presta uma confiança impecável. Como veremos em diante, retoma este personagem na vida adulta quando precisa da fixidez do personagem, do papel fixo. É, por exemplo, só através desta atuação com a máscara de carvão, que o protagonista começa a se expressar do jeito brusco e forte, requerido neste ambiente selvagem, bruto e macho. Agamben explica que na sua origem, máscara significava pessoa, e que é através da máscara que uma pessoa adquire um papel e uma identidade social. Segundo ele, a luta pelo reconhecimento é, então, uma luta por obter uma máscara. Porém, esta máscara coincide com a personalidade que a sociedade reconhece a todo indivíduo, ou com o 'personagem' que a sociedade faz do indivíduo, com uma cumplicidade mais ou menos reticente do indivíduo mesmo. A pessoa moral se constitui, então, a través de uma adesão e a sua vez uma distância a respeito da máscara social: aceita-a sem reservas, e ao mesmo tempo, se diferencia quase imperceptivelmente dela, notamos que a máscara não consegue definir o indivíduo por completo. Explica que a pessoa-máscara, contribuiu à formação da pessoa moral, sobre tudo a través do teatro. A relação entre ator e máscara tem uma intensidade duplo: por um lado, o ator não pode pretender eleger ou negar o

papel que o autor lhe assignou. Por outro lado, também não pode se identificar sem mais com este papel (2011, p. 67-69). A pessoa-máscara interpreta o papel que lhe foi assignado. Ela mesma não elege o papel. Existe, portanto, sempre uma distância entre a pessoa e a máscara. Heleno cumpre com o papel que as suas vestimentas, metáfora desta máscara social, impõem, para começar a construir uma identidade masculina impecável, forte, que cabe dentro do registro social:

Esses anos trabalhando em teatro me deram um olhar sereno, contemplativo, compreensivo, sem medo, repito, de nada, um guerreiro, meu pai dizia, protegido por fibras de gente morta, ligamentos sagrados, desde pequeno eu me cuidava, não tinha essa de virem abusar de mim porque eu era o mais fraco, sem disposição para o trabalho pesado, a minha força estava na fabulação, eu passava a impressão de que era forte, dos irmãos o mais consciente, quase um profeta, um santo, uma entidade, entende? (Freire, 2013, p. 53)

A sua identidade, então, é construída a través de impressões que sabe transmitir através da sua experiência no teatro, um olhar sereno, sem medo, um homem com confiança, vencedor no mundo. As armaduras que o protagonista de criança constrói, das fibras de gente morta, e a experiência da dramaturgia, fazem visível que atuamos uma identidade que carregamos conosco, mas que não nos é própria nem nascemos com ela. É uma formação e imposição simultânea, contínua e perpétua. Carregamos uma identidade conosco que não é própria de nós, mas que nos apropriamos, tornando a ser fundamental para os nossos movimentos, gestos e comportamentos. Heleno não é o seu papel, ele apenas intenta projetá-lo, passar uma simples impressão para que não abusem dele, para ter uma estabilidade e se proteger das adversidades. Nesse sentido, as suas próprias declarações revelam que não existe essência no que diz respeito à sua identidade, nem é resultado de um processo natural, uma identidade

cavada dos ossos que encontrava no chão seco. Por haver uma norma estabelecida no seu ambiente social, o trabalho manual, pesado, é requerido que Heleno aja de forma viril e robusto.

Admite, porém, que é o mais fraco, referindo a sua juventude, dos sete irmãos o único que não encaixava dentro dos padrões dos jovens que sonhavam um dia com ser, como seus irmãos sonhavam, ser um astronauta, ter um carro de corrida, ou pilotar um avião de guerra. Estas profissões, que remetem à dominação do mundo, da competição e da violência, e que muitas vezes são vistas como empreendimentos heroicos, são exemplos de uma virilidade bem-sucedida, exemplos do que faria o ‘homem de verdade.’ Heleno, porém, queria

costurar vestimentas, criar um texto qualquer, inventar uma história para ver a tarde cair, meus irmãos ficarem curiosos, presos às aventuras que eu arquitetava ali, (...), quando crescer eu quero ser várias pessoas, ir fundo, escrever para me sentir, assim, o dono do mundo, o rei dos animais. (Freire, 2013, p. 103-104)

De forma poética, quase como se estivesse encantando os irmãos pelas suas histórias aventureiras, Heleno descreve as suas ambições de um dia ser várias pessoas, de sonhar, de se distanciar da simplicidade das profissões heroicas dos seus irmãos, que buscam sobre tudo a ação física. A diferença dos seus irmãos, essas ambições são mais intelectuais e artísticas, e têm pouco a ver com a ação e a heroicidade das profissões sonhadas pelos irmãos. Uma profissão mais orientada ao esforço físico com frequência traduz aos papéis de gênero estabelecidos e uma masculinidade normativa, já que estabiliza noções de masculinidade como o controle, dominância física e enfrentar perigos, mostra o homem em ação. Os esforços intelectuais de Heleno, porém, servem da mesma forma, provavelmente por causa da sua anterior mencionada fragilidade, como um intento de dominar o mundo, se sentir o dono do mundo e o rei dos animais. Deve-se assinalar que nesse ambiente apresentado, no qual o

indivíduo atinge chefia social elevada pela dominância física, o desejo de Heleno, que foca no âmbito sentimental e poético, seria algo que pertence aos estereótipos criados arredor da figura feminina, que é vista tradicionalmente como sendo mais emocional e sentimental. Não escreve para ser, mas para se sentir o dono do mundo. Heleno argumenta, porém, que com essas qualidades poderia dominar o mundo e o seu entorno, apresentando uma ruptura na forma de ser nesse ambiente restritivo, já que, nas suas fantasias, sensações e criações artísticas ganhariam importância para determinar o status social do indivíduo. Ademais, assegura que os seus irmãos estariam presos às suas criações, como se superasse aqueles tradicionalismos e propusesse algo renovador. Logo, adulto e fracassado, resta pouco daquele profeta que pretendia ser, e decide partir para a cidade. Fala para a sua mãe “aprendi com a senhora essa coragem, retirante, que nos faz seguir, avante, o nosso destino (...)”. O seu pai,

“calado em um canto, não fez espanto, parecia acostumado, estava perdendo um filho de vista, mas o mundo ganhava um grande soldado, era o que ele garantia, desde o tempo em que me assistia, criança, lutando dentro daquela armadura defunta, feita de hélices, úmeros e plantas.” (Freire, 2013, p. 27-28)

Espaços da máscara masculina

A contínua repetição das enunciações de coragem associadas à figura do retirante tradicional, funcionam para se proteger das adversidades que encontra na cidade, até na vida adulta. Aprendeu, então, a liderar com as adversidades do mundo a través de uma identidade aparentemente fixa, estável, que retorna continuamente para assegurar que a sua posição na sociedade não é ameaçada. Precisa da máscara, dessa armadura que aprendeu a usar de criança quando interage com outras pessoas que não podem questionar as suas intenções. Heleno, ao querer enterrar um dos seus antigos boys, se movimenta claramente à margem do que é aceito por uma sociedade que ainda é muito mais conservadora do que se costuma

pensar. Isto notamos, por exemplo, no contínuo esforço de esconder o seu relacionamento com o boy e a sua homossexualidade. Heleno é constrangido pela contínua performance de uma masculinidade que sobrevive e permeia a sua existência. É mais que nada uma obrigação que lembra à opressão que pessoas que não cabem dentro do panorama heteronormativo sofrem: qualquer traço de feminilidade deve ser eliminado para não sofrer repercussões. Por essa razão, a performance de Heleno depende do espaço social pelo qual se movimenta, que determina sempre a sua liberdade de expressão.

Esta performance, como argumentei anteriormente, é permeada pelo passado, por identidades estabelecidas, tradicionais, geralmente inquestionadas. Heleno está assombrado por imagens de gerações passadas, quer dizer, o assombrante que cada vez surge no pensamento de Heleno são aqueles elementos carregados inconscientemente ou secretamente dentro de família e através de gerações, o que Abraham e Torok (1994) chamam de “transgenerational haunting”, ou assombração transgeracional (Como citado em Treacher, 2007, p. 294). Estes elementos surgem inadvertidamente e tentam se sobrepor à situação e à consciência do protagonista, dominam o seu espaço mental. Desse jeito, Heleno lembra dos pais, e surgem imagens assombradas de um sujeito corajoso, uma imagem trazida do passado para o presente, que serve para fixar a sua sensação de ser. Porém, é claro que não há uma origem pura do ser:

fantasmas chegam do passado e aparecem no presente. Mas não podemos dizer propriamente que o fantasma pertence ao passado... Dessa forma, a pessoa ‘histórica’ que se identifica com o fantasma pertence ao presente? Não, a ideia do retorno fratura as concepções tradicionais de temporalidade. A temporalidade a que está sujeito o fantasma, é, portanto, paradoxal, ao mesmo tempo em que ‘retorna’ faz a sua estreia aparicional (Buse & Stott, 1999, p. 11)

Fratura-se a ideia de uma identidade surgir a partir do nascimento, de haver uma origem. Haunting, estar assombrado, nesse sentido é o estado de ser como tal (Fisher, 2013, p. 44), o protagonista está em uma negociação constante com o seu entorno, com os fantasmas do passado. O fato de ainda ter que negociar as imagens do passado, aponta para o caráter verdadeiramente efêmero de uma identidade supostamente fixa. A negociação da identidade, ademais, difere enquanto Heleno se movimenta por diferentes espaços, já que nesses espaços aparecem outros fantasmas que o ajudam a lidar com as dificuldades encontrados ao longo do seu objetivo.

Estes espaços não são isentos de regras e dinâmicas que guiam a socialização dentro dele. Lefebvre propõe que espaço é um produto social e que cada sociedade produz espaços próprios. Enquanto mediados através da linguagem, esses espaços carregam símbolos com significados poderosos e valores que articulam a comunicação de grupos específicos. Criar um lugar, é então uma maneira de ‘disciplinar’ um espaço, já que esse ‘disciplinamento’ impõe limitações enquanto à acesso pela estruturação de códigos baseados em gênero, etnicidade, status econômico ou até estilo (como citado em da Silva, 2017, p. 171). Isto quer dizer que espaço só ganha o seu significado como sendo um espaço enquanto há alguma forma de negociação e interação humana. O ser humano se apropria do espaço e negocia quem cabe dentro dele, quem é expulso e quem aceito. Os códigos que mais convêm numa situação e espaço particular, se reforçam quase sem questionamento, surgem à superfície. Espaços públicos implicam certas convenções e restrições de comportamento. Desobedecer essas convenções seria, em alguns casos, perigoso. É por essa razão que, quando Heleno precisa entrar no Instituto Médico Legal, ensaia a sua atuação:

Eu ensaio, olha, é o seguinte, deu entrada no IML um rapaz bem moreno, assim assado, eu gostaria de saber o que eu faço para levar o corpo do garoto embora, se for preciso eu pago, e apelo, desse jeito

não, seria, no mínimo, escroto, pegaria mal qualquer insinuação de suborno.

Melhor falar a verdade, então, ele era meu namorado, um caso que eu tive, um rapaz inteligente (...)

Meu Cristo, ridículo é ficar aqui decorando o texto, desse jeito nada sairá do lugar,(...) , tenho confiança de que muito ajudará essa minha postura digna, até romântica, esse meu ar professoral, essa minha cara de intelectual, de branco europeu, mesmo não acreditando em Deus passei a acreditar, Ele há de me entender e perdoar. (Freire, 2013, p. 24-25)

Por medo de não ser aceita a versão verdadeira da sua história com o boy, precisa ensaiar como manejar o espaço social do IML. Várias possibilidades surgem na imaginação de Heleno: primeiro tenta uma versão em que esconde o seu relacionamento com o boy, seria simplesmente um rapaz que conhecia. Como se fosse a situação mais normal e simples levar o corpo de um conhecido, começaria a conversa com “olha, é o seguinte”, uma enunciação que expressa uma certa leveza, uma situação confortável. Qualquer comportamento inadequado é reprimido, “pegaria mal qualquer insinuação de suborno”, já que poderia revelar as intenções e a história verdadeira de Heleno. De acordo com a intuição do protagonista sobre as regras a seguir no processo de levar o corpo do IML, precisa ajustar o seu desempenho ou performance, algo que de forma limitada parece saber controlar. Ainda que esteja fazendo isto de forma consciente, o ensaio revela as estruturas, os códigos inconscientes de gênero, que precisa para se manobrar no instituto.

Paralelo à teoria de Agamben sobre a máscara, segundo o pensamento pós-estruturalista gênero é visto como algo fluido, negociável, e criado a través de performances, não fixo ou inato. (Gardiner, 2005, p. 45). Estas performances carregam consigo um certo cuidado, já que

qualquer desvio das normas de gênero poderia resultar em punição. A atuação de Heleno desmonta a ideia de um modelo fixo ou uma identidade fixa, já que sabe se adaptar conscientemente para se conformar à forma apropriada de ser homem numa situação particular. Como é a través da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social, precisa aderir ao comportamento que a máscara supõe, para poder seguir se movimentando na clandestinidade do envolvimento amoroso com o boy e no segredo que é a sua homossexualidade. Reprime, portanto, o segundo ensaio da sua atuação na IML, em que admite o seu envolvimento amoroso com o boy. Numa sociedade que mata pessoas não heteronormativas, que são marginalizadas e esquecidas por uma sociedade que reprime a alteridade, como foi o caso do boy mesmo, não só levaria à estigmatização, mas seria perigoso admiti-lo. Heleno, reprimindo a verdade, retoma os elementos que convém mais nesta situação particular: uma postura digna, professoral, intelectual, europeu e religioso, projetando a ideia do homem bom, para que aumentem as chances de ser acreditado e aceito neste ambiente, para que possa alcançar o seu objetivo. Além de esconder a sua sexualidade, tenta se apropriar do papel do branco europeu, aquele com mais privilégios numa sociedade que discrimina, marginaliza e abandona as minorias. Como a sua performance é constantemente avaliado, limita a expressão da sua homossexualidade na polícia, uma instituição conhecida pela sua cultura masculinizada e apreço à masculinidade dominante, para que apareça uma pessoa confiável:

Imagine eu chegando à polícia tendo de explicar meu envolvimento amoroso, era preciso muito treino, laboratório, seria um outro jogo, teatral, um tanto perigoso, mais fácil encarar o funcionário do IML, em algum momento ele relaxará, eu só tenho de empalidecer, ou chorar. (Freire, 2013, p. 30)

Há, como vemos no trecho acima, uma visível resistência incorporada na consciência do protagonista, uma disciplina internalizada para esconder a sua homossexualidade. Segundo as crenças científicas e populares, a homossexualidade masculina deriva e expressa algo ‘feminino’ nos homens, como se houvesse uma ausência de níveis adequados de masculinidade (Segal, 2007, p. 135). Obviamente, a grande falta desta ideia é que há um nível apropriado ou certo que o homem deve ter. Ao homossexual faltaria este nível de masculinidade, e, portanto, não é considerado de tudo um homem. As concepções dominantes de masculinidades oprimem outras que surgem continuamente e desafiam a ideia de uma masculinidade estável, única. O mantimento e a estabilidade da masculinidade heterossexual contemporânea, são profundamente dependentes da distância de, e a denúncia obsessiva da categoria oposta, a do homossexual (Segal, 2007, p. 137). Mas, como vemos em todas as sociedades, a través do tempo e em diferentes culturas o comportamento e as práticas de homens são variados.⁸ Ainda assim, na ideologia vigente na maioria das culturas de hoje em dia, há uma opressão sistemática, até internalizada no sujeito, do feminino no homem, já que a sua aceitação pela sociedade depende daquilo. A expressão de uma identidade é limitada a fatores como o espaço social, que é disciplinado para que haja conformidade, e a maneira em que o sujeito maneja as normas desse espaço disciplinado. Heleno razoa sobre uma visita à polícia e as consequências de admitir o envolvimento amoroso. Parece impossível admiti-lo. A socialização desse espaço faz com que se oprimam certas enunciações e comportamentos, e Heleno seria obrigado a se comportar de uma certa forma e ocultar a sua sexualidade. Porém, o IML, na mente de Heleno, é um espaço que permite outras expressões, permite emoções, uma maior liberdade: “mais fácil encarar o funcionário do IML, em algum momento ele relaxará, eu só tenho de empalidecer, ou chorar” (Freire, 2013, p. 30). Porém, quando Heleno

⁸ Borrillo (2010) afirma que na Grécia Antiga a homossexualidade era legítima: “Amar um homem não constituía uma escolha fora da norma, mas fazia parte da vida; além disso, na maior parte do tempo, as experiências homossexuais alternavam com as relações heterossexuais.”(p. 45-47)

entra de novo em outros espaços formais, como o banco onde pede o dinheiro para o enterro do boy, precisa novamente da sua ‘dramaturgia’:

O próximo, o próximo, por favor, e o próximo sou eu, assim me chamou o caixa do banco, já estou indo, já vou, digo e sigo, firme, carregando o que a arte dramática me deu, esta cara séria, meus olhos continuam verdes e profundos, minha alma nem dá na vista que apodreceu (p. 15)

A configuração formal, como vimos no banco ou na polícia, reforça o comportamento ideal e limita uma expressão autêntica. A obrigação de se conformar a uma certa forma de se expressar, invisível na superfície, é exposto pela narração de Heleno ao indicar que esconde certos sentimentos e características íntimas. É importante dizer que a narração, que é um fluxo de pensamentos contínuo, revela muito mais do que somente a opressão do homossexual numa sociedade heteronormativa. Os fluxos de pensamento, que surgem nesses momentos em que Heleno avalia o seu comportamento, quebram a certeza que a máscara traz em certos momentos, se vislumbra uma tristeza e uma depressão no sujeito. Esses fluxos rompem “com o resto de fixidez que o prendia e se apresenta desde o primeiro momento como um sujeito à deriva, um sujeito em conflito com o seu lugar de origem, com o seu passado e com sua vida, como ele mesmo define, sua “alma nem dá na vista que apodreceu”” (Teles, 2017, p. 31).

Heleno transgrede a fronteira entre o que se considera comportamento masculino verdadeiro, aquele que somente possuiria o homem heterossexual, e uma masculinidade marginalizada. Dessa forma, o poder da masculinidade tradicional é posto em perigo. Edwards (2005) argumenta que a identidade masculina homossexual é uma área em que os papéis da matriz heterossexual e masculinidade normativa são interrogadas e reescritas. Esta questão, por sua vez convida forças conflitantes de discursos culturais e identidade pessoal (p. 63). Heleno, a toda hora assume diferentes papéis, resultado dos seus conflitos internos e simultaneamente as

normas externas. Isto não quer dizer, porém, que o seu comportamento transgressor tenha resultados libertadores. Notamos isto na contínua autoavaliação e o autocontrole do seu comportamento de acordo com a situação e o lugar. Parece que tanto como esses outros retirantes, ele fica firme aos contratemplos, tentando manter um ideal masculino. Cresce, porém, a decepção com a vida, tanto que surge uma única saída dessa decepção, a morte:

Vim para São Paulo atrás de um
corpo vivo, volto agora, para a minha
terra, carregando uma sombra, um
espírito defunto, lago em mim que ficou
extinto, inânime, à boca do túmulo. (Freire, 2013, p. 86)

A necessidade de se manter firme é um velo para dissimular a marginalização e o fracasso, já que a morte parece sempre mais perto do que a vida. Heleno se suicida num quarto de hotel. *Nossos Ossos* ensina que apesar da sociedade ser outra, talvez mais moderna do que essas sociedades rurais do Nordeste apresentadas na literatura regional, a sua fatalidade brutal não muda para aqueles seres marginalizados. A morte e a decepção com a vida estão continuamente presentes na obra, e o suicídio parece a única saída viável que encontra. Porém, quando Heleno encontra estas adversidades, a figura do pai surge como ponto de referência.

Espaços privados e íntimos

Guerreiro, guerreiro, nosso filho é guerreiro, desde sempre luta com a morte, fez dela sua vestimenta, o sol forte, ele se lembra, o tanto de fibras que vestiu, dentes de morcego, o gorila inteiro, engolido pelo chão de caverna, ele e os irmãos que desenterraram, a pele descendente, o monstro que renasceu do pó das cinzas, não será agora

o fim da linha, prometeu, vou fazer o tratamento, e pode deixar, Sr.

Heleno, manteremos o assunto só entre a gente, o senhor ainda tem

muitas peças para escrever, acredite, toda uma vida pela frente.

(Freire, 2013, p.73)

Misturam-se, neste trecho, diversas frases emitidas por pessoas diferentes, sem clara distinção entre os falantes e enunciações vindas do pensamento de Heleno. Dessa forma, o protagonista retoma primeiro a expressão do seu pai, que traz reconforto, que segundo Heleno sempre chamou o seu filho de guerreiro. Como podemos entender pela frequência em que esta palavra é retomada por Heleno em várias ocasiões, teve um forte impacto na maneira em que Heleno pensa ter que enfrentar a vida, e a postura que mantém quando decide viajar para a cidade de São Paulo, onde se depara com a infelicidade, morte e marginalização. Constrói um imaginário sobre a forma em que chegou a ser esse guerreiro, quando de forma poética retoma a história da sua infância em que construía vestimentas de cangaceiro com elementos naturais, sendo um verdadeiro “monstro que renasceu”. Exagera e enfatiza a selvageria em que chegou a crescer, acrescentando elementos como os dentes de morcego e o gorila que foram engolidos pelo chão, como se uma natureza bruta toma a vida desses animais, enquanto Heleno fez curvar a natureza a sua vontade. Ele constrói o seu próprio personagem robusto antecedendo a voz do médico, que explica que Heleno é portador do vírus HIV. Como menciona Edensor (2002, p. 42), as assombrações rompem a linearidade temporal, inconvenientemente trazendo energias que supostamente foram extintas e esquecidas. Invadindo o presente, fantasmas repetem eventos e efeitos, restabelecendo uma temporalidade cíclica. Ao introduzir a voz do médico, se complica a imagem do guerreiro que se repete ciclicamente e traz uma sensação de pertencimento ao protagonista, com uma missão que deve cumprir como herói do pai e vencedor no mundo, quando descobre que contraiu uma

doença incurável. O contínuo aparecimento de imagens passadas impossibilita que Heleno se reconcilie com a vida real e causa um conflito interno contínuo:

Embora saibamos que há tratamento para essa doença, ela parece ser uma maldição na vida do dramaturgo, uma sombra de morte contra a qual o guerreiro Heleno deve vestir sua armadura. Para Sontag (1989), a doença desencadeia um duplo, pois, todas as pessoas teriam uma vida na saúde e outra na enfermidade. Ela determina uma mudança na qual é necessária a forma como se aceita estar doente e, mais ainda, como lidar com os preconceitos que cercam este dilema, “a doença é o lado sombrio da vida, uma espécie de cidadania mais onerosa” (SONTAG, 1984, p. 3).⁹ (Teles, 2017, p. 65)

HIV e AIDS têm sido relacionados intrinsecamente a práticas e comunidades homossexuais estigmatizadas (Parker, 2003, p. 317). No Brasil atual, homofobia ainda está profundamente estabelecida na cultura masculina dominante. Como homossexuais muitas vezes já são castigados e estigmatizados por ser representados como pervertidos promíscuos, com uma sexualidade masculina monstruosa, a ‘versão errada’ do homem, sendo masculino demais, promíscuo demais, fálico demais, ou faltando masculinidade, incompetente em ser homem ou efeminados demais (Edwards, 2005, p. 52-54), contrair uma doença venérea só reforçaria estes estereótipos. Por essa razão, a doença terá que ficar só entre o médico e Heleno. Ademais, estar doente é um ataque a sua forma de ser homem no mundo. Nulificaria, se fosse descoberto, como implica o doutor quando diz que Heleno ainda tem “muitas peças para escrever”, o seu status social como dramaturgo famoso pela implicação de ser um doente estigmatizado, um perdedor na vida. Como mostra a conversa entre os dois, o espaço privado

⁹ Citação de Teles (2017)

é importante para vigilar as desobediências da norma, dessas verdades escondidas que visibilizam que existe um espaço de maior expressão livre oprimida no espaço público. A opressão já começa no espaço privado pelas implicações sociais que o doutor e Heleno conhecem. Portanto, o pensamento sobre a morte é algo que deve ser reprimido, nunca aceito abertamente:

Tem sido penoso, em sociedades industriais avançadas, chegar a um acordo com a morte. A morte é agora um acontecimento agressivamente sem sentido, de modo que uma doença largamente considerada como sinônimo de morte é tida como algo que se deve esconder. (Sontag, 1984, p. 6; como citado em Teles, 2013, p. 65)

Apesar de haver mais espaço para uma expressão verdadeira no espaço privado, Heleno é movido pelo medo de nunca chegar a ser o que sonhava ser. Heleno começa a deambular pela rua, sozinho, e para numa esquina após voltar do IML. Esta movimentação pela rua funciona como um rito em que Heleno pode rever os seus atos e contemplar as suas consequências. Ironicamente, das suas contemplações ambulatórias surgem outras ideias sobre o ideal de uma vida tradicional, pelo qual o lugar da sua própria vida se põe em dúvida. As consequências de possivelmente ser contaminado por um dos michês com o vírus HIV estimula uma sensação de culpa que fortalece este ideal tradicional:

Eu mesmo não presto, eu e meu pedaço de culpa, se não o tivesse estimulado àquela vida, ele poderia ter voltado à sua terra e casado, plantado uma família, criado uns gados, terei de pagar por isto e meu pagamento seria tirá-lo da cama fria e hospedá-lo em terrenos mais sagrados, sim, tratarei de encontrar seus pais, de colocar uma cruz decente em seu leito, não fugirei da responsabilidade. (Freire, 2013, p. 39)

Aparece, então, outra vez o fantasma do passado tradicional, após ver o boy no IML Heleno está “baqueado pela imagem do jovem cadáver”, pensando na “agonia que foi a sua morte” (Freire, 2013, p. 39). As imagens são evocadas por um trauma, uma experiência assustadora, sua vida parece estar sob o feitiço daquela morte, um fantasma que corre pela sua mente.

Heleno lida com uma sensação de culpa sobre o fato de ele ter saído com michês quando morava em São Paulo. Um estilo de vida pouco respeitado, começa a considerar como corrigir esses pecados. O grande objetivo que ele decide perseguir é enterrar o boy na sua terra natal em Poço do Boi. É, então, um tipo de peregrinação, uma limpeza mental para que, ironicamente, Heleno possa também morrer em paz quando todo o processo de enterro está em caminho. Porém, quando começa a reflexionar sobre a vida do boy e a sua marginalização como prostituta, remete imediatamente a um ideal de família tradicional da região, como se esse fosse o caminho certo que Heleno impediu o boy a tomar porque saia com ele, ainda que obviamente Heleno seja só consumidor dos resultados abomináveis de uma sociedade injusta. Dessa forma,

característica da nossa modernidade contemporânea é que não somos tão cegos aos fracassos das utopias do progresso, nossa perspectiva distópica antecipa as assombrações futuras. Talvez a nostalgia seja a resposta talismânica que não apenas anseia um passado esquecido, mas é mantido para se proteger do futuro perturbador e fantasmagórico. (Degen & Hetherington, 2002, p. 4)

Estas assombrações são momentos de arrependimento espontâneo e profundo. Uma visão de futuro está completamente ausente, já que o suicídio é o final de Heleno. Anseia um passado venerado, romantizado de uma família ‘normal’, um modelo que guia não só o seu pensamento, mas também os seus atos futuros, já que reforça a determinação do protagonista de uma volta honrosa para o Nordeste que cabe dentro dos costumes tradicionais e religiosos.

É importante estar consciente da mitologia criada sobre a família, e sobre o que seria uma família consensual, normal, pensada como ‘necessária’ para o progresso das pessoas, da comunidade, e da sociedade em geral. Como menciona Scott (2011, p. 19), “é pela lente da família e das redes de parentesco que a domesticidade e a sexualidade são representadas socialmente, espelhando as preocupações de toda a sociedade”. Existe uma “percepção de relações entre homens e mulheres como naturalizadas, como se fosse parte de uma ordem preestabelecida, na qual não haveria necessidade de se questionar os fundamentos subjacentes e se compreender a formação das imagens e crenças como produtos culturais” (Scott, 2011, p. 21). A diversidade que existe na sociedade, invisibilizada em grande parte por discursos idealizadores de um modelo familiar patriarcal, fica em grande parte desapercibida na consciência de Heleno, ainda que ele mesmo é parte do desvio das normas familiares. Deste modo, a domesticidade seria um dos fatores que teria resgatado o boy se tivesse seguido outro caminho. O objetivo de criar uma família, se casar, criar uns gados, contém uma normalidade pelos esquemas de pensamento criados numa sociedade¹⁰ que não é questionada por Heleno.

Para lidar com o caos que surge pela fragmentação da paisagem cultural nesta sociedade moderna, Heleno retoma os tradicionalismos que vêm na superfície durante as assombrações.

¹⁰ A composição da realidade familiar brasileira se diversifica cada vez mais, e, por certo, sempre foi diversa, como verifica Scott (2011). Já nos anos 30 e 40, emerge durante o Estado Novo “a figura do patriarca como símbolo da integração nacional”, parte de um projeto nacional que busca a integração dos cidadãos, importante para o desenvolvimento da nação, e apoiado por pensadores nacionais como Gilberto Freyre (1900-1987) (p. 26). Pensadores posteriores, como Antônio Candido (1918-agora), caem na mesma modelização da estrutura familiar, generalizando-a, o que leva de novo a uma certa naturalização, neste caso da família conjugal ou nuclear, fruto da urbanização que surge durante o desenvolvimento capitalista nos anos 40 e 50. O autor logo aponta para duas propostas importantes: “Primeiro, (...), é impossível declarar que há um tipo único de família que seja uma indicação do progresso e desenvolvimento. Segundo, as famílias são dissolúveis, tomam muitas formas e estão em constante transformação, valendo-se de novos vínculos em redes sociais e comunicacionais mais amplas.” (p. 44). A família e as relações entre homens e mulheres fazem parte da articulação do poder da nação, articulação que se apresenta como estruturada, normativa e simbólica (p.52). Isto leva à justificação de uma posição naturalizada de dominação do homem nas construções da família patriarcal. Esta dominação, por sua parte, é continuada na sua representação na produção televisiva, cinematográfica e na literatura, e não independente disso, no imaginário nacional.

No IML, por exemplo, ainda admitia que para manipular o pessoal do IML, “mesmo não acreditando em Deus passei a acreditar”, sabia fingir uma religiosidade. Porém, neste momento de fragilidade, Heleno de repente precisa colocar uma cruz decente no leito do morto, começa a acreditar nos gestos e ritos da religião cristã. Heleno agarra esses esquemas tradicionais para se proteger das emoções e a mudança que ocorre no mundo moderno, para racionalizar as suas ações e propor um objetivo na vida. Idealiza-se, neste esquema, o homem como provedor de família, rústico, rural e simples, rejeitando a alteridade. Na modelização da estrutura familiar nacional se eliminaram as múltiplas formas que famílias e relações interpessoais podem ter. Da mesma forma, Heleno não parece reconhecer que ele mesmo é parte desta multiplicidade, de uma alteridade polêmica. Em vez disso remete ao imaginário familiar estabelecido e ideal. Nessa família, o homem deveria ser vaqueiro, uma das ocupações tradicionais da região do Nordeste. Ser vaqueiro é uma das práticas louvadas, mitificadas da região que é celebrada como atividade e forma de ser homem. Dentro desta mistificação, a existência tradicional é de certa forma uma fonte de orgulho, e reforçaria o ideal masculino existente. O desenvolvimento do modelo de chefe de família, a ideia do homem como provedor, ainda está muito presente numa vasta gama de culturas. Poderíamos argumentar, de fato, que a ideia do provedor é um elemento importante para a construção da identidade masculina, como categoria moral e econômica (Morgan, 2005, p. 169). Por sua vez, os chefes de família são figuras importantes em transmitir estas estruturas aos filhos, para que cumpram com o papel ‘certo’ como sujeito masculino. Da mesma forma, Heleno acredita que precisa se responsabilizar para que tudo isso desse certo, de novo afirmando que pertence à categoria do homem bom e adequado, não querendo mostrar a fraqueza do seu caráter.

Microambientes

Heleno domina o papel do homem dominante sobre tudo quando interage com figuras marginais. Ele invita os michês que se situam à margem da sociedade a sua casa em encontros

clandestinos. É um microambiente em que parece não ser vítima das normas sociais, mas aquele que controla as regras e as hierarquias masculinas:

E esses troféus aqui em cima, me perguntou o boy, são de verdade, banhados de ouro, ele quis saber, na primeira vez que o trouxe à minha casa, (...). Expliquei sobre os prêmios, diversos reconhecimentos, devia ser pela minha idade, é isto, passa o tempo e o pessoal fica com medo de que a gente morra e não saiba a importância do que fizemos, e você, meu querido, já esteve em um teatro, perguntei (...). A gente se uniu na saudade, no sotaque semelhante, no interesse mútuo, eu querendo saber de sua história de prostituto, ele, curioso, como é que eu consegui ficar famoso, se foi fácil, por acaso teatro dá dinheiro? (Freire, 2013, p. 45-46)

Helena, neste trecho, narra a primeira vez que convidou à sua casa o boy que morreu. O boy está impressionado pelos prêmios que o protagonista ganhou ao longo da sua vida como dramaturgo, tendo viajado pelo mundo inteiro. Helena segue explicando que será pela importância da sua obra, para que não seja esquecida, avaliando-se a si mesmo e retratando uma imagem positiva de si mesmo. Ainda que venham do mesmo lugar, e se uniram na saudade, a diferença entre os dois fica clara. Helena estaria interessado na sua vida de prostituto, enquanto o boy é curioso pela fama que Helena ganhou, visivelmente admirando o êxito da sua vida. A sua casa se torna um microambiente no qual a sociabilidade e uma hierarquia homosocial são reproduzidos.

Na opressão do homossexual, a masculinidade homossexual é posicionada na parte inferior da hierarquia entre homens. A homossexualidade, na ideologia patriarcal, é o repositório de tudo o que é expulso simbolicamente da masculinidade hegemônica (Connell, 2005b, p. 78).

Porém, estas situações particulares mostram que a possibilidade de portar uma masculinidade

hegemônica é situacional. Heleno se alimenta daquela masculinidade que numa cultura particular é pensada como uma masculinidade ótima, e que normalmente só pertenceria aos homens heterossexuais. As fronteiras daquela hegemonia são transgredidas no microambiente. Como menciona Itulua-Abumere, a importância da masculinidade para o processo da formação de identidade é a validação que pode dar ao ser humano, que tem uma identidade fluida. Se aceitamos que não há um eu essencial, as formas de ser homem dominantes podem ser vistas como uma maneira em que homens podem expressar o seu gênero e assim o seu senso de identidade (2013, p. 44). Porém, é importante destacar que a masculinidade hegemônica não é um tipo de caráter fixo, igual sempre e em todos os lugares. É, antes, a masculinidade que ocupa a posição hegemônica em um determinado padrão de relações de gênero, uma posição sempre contestável (Connell, 2005b, p, 76). Heleno é um personagem atípico, normalmente pouco hegemônico, que sabe simular uma masculinidade hegemônica quando precisa disso e quando pode, para criar reconforto e uma estabilidade identitária. Há, ao mesmo tempo, um completo desconhecimento do caráter atípico de Heleno por parte dele mesmo.

Heleno em muitos momentos reproduz discursos hegemônicos sem se dar conta que ele mesmo cabe pouco dentro dos padrões típicos do homem masculino hegemônico. Em um momento dado, após haver visitado Estrela, uma travesti que trabalha numa boate e teve informações acerca do boy morto, Heleno se pergunta: “por que as travestis se parecem comigo, pensei” (Freire, 2013, p. 48). Há ademais, uma dependência do travesti para conseguir o seu objetivo. Talvez os dois se parecem tanto porque são ambos indefiníveis, transgredem as fronteiras da dicotomia entre homem e mulher e as suas posições na sociedade. Simulam uma identidade, a atuam. Como menciona de Pádua Dias da Silva,

o termo transgressão parece se aplicar, vez que o seu modo de ser e de estar não desintegra o sistema binário e dicotômico, mas o

problematiza no sentido de tornar consciente o fato de que as pessoas podem ser livres para as suas escolhas, para encontrar os seus lugares onde possam viver os seus modos ou estilos de vida. A suposta transgressão, neste sentido, se dá em razão de vários discursos que atravessam as formas de ver e interpretar as pessoas em determinados momentos históricos, pois aspectos religiosos e morais são bastante contundentes quando querem alocar as pessoas em camisas-de-força, forçando-as a serem aquilo que nem sempre condiz com o pensamento, o momento, o sentimento ou o desejo da pessoa. (2013, p. 5)

A forma em que Heleno sabe manipular a sua masculinidade, lembra do travesti, visibiliza o quanto esta dicotomia está em desequilíbrio. Apesar disso, Heleno pensa que o travesti é simplesmente “um homem brincando de ser mulher” (Freire, 2013, p. 61), o que mostra a impossibilidade de aceitar outras realidades afora dessa dicotomia, o travesti ainda é definido como homem. Não reconhece que tanto como Heleno, o travesti é um exemplo de queering, de transgredir as fronteiras, negando que exista o homem ou mulher como uma totalidade, uma categoria transcendental de ser (Pérez, 2013): O travesti não imita à mulher. Para ele, *à la limite*, não há mulher, sabe – e talvez, paradoxalmente, é o único em saber -, que ela é uma aparência, que seu reino e a força do seu fetiche encobrem um defeito. (Sarduy, 1987, p. 55). O travesti mostra que detrás da atuação, do simulacro de ser homem ou mulher, não há nada, é só uma aparência que está projetando:

Nem deu tempo de mudar de cara, de simular dentro de mim uma outra pessoa que existisse, resistisse ao frio, à dúvida, à certeza do abandono, um ator quando dá nele um branco, a fala não sai, não vem.
(Freire, 2013, p. 37)

Às vezes, fracassa a sua atuação, esquece como utilizar a máscara, dá um branco. Habitam nele várias pessoas-máscaras que dão expressão em momentos tanto adequados como inadequados, mas que não são completamente suas. Decepciona e quebra a si mesmo, e deixa exposto uma natureza mais fraca, vulnerável. Isto acontece especialmente pela decepção de não encontrar Carlos, o amor dele que saiu do Nordeste para São Paulo e dizia que lhe esperava, uma das razões pelas quais Heleno decidiu partir da sua cidade natal. A história de Carlos é misturada com outras histórias, do seu envolvimento com os michês, e a morte do boy:

A boca ainda gemendo, querendo gritar, eu conhecia aquele menino, logo que bati o meu olhar na esquina da praça, ele era o próprio Carlos, o meu primeiro namorado, antigo, de volta para mim, o boy era, sim, a cara de meu outro amor (...) (Freire, 2013, p. 32)

Quando, no mortuário, reconhece o corpo do boy, lembra do seu amor Carlos. Expõe o caráter caótico da sua vida amorosa, e o pouco que estas expressões diferem. Depois deste trecho, começa com a história da sua primeira vez com um michê:

A primeira vez com um michê foi por engano, eu não entendi o que queria de mim o rapaz com cara de índio, será que ele piscou mesmo para os meus olhos, balançou o sexo, sedutor, é sério? Eu fui lá saber o que era e saímos para os fundos de um fliperama, quase abandonado, (...). Aí ele me cobrou, ao final, uma ajuda para o trem, para o lanche, para comprar um refrigerante (...) (Freire, 2013, p. 33)

Heleno experiencia uma história sexual complicada, é uma mistura de tradicionalismos, tabus e marginalização, uma história de amor pouco romantizada, passando de um amor ‘verdadeiro’, Carlos, às visitas com os michês. Ainda que as vezes os seus romances com os

michês são apresentados como românticos, doces, Heleno também parece cego para os motivos econômicos pelos quais os michês fazem ‘programinhas’ com ele. Há na sua vida uma certa clandestinidade que prefere ocultar e negar. Certamente não se conforma à normatividade sexual, na qual existe uma verdade amorosa além das ganâncias pessoais. A sua vida sexual ou amorosa, sendo essa marginal e polêmica, contrasta fortemente com o seu êxito internacional e a projeção de uma masculinidade hegemônica, uma projeção de êxito que ele intenta impor a cada momento, quase como um intento de ocultar o abuso, essas relações completamente assimétricas e com claras motivações econômicas por parte dos michês, e motivações egoístas do Heleno. É, talvez, por essas razões, o abuso, a consciência quebrada, que notamos um movimento entre decência e brutalidade, de ser marginalizado e de marginalizar, entre distanciamento e intimidade amorosa. Reconhecemos isto na contínua flutuação da sua consciência. Em um momento, pensa que “não seria justo que eu continuasse com essa vida de putaria, sem propósito, todo garoto saudável é para mim uma tentação, como se houvesse congelado o meu sentimento (Freire, 2013, p. 75). Heleno se dá conta da sua própria frialdade, e se considera um homem quase hipersexualizado, incontrolável, que reconhece a marginalização dos michês e a posição de poder que mantém em relação a eles, mas que não se tem importado com estas injustiças para o seu próprio prazer. Porém, no final do livro admite que na cidade de São Paulo, com os “seus apelos e prédios, viadutos e bichos, drogas e sexos, de nada eu me arrependo, compreendo o meu destino, trágico, dele construí a minha arte, o meu maior sacrifício, toda a minha liberdade” (Freire, 2013, p. 118). Ao final, segundo o protagonista, ele sai da vida sendo um vencedor, aquele guerreiro que o seu pai educou.

Capítulo 3

As demarcações masculinas em *Boi Neon*

Tanto como em *Nossos Ossos*, a figura do boi é uma presença importante em *Boi Neon*. A existência do protagonista e daquelas pessoas que poderíamos considerar a sua família dependem dos ingressos que ganham do rebanho, que faz parte dos espetáculos de vaquejada. O filme, então, parte de um ambiente típico da ruralidade do Nordeste. No primeiro respeito, parece que o diretor estabelece esta mesma imagem do homem da tradição rural, louvada na imaginação popular: um macho, vaqueiro de sangue puro, que fica em terras secas onde domina o espaço dos animais. Porém, tanto como Heleno, o protagonista de *Boi Neon*, Iremar, renova estas imagens e propõe outras que começam a competir e dialogar com as representações tradicionais. Ademais, a representação do Nordeste, que na história cinematográfica tem um caráter quase inalterado, é remodelada de maneira renovadora. Desta remodelação surge uma dinâmica constante entre paisagem e sujeito, quer dizer, a identidade em reconstrução do protagonista como homem típico do Nordeste, e paisagens que desvelam uma diversidade e mudança pouco representadas no cinema brasileiro daquela região. Entre paisagens e espaços, fica evidente que os espaços masculinos são demarcados por fronteiras, que gradualmente são atravessados, até quase desaparecer. Da interrelação entre paisagem e identidade surge uma nova perspectiva de abordar a masculinidade nordestina.

O espaço do animal

A primeira sequência de cenas do filme¹¹ começa com uma amostra do comportamento típico do homem vaqueiro. À primeira vista, não ocorre uma transgressão das normas de masculinidade, como Iremar simplesmente parece cumprir o seu dever como vaqueiro. É só depois que notaremos que aquele vaqueiro tem planos de vida completamente diferentes.

¹¹ Esta sequência é do minuto 1:23 a 6:37 do filme, imagens destas sequências são incluídas no texto.

Porém, a cena já aponta sutilmente para novas perspectivas que se elaboram no filme, ao mesmo tempo que reafirma a posição de Iremar no mundo tradicional. Iremar age, em certo sentido, como ele ‘deve’ neste mundo tradicional das vaquejadas. Deste modo, na cena de abertura do filme, já desde a tela preta que antecede a cena, se ouve sons e barulho altos que Iremar emite¹² para dominar os animais. Escuta-se, ademais, os gritos e o pisoteio dos bois enquanto Iremar os esbofeteia para lhes agitar antes de entrar na arena. Na primeira imagem do filme, a câmera se move lentamente ao longo de uma cerca de madeira, atrás da qual os bois se empilham um em cima do outro. O final da fila se visibiliza quando os bois se levantam para correr em direção a outro espaço, onde de novo serão encerrados entre portas que Iremar e Cacá abrem e fecham para controlar a movimentação dos animais. O espaço dos animais é um lugar extremamente comprido no qual são obrigados a ficar um por encima do outro, sem nenhuma consideração para o bem do animal.¹³ O boi, o seu corpo embaixo de



Figura 1, 'o boi sem esperanças'

outros corpos, parece até olhar para frente sem esperanças, completamente inanimado. A sua movimentação é limitada e capturada pelas vias construídas, cercas de madeira que os vaqueiros usam para dominar e guiar o animal para o espetáculo que prossegue. Quando abre a porta para a arena, saem a uma área aparentemente mais livre. Porém, dois vaqueiros

¹² Reconhecemos gritos parecidos a sons animais, para controlar ou intimidar o animal, além de enunciações típicas como 'bora boi!' e 'bora nojento!'.

¹³ Veja figura 2

começam a perseguir o boi, tentando puxá-lo para o chão através do rabo. A movimentação desses animais é, então, restringida e dominada pelos vaqueiros montados a cavalo e outros personagens como Iremar. À primeira vista, ele se apresenta como vaqueiro típico, macho. Domina o espaço do animal, movendo as portas para que os bois se movam entre as diferentes separações da área. O homem, portanto, se apresenta como uma força autoritária, alguém que tem o poder de decisão e o controle sobre os gestos do animal. Confirma-se deste modo o lugar dele no ambiente da vaquejada, um homem durão, feroz e dominante, fisicamente imponente.

Também Cacá, filha de Galega, a motorista de caminhão dessa família pouco convencional, se adaptou aos afazeres da vaquejada, batendo nas costas dos bois e gritando para provocar os animais a se moverem. O seu comportamento deixa sem dúvidas a existência de orientações estabelecidas sobre como as pessoas devem se comportar nesta atmosfera rural e laboral. A maneira de agir da criança encaixa perfeitamente no comportamento exemplar dos outros homens ao seu redor. Enquanto a câmera continua se movendo gradualmente para a esquerda, afasta a imagem e mostra Iremar trabalhando. Como se estivesse numa linha de montagem, agarra o rabo dos bois com firmeza, penteia-os atenciosamente, e dá o sinal deles saírem para a arena. A maneira mecanizada de trabalhar reforça a imagem de dominação sobre o animal, que recebe nenhum tipo de afeto neste processo, é um simples produto. A dominação se torna uma espécie de diversão do povo, se ouve um apresentador animar ao público dizendo “valeu boi”, o sinal do boi ter caído. Os vaqueiros recebem aplausos do público quando o boi é derrubado, e um dos vaqueiros sorri visivelmente. É, então, uma dominância sobre o outro que é inquestionada, ao parecer até inocente, já que a dominância do homem sobre o mundo

foi aceita como sendo da ordem natural das coisas¹⁴, uma ordem hegemônica que reclama o direito de dominar.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos. (Bourdieu, 2001, p. 18).

O homem se apresenta nesta cena, portanto, pelo poder de decisão sobre o animal, o trabalho que requer musculo, uma atitude fria acerca das condições precárias e o discutível maltrato dos animais que violentamente caem na areia.¹⁵ Os gritos violentos que emitem os vaqueiros contribuem à sensação de autoridade, guiando o animal através da domesticação. Por outro lado, refere à agressividade animal que se guarda dentro do estereótipo masculino,



Figura 2, 'o homem que domina'

¹⁴ "A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas "sexuadas"), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos habitus dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação." (Bourdieu, 2001, p. 17)

¹⁵ A aparente dureza desses homens é exemplificada nos gestos de Iremar, visível na figura 3

expressando uma violência bestial e primária através de sons fortes, primitivos. Dessa forma, a autoridade expressada através do som se insere nas estruturas supostamente biológicas do mundo, como se a agressividade fosse parte da vivência e experiência biológica do homem, naturalizando a sua posição superior dentro de uma hierarquia humana-animal.

No entanto, o filme aponta para uma semelhança sutil entre as situações de vida de Iremar e o boi, caracterizada por uma forma de animalidade que caracteriza a vida vaqueira. Como menciona Silva (2016, p. 59), “o boi representa a sua realidade, o seu trabalho e sua posição de um simples vaqueiro que atua nos bastidores. Iremar e o boi se encontram em igualdade de lugar e de valor.” Fica evidente que os animais que são dominados pelos personagens no filme - Iremar dominando os bois e os vaqueiros o cavalo respectivamente - representam ao mesmo tempo a posição daqueles homens na hierarquia social. Desta forma, a vida de Iremar, cuidando dos bois, lavando-os e colocando areia no rabo para melhor agarramento, é uma vida limitada, ao princípio, à área atrás da vaquejada. As cores análogas da cena expressam um ambiente monotonizado, em que as cores do fundo, das cercas, da lama e do solo, que na imagem prévia escurece a pele dos bois, fundem o protagonista, a sua roupa empoeirada do solo seco, com esse ambiente confinado. Criam uma sensação de Iremar se dissolver na área, pertencendo à cotidianidade da vida vaqueira e dando uma certa naturalidade à posição subordinada que ele tem nesse lugar. A forma supostamente natural em que o homem se posiciona na cena, é, de fato, um tipo de encarceramento. Ao mesmo tempo, as cercas que encerram os bois, aparecem vagamente no fundo, parecendo encerrar ao mesmo tempo a Iremar dentro do mesmo espaço.¹⁶ Iremar é confinado a este espaço e as atividades que são definidos neste espaço, uma vivência marginal e invisível. Nesse sentido, poderia se pensar que a sua forma masculina de ser é definida por uma certa limitação, uma estrutura dentro da

¹⁶ Na figura 3, também notamos as cores análogas e as cercas que enredam o corpo de Iremar, um confinamento.

qual é capturado. Tudo, até esse momento, apresenta um extravasamento de cores iguais, uma monotonalidade que apresenta sequer algum tipo de alívio.

Porém, a masculinidade na vaquejada não é singular nem invariável, tanto no nível do indivíduo, como no espaço e o tempo. Assim, reconhecemos diferentes posições masculinas na vaquejada, posições que, como mencionado anteriormente, entre outros fatores se definem pelo animal que o homem domina. Num estudo elaborado por Aires (2008) sobre as vaquejadas no Rio Grande do Norte, focado na variação na masculinidade que se apresenta dentro das vaquejadas, aponta para uma mudança na estrutura machista e na figura do cabra-macho, esse homem valentão, forte, corajoso, masculino que faz parte do folclore das vaquejadas:

A primeira impressão da vaquejada e dos seus atores sociais estaria associada às representações do vaqueiro como cabra-macho, dominador, homem de ferro, poderoso, imbatível e heroico. Contudo, na vaquejada, ficou evidenciada a existência de um ambiente multifacetado e propício a inúmeros fazeres do ser vaqueiro, atrelando o evento e os seus personagens a um universo muito mais complexo do que se poderia imaginar. Isso porque a vaquejada se configurava por diversidades baseadas especialmente em vários atores sociais (os vaqueiros de escalas sociais diferentes, tratadores de cavalos, calceiros, cancelheiros, patrões etc.) e por espaços estruturantes (os parques de vaquejadas, os caminhões, as festas, as competições etc.).

(p. 34)

A hierarquia social das vaquejadas se revela no filme pela existência e a execução de uma variedade de afazeres por vários atores no filme. Dentro dessa hierarquia, Iremar se posiciona num lugar marginalizado dentro do mundo das vaquejadas. Isto se evidencia pela sua posição

inferior em relação às outras profissões apresentadas no filme que se relacionam a um status socioeconômico e cultural mais elevado. Iremar está, por exemplo, sempre em função dos vaqueiros competidores, no papel de mero provedor de gado para a competição. Junto com seu companheiro Zé, fica separado dos competidores por um muro, com apenas uma janela pequena através da qual se comunicam com eles. Contando com essa visão muito reduzida para a arena, se reforça a diferença entre as duas classes de vaqueiros, encerrado e restringido dentro de um espaço demarcado desde o qual só podem contemplar a liberdade e a hegemonia que os competidores amostram. Os competidores se sentam verticalmente nos cavalos e os manejam com muita habilidade e elegância. A movimentação dos cavaleiros competidores se associa aos guerreiros ou lutadores, livres e dominantes. Nesta posição do corpo, ereto e firme, projetam liderança, autoconfiança e dominância. Suas roupas apelam ao status econômico, vestindo uniformes coloridos que os distinguem do seu ambiente em vez de se fundir com ele. Estes elementos são, então, os marcadores de diferença entre aqueles homens distintos.¹⁷



Figura 3, 'o vaqueiro que se diferencia'

Argumentou-se no ramo teórico que na ocupação das pessoas há simbologias que remetem a e reforçam um ideal masculino. O vaqueiro, neste ambiente, é um daquelas ocupações louvadas e idealizadas. A posição superior dos cavaleiros, é visível na maneira em que aparecem

¹⁷ Veja, na figura 4, a posição corporal do vaqueiro e a roupa que o distingue do seu ambiente

dominando o espetáculo. Iremar, ao contrário, só penteia e limpa os bois atrás do muro, e escava as excreções dos bois, confirmando a diferença de categoria entre os homens. Poderia se dizer, ademais, que a superioridade do cavaleiro sobre os provedores atinge o seu auge no ato do boi ser derrubado durante o duelo, como uma espécie de descuido total da saúde do animal, sendo esse precisamente a fonte de renda dos cuidadores. Os cavaleiros se apresentam, pela sua posição social elevada dentro das vaquejadas como mencionado anteriormente, como portadores de uma masculinidade hegemônica. Segundo Connell (2005a), hegemonia funciona através da produção de exemplares de masculinidade, símbolos que têm autoridade apesar da maioria dos homens não poder cumprir com o modelo hegemônico de masculinidade. É a forma de ser homem que mais se honra num grupo, comunidade ou cultura, e é em grande medida normativa para outros homens. Porém, é importante entender que essa masculinidade não é engravada no corpo, ou característica pessoal de indivíduos. São configurações de práticas sociais que se realizam em ações sociais, e diferem, portanto, de acordo com às relações de gênero e a configuração social de uma comunidade. O uso do corpo em competições esportivas é uma amostra dessa hegemonia, e se pratica através dele (p. 832-846).

Num primeiro instante, através do estabelecimento das posições sociais e forma supostamente natural em que aparecem no ambiente do filme, pareceria que o único mundo que existe em *Boi Neon* seria aquele mundo da vaquejada, e que as possibilidades e a mudança estariam limitadas àquele mundo. Porém, pouco depois descobrimos que o sonho de Iremar é muito diferente, não cabe nessa ordem estabelecida das coisas. Uma cor na primeira cena do filme que se destaca, entre todas as cores monótonas, trai as intenções de Iremar. À primeira vista um objeto qualquer, o pente amarelo¹⁸ que Iremar leva para pentear o rabo do boi se torna um tipo de prenúncio do questionamento dos papéis fixos de gênero, do papel de Iremar no

¹⁸ Veja a figura 5

mundo. Aponta já para outra configuração do vaqueiro masculino. O objeto se relaciona à dupla vida de Iremar como desenhador de moda: o pente é um instrumento que modifica a estética do rabo, como se fosse uma escapatória sutil da monotonalidade da vida vaqueira, machista, ressaltado pela cor brilhante do objeto, e a maneira de manejá-lo cuidadosamente.



Figura 4, 'estetização do rabo com o pente amarelo'

Áreas livres

Depois do espetáculo, Iremar sai pela porta da arena. Neste momento, livre do trabalho duro, se põe em movimento uma espécie de mudança ou libertação da posição asfíxiada na hierarquia social das vaquejadas. A sua movimentação, após a vaquejada, já não é limitada pelo espetáculo e o trabalho que desempenha nela. Dessa forma, é possível para Iremar negar as restrições do espaço que normalmente valem e vagar livremente por ele. Enredada por umas linhas azuis pintadas, a porta simboliza um tipo de fronteira da liberdade e da subordinação. As linhas funcionam como marca de um umbral entre um mundo que oprime e uma de liberdade condicional, mundos entre os quais Iremar se desloca continuamente. Notamos a pintura azul também na porta que Iremar abre e fecha para trancar o boi entre as cercas antes de sair na arena. São, então, demarcações espaciais que determinam o lugar do ser dentro delas, e pelas quais a movimentação do animal sempre estará limitada. Porém, para Iremar, são demarcações que podem ser ultrapassadas e negociadas. Localizado entre dois mundos, num interstício, está num lugar que se denomina “in-between”, um entre-lugar, que é

“um momento de articulação de diferenças culturais”, termo cunhado pelo pensador Homi Bhabha. Segundo ele, “Esses “entre-lugares” fornecem 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”. A “fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente” (Bhabha, 1998, p. 19-24).¹⁹ Atuando desde a margem, desde o interstício, começa a inverter as ideias sobre uma masculinidade hegemônica, seguindo uma rota anteriormente impensável, se afastando da imagem do macho nordestino. Indo em direção à liberdade, propõe-se uma nova configuração da masculinidade quando escapa desse espaço comprimido, fixo. Dessa forma, Iremar inconscientemente propõe outras narrativas que não enquadram na subjetivação do homem como vaqueiro nordestino e os diversos papéis que aquele homem tem nesse universo nordestino descrito anteriormente.

¹⁹ Ainda que Bhabha elabora os seus conceitos desde uma perspectiva pós-colonial, as suas ideias são importantes quando abordamos relações de poder estabelecidas, como a relação de gênero baseado no binário homem-mulher, como todas as suas implicações sociais. Como menciona Benetti, Bhabha diz que “há um processo teoricamente inovador, que tenta ultrapassar a fase das narrativas de subjetividade e tenta ver o que se passa nos cruzamentos culturais.” (2004, p. 62). Segundo Bhabha, “O afastamento das singularidades de “classe” ou “gênero” como categorias conceituais e organizacionais básicas resultou em uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, geração, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais.” Dessa forma, hierarquias que aceitamos como sendo ideias existiriam por uma suposta lógica originária e, portanto, deveriam ser aceitas sem questionar. “É na emergência dos interstícios – a sobreposição de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nação [nationness], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. De que modo se forma sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero, etc.)? (1998, p. 19-20) A organização da sociedade como tal é posto em questão, e ideias dominantes questionadas desde a margem.

Em primeira estância, o caminho que Iremar percorre para chegar à arena, é igual ao do boi. Sai pela porta para deixar se capturar de novo entre cercas, é capturado dentro de um certo percorrer, de uma certa estrutura. As cercas, decoradas ademais por detalhes azuis como a porta para a arena, de novo delimitam os espaços que Iremar ultrapassa. Porém, à diferença dos animais, ele toma a liberdade de se desprender dela, passando por encima das cercas. Ele se desprende, dessa forma, como veremos em diante, das normas impostas nesse ambiente confinado que define o papel de Iremar como sujeito masculino.²⁰ Desde o espaço delimitado, chega numa área livre, completamente colorida. Até este momento no filme, Iremar somente



Figura 5, 'o escape da monotonia'

se apresentou como um vaqueiro típico, um homem macho e simples, sem outras preocupações que o trabalho que faz na vaquejada. Ao chegar nesta paisagem colorida, novas ideias acerca do homem masculino 'adequado' e a representação da paisagem do Nordeste surgem simultaneamente. Evidencia-se, ademais, a interação entre paisagem, deslocação e particularmente o sujeito masculino, trazendo à luz uma convivência conflitiva de várias formas de ser homem no mundo, quer dizer, de masculinidades.

De repente, nos encontramos num espaço aberto, uma paisagem colorida por peças de têxtil. No fundo aparecem as tendas moveis dos vaqueiros e à margem dessa carpete um caminhão verde desde o qual um homem tira os farrapos. As peças de têxtil são as sobras da indústria de

²⁰ A figura 6 mostra as demarcações azuis que Iremar ultrapassa.

roupa que está emergindo na área do Nordeste, ao mesmo tempo produzindo esse lixo colorido, diverso. Na margem de todas essas cores, Iremar recolhe uns farrapos e partes de um manequim de roupa.

Como mencionado na introdução, a terra seca é uma imagem típica estabelecida na tradição literária e cinematográfica da região. Remete a imagens icônicas como apresentadas em *Vidas Secas*, que eternizou a imagem da seca como única verdade da região. Confirma-se, através desta representação, o caráter estático e imutável da região. Terra e povo estariam ambos condenados, o ser marginalizado em contínuo estado de sobrevivência. Nega-se, então, a possível fertilidade tanto da terra como da região. Na representação tradicional há uma ausência de indícios de melhora, de algum crescimento. Porém, alguns elementos que se destacam nesta cena apontam para uma mudança na invariabilidade, que está conectada



Figura 6, 'Iremar entre os farrapos coloridos'

essencialmente à variabilidade da identidade de Iremar. Primeiro, os farrapos disfarçam de certa forma a terra seca, utilizando a paisagem como pano no qual se inicia um processo criativo: a cor marrom-gris tão caracterizante do sertão, se transforma numa multiplicidade colorida.²¹ Dessa forma, a imagem da terra se move do inativo e paralisado ao dinâmico e mobilizado. É um sinal de atividade humana em uma paisagem que, de outra forma, seria

²¹ Veja a figura 7

considerada inânime e sem perspectivas. É, ademais, uma consequência de mudanças na região que deixam os seus rastros em vários lugares, como a industrialização.

Neste momento, é importante que se distinga entre os conceitos da natureza, que é estática, sem interferências, e o conceito de paisagem. Schama (1995, como mencionado em Lefebvre, 2011, p. 70) argumenta que, a diferença da natureza, paisagem se distingue da natureza através da invasão da memória na paisagem, fazendo da paisagem um artefato humano. Dessa forma, paisagem sempre precisa de alguma presença e afeto humano. Essa memória encontramos propriamente na imagem da seca, uma imagem historicamente contínua, à qual a cena colorida se opõe, simbolizando as mudanças industriais na região e uma mudança na forma de representar e apresenta-la, afirmando a presença do ser humano na paisagem e a sua influência nela. O espaço assombrado se torna um espaço contestado. Além disso, a representação renovadora aponta para o crescimento de outras possibilidades. Dessa forma, o barro molhado que se formou no centro da seca aponta para outro desvio na maneira de representação, desnaturalizando a seca como único e eterno estado ou condição da imagem da região. A cena, portanto, apresenta a diferença e o desvio, criando um ambiente dentro do qual Iremar começa a se mover, a se orientar. Distancia-se da estrutura fechada prévia, do mundo da tradição. Move-se, agora, do mundo tradicional das vaquejadas ao mundo de moda que está surgindo, literalmente, a pouca distância do outro. De certa forma, selecionando os farrapos dentro dessa multidão, nos traz uma ideia de liberdade, de renovação. É um processo refletivo no qual os tons de cinza que enclausuraram Iremar dentro dessa estrutura fechada, são substituídos por uma diversidade de cores, à primeira vista libertadoras.

A nova sensação de liberdade é visivelmente uma liberdade paradoxal: Iremar se move entre o lixo dos outros. Dessa forma, se situa tanto à margem do mundo vaqueiro como do mundo de moda, entre tradição e modernidade. É justamente nessa entre-posição, na margem, como argumentei, que se possibilitará uma modificação nos estereótipos identitários masculinos, já

que contradiz a estabilidade e a firmeza dos dois polos opostos. A dificuldade da entreposição ou entre-lugar, se simboliza na dificultosa caminhada na lama, necessária para poder completar o manequim, que usará para vestir as suas próprias criações.

A modificação do espaço natural faz com que paisagem (landscape), que tem significado como qualidade ou forma do espaço, se transforma no que Ingold denomina taskscape, em que há operação e interação por parte de um agente com o landscape, como um ambiente vivido e habitado (1993, como mencionado em Lefebvre, p. 71-72). Dessa forma, o que seria meramente o setting do filme, uma paisagem natural, se torna landscape: um ambiente vivido, habitado e transfigurado. Através da mudança visual, a imagem aponta para a operação e o movimento, caracterizantes ademais do que Ingold denomina taskscape, um espaço de atividade humana. É nesse ambiente que o sujeito começa a se deslocar, começa a ambular, formando o taskscape através de suas ações. A dinâmica que a paisagem ganha através dessa ação, aponta para uma possível modificação, em que o ambular do protagonista começa a se vincular ao sonho, ao câmbio. Desse sentido, a seleção minuciosa dos farrapos, que para qualquer outro seriam simples lixo, os restos da produção industrial, são para Iremar o começo de um sonho como desenhador de moda. Expressam o desejo e as ambições de Iremar para chegar a essa forma de existência alternativa, sonhada.

Visível nessa movimentação ambulante é um tipo de fragmentação, procurando as peças para construir uma nova vestimenta. A roupa, nesse sentido, se converte numa analogia da construção do corpo humano, uma outra máscara, outra identidade, constituída não por um conjunto fixo, mas por um conjunto disperso, fragmentado. A ideia de fragmentação é essencial para entender o câmbio do sujeito masculino na sociedade moderna, câmbio que encontramos também na figura de Iremar. O sujeito moderno, e a coexistente identidade moderna são, como elabora Stuart Hall, descentralizados (de-centered): são deslocados,

fragmentados, faltando uma localização estável desde a qual se desenvolve uma identidade cultural (1990, p. 596-597).

A vestimenta, tanto como em *Nossos Ossos*, é um fator importante na formação e representação da sua pessoa. Porém, há uma grande diferença no que diz respeito a esta formação, entendida como o contínuo desenvolvimento de uma identidade social. Enquanto Heleno usa a sua vestimenta como forma de construir uma identidade masculina que cabe no modelo social hegemônico, aquele de uma pessoa sertaneja forte, as vestimentas que Iremar costura não funcionam como armaduras que criam uma estabilidade identitária. São, de fato, roupas de mulher que Galega usa em performances. Estas roupas femininas e sensuais, então, partem da criatividade de um homem considerado bruto e forte, no sentido tradicional uma combinação impossível. Então, as criações fazem possível um desprendimento daquelas estruturas prévias, em que todos os padrões, modos de agir e produzir já foram estabelecidos. A sua criatividade aponta, então, para novas possibilidades e outras vivências além do mundo vaqueiro tradicional. Iremar parte do mundo tradicional estável - o mundo das vaquejadas - ao mundo moderno - o mundo da moda e o conseqüente surgimento da indústria - começando um movimento em que oscila continuamente entre esses dois mundos, entre duas identidades opostas, contraditórias, o que leva precisamente à fragmentação e desestabilização. Como argumentei na introdução, esta desestabilização não significa que de repente toda estrutura de gênero desaparece para estabelecer outra, libertadora. Em diversos momentos, há negociações, tanto afirmativas como negativas, de diversas formas de ser homem no mundo, de diversos comportamentos e expressões. Além disso, a fragmentação e a conseqüente busca de unidade de uma identidade, são muito visíveis no ambular pelo campo, onde um sujeito desestabilizado até literalmente, procura as peças para uma nova vestimenta, a sua vez parte dessa expressão artística marginal que o protagonista intenta fazer parte da sua existência econômica.

As casas ambulantes no fundo da cena e o caminhão amarelo pelo qual a família se desloca pelo Nordeste do Brasil, simbolizam a deslocalização e o estado transitório das pessoas que trabalham na área, como o núcleo familiar de Iremar. Dá uma sensação de eterno deslocamento, e, portanto, eterna procura. Ainda que a ideia de casa esteja presente nessas casas moveis, desestabiliza a ideia do lugar ou lar estável, levando a uma sensação de não-pertencimento e busca de base. Aparte da região do Nordeste, em *Boi Neon* parece não haver um lugar definido que poderia se considerar terra pátria ou terra de origem. Da mesma forma, a rota que é percorrida em *Nossos Ossos*, de uma cidade para outra e de volta, não existe em *Boi Neon*. Não há uma rota definida, não há lugar de pertencimento a onde voltar. Em vez disso, viajam pelo Nordeste sem se instalar num lugar por mais de uns dias, e não há retorno, já que não há ponto de partida. Consequentemente, não há fonte originária de identidade que aparece no filme, uma origem que indicaria de onde esses personagens construíram as suas identidades. O estado permanente de viajar, de ambular por paisagens da região, que a sua vez diferem da imagem de uma suposta identidade regional, desintegra e desarranja o sujeito do lugar continuamente. Dessa forma, dá-se lugar à negociação e à diferença. Neste sentido, então, há outra forma de deslocamento, além do físico, que é o deslocamento identitário. Ou seja, a ordem é interrompida para que comece a surgir outra. Iremar assume uma posição, uma posição que muda durante o filme, imagens voltam a cada instante para negociar a identidade da pessoa. O processo de subjetivação, não é uma marca, é um processo em que as imagens continuamente mudam.

O caminhão macho

Ainda que não há terra pátria ou lugar de origem, em certo sentido o caminhão amarelo funciona como núcleo de convivência arredor do qual os personagens organizam as suas vidas, funciona como quartel-general da família. É imediatamente marcante que a divisão de papéis de gênero na organização da grande variedade de afazeres arredor do caminhão, em

muitos instantes é completamente invertida. Esta inversão é claramente incorporada na figura de Galega:

a mulher caminhoneira, a mulher vaidosa e a mulher mãe. Ao anoitecer, Galega se transforma numa dançarina que desempenha a função vestindo uma roupa provocante, mas da qual se destaca uma estranha cabeça de cavalo, movimentando-se e mexendo-se com gestos que remetem aos do animal. Galega contrapõe questões relacionadas ao que se espera de uma mulher: ser mãe solteira e mulher independente estão entre eles, marcando a sua dissidência, bem como o fato de ser uma caminhoneira, ocupação pouco usual entre as mulheres. Ela também confronta a cultura formada pelo patriarcado, cuja a ideia é baseada no homem como o provedor e a mulher como a mãe que tem a função de educar os filhos. (Silva, 2016, p. 51)

O caminhão, então, é um veículo em que esses deslocamentos físicos e identitários se expressam. Porém, isto não significa que há um completo desprendimento de qualquer regra, de qualquer divisão ou comportamento estabelecidos na cultura. É um desses lugares nos quais ocorrem os desvios da norma, do homem tradicional, macho, forte e histórico. Porém, durante o trânsito nesse veículo, se nota a conservação de um tipo de centro, onde estereótipos tradicionais são defendidos e reafirmados, enquanto Iremar propõe simultaneamente uma certa desestabilização de uma norma que na sua oralidade cotidiana se mantém viva. É, portanto, um núcleo dentro do qual surge a convivência conflitiva de masculinidades. Reconhecemos isto numa cena²², certamente humorística, na qual conversam Iremar e Zé,

²² A cena é do minuto 12:23 até 14:06.

colegas de trabalho, fazendo comentários insultantes um ao outro enquanto estão sentados no trailer do caminhão, que se desloca para outro lugar. De maneira discreta, Iremar está costurando uma peça de têxtil, enquanto discutem sobre o leite de jumento. O fato de não se destacar Iremar costurando²³, contribui para uma naturalização daquela atividade normalmente considerada feminina. Após uma discussão sobre ora o boi ora o cavalo ser superior, se diz o seguinte:

Cacá: *Mas eu prefiro cavalo cem por cento!*

Iremar: *Cavalo só faz correr e ser bonito! Boi serve para muito mais coisa.*

Zé: *Para tu conseguir um cavalo tem que ralar muito essa tua bunda magra.*

Cacá: *É melhor ter uma bunda magra do que ter um umbigo desse tamanho.*

Iremar: *Com um umbigo desse jeito precisa nem de pau!*



Figura 7, 'o núcleo familiar de convivências'

Iremar continua fazendo gestos de penetração, ridiculizando o Zé frente ao outro colega no trailer. Zé, agitado, projeta a sua irritação em Cacá. Os comentários sobre o aspecto físico, comparando o umbigo do Zé com um pênis, são comentários típicos de homens para se medir entre si, ridiculizando o outro para se elevar em termos de masculinidade. Iremar, um homem que, considerando o aspecto físico, certamente atinge certos ideais corporais, ataca o que

²³ Veja a figura 8

desvia dessas normas corporais. Dentro daquele núcleo pequeno, Iremar se apresenta como sujeito masculino hegemônico, mais viril, inteligente, direto e divertido dos outros homens. Ademais, seus traços corporais são exemplares de um ideal masculino, não precisa, dessa forma, de formas mais rígidas de validação. Não obstante, isto tudo acontece enquanto Iremar está costurando, uma atividade tipicamente feminina, o que põe em questão a sua condição como sujeito masculino. Ainda assim, nesse instante não é questionado pelos seus colegas. Portanto, o caminhão parece ser o veículo que permite a convivência das duas formas de ser, apesar das críticas por parte dos outros habitantes da casa ambulante. Ainda que seja de forma humorística, no fundo a discussão é uma determinação de posições, criando uma hierarquia entre os homens através da ridiculização e o questionamento da virilidade. No centro da imagem da sexualidade masculina, tanto fisicamente como simbolicamente, está o pênis. É tão significativo porque o homem deixa, ou faz que ele defina a sua masculinidade. Por sua vez, a sexualidade parece ser o esteio da identidade masculina (Plummer, 2005, p. 179-180). Comparando o umbigo de Zé com um tipo de pênis malcriado, refere ao funcionamento defeituoso da sua virilidade masculina.

Assim, há uma constante alternância entre permanência e mudança em termos de normatividade masculina, e um entrelaçamento daqueles dois estados nesta cena. Na sequência de cenas analisada até este momento, notamos, então, a seguinte dinâmica: Em primeira instância capturado dentro das estruturas do mundo tradicional, no qual Iremar se vê marginalizado dentro duma hierarquia masculina, se libera da opressão hegemônica atravessando as cercas, chegando à multiplicidade e a construção de outra identidade, fragmentada, múltipla. O caminhão amarelo que se desloca por um Nordeste alterado, é núcleo transitório no qual se guarda a esperança e o desejo de Iremar alguma vez ser parte desse mundo maquinizado da moda, ainda que não se desprenda completamente dos valores tradicionais, machos. Abre uma negociação dos términos da identidade masculina como

masculinidades, em plural por várias razões: Iremar se move entre dois mundos completamente opostos: um no qual a unilateralidade do machismo e as qualidades típicas masculinas como coragem, força e violência reinam, outro no qual há uma procura da perfeição estética, numa profissão culturalmente determinada como feminina, apresentando uma convivência conflitiva na qual o homem está fora de lugar em ambos mundos.

Masculinidades em plural também porque a identificação com o masculino, o que é masculino, e o que os personagens definem e até defendem como sendo masculino é posto em questão, havendo uma clara discrepância entre a projeção real de valores masculinos e a defesa daqueles valores, apontando para um conflito tanto interno como externo do sujeito moderno masculino, em que a multiplicidade reconfigura e perturba as identificações com o masculino.

Nestas cenas prévias se reconhece uma estrutura que vai do confinamento à liberdade e voltando para um certo confinamento. Esta dialética se repete em várias formas durante o filme, desestabilizando a noção de uma única verdade. Ademais, reafirma o entre-lugar do protagonista. Desse mesmo jeito, Mascaro começa a alterar imagens da realidade diária com imagens que remetem ao sonho de Iremar. Depois de a família ter se estabelecido em outra vaquejada, se senta arredor de uma mesa numa casa desordenada, marginal.²⁴ Paredes nuas, móveis raquíticos, até uma árvore que sai do chão no meio de uma sala improvisada. Logo notamos que a casa está juntada à arena da vaquejada. Não há escape da vida predeterminada, a vida da família está entrelaçada com o trabalho, revolve arredor dele. Reforçam-se, neste núcleo particular, muito perto da cotidianidade da tradição folclórica, os papéis e a divisão de gênero típicos. Galega, a motorista, esta vez está cozinhando na cozinha da casa, atrás de um caixilho, enquanto Cacá serve a comida aos homens. Esses estão ocupados numa discussão sobre uma pulseira recém comprada por Zé. Iremar começa a insultar Zé, dizendo que ainda

²⁴ Esta cena é do minuto 42:54 até 45:49

que levasse uma pulseira de prata, “se ele botar naquela cara de pobre dele, qualquer coisa pode ser de ouro, vai parecer que é falso do mesmo jeito”. Daí, Zé alega que a roupa que Iremar desenhou na sua revista pornográfica é falsa, e que “parece aquelas mulheres costurando”. Iremar responde “eu pareço uma mulher costurando né? Quem bebe e tira roupa não sou eu né, seu frango?”. Nesta conversa breve, então, vários estereótipos sobre o lugar do homem e a mulher são confirmados.²⁵



Figura 8, 'a família "típica", feliz'

Em primeiro lugar, as relações de gênero que neste filme são constantemente renegociadas, encontram nesta cena particular um congelamento, uma volta atrás para a divisão tradicional. Dessa forma, as mulheres são relegadas aos afazeres domésticos, enquanto os homens descansam e são servidos na mesa por elas. Este ramo tradicional até certo ponto é surpreendente no decorrer do filme, porque normalmente nega a mostrar esta verdade singular. Em outras cenas, porém, fica claro que Galega tem uma certa autoridade, e não cumpre o papel típico de uma mãe submissa, tem até autoridade de manda na família. Expõe que a família, em todas as suas formas tradicionais e não tradicionais, é uma área de negociação, está sendo reformada, a família patriarcal se dilui. Da família obviamente conhecemos todos seus termos, seus papéis, os espaços a ser repartidos. Porém, estas constantes mudanças de papel indicam que a base homem-mulher se baseia num cliché.

²⁵ Veja a figura 9, a família na mesa.

Quando os personagens mudam de papel, outra experiência surge do que se tinha visto antes, se viola os roles da família e gênero. Torna-se evidente que a família é uma ordem estética-política, estereotípica, que só nas últimas décadas começa a ser questionada. A família se põe em tensão: a mulher as vezes é violenta, controla ao homem, assume o papel do homem, não ‘obedece’ ao seu papel. Por outro lado, o homem se suaviza, assume o papel da mulher, foge do lugar, e volta para ele. Faz duvidar, entre outros aspectos, sobre a autossuficiência, a autoconfiança e a força tipificadas nos estereótipos do sujeito masculino. São essas exceções que fazem pensar e descobrir o que se tem a dizer sobre o não-ordinário, sobre o desvio da normatividade.

Em outro sentido, o que pode e não pode fazer um homem dentro deste núcleo conservador, está sob escrutínio. Como na cena anteriormente analisada, não se destaca na imagem o fato que Iremar, enquanto discute fortemente com Zé, está costurando uma nova peça de roupa, parece natural.²⁶ Zé coloca esta prática em questão, é um desvio das normas de comportamento masculino, que sempre são vigiados cuidadosamente. Em primeiro instante, então, se cria um ambiente em que essa atividade parece normal, não merece atenção. Quebra-se esta normalidade quando começam a discutir e questioná-lo. Ainda que aqueles homens na cena não poderão alcançar a meta da masculinidade hegemônica estabelecida na cultura, fazem de tudo para manter a sua estabilidade. Parece necessário, ademais, para Iremar pôr em questão o comportamento de Zé quando bebe e tira a sua roupa, como se isso fosse uma coisa que as mulheres fazem, obviamente se referindo a algum tipo de comportamento feminino imoral, tomando o feminino como negação do masculino. Como menciona Connell, a dominância do homem e a subordinação da mulher constituem um processo histórico, não um sistema auto-reprodutivo. A ‘dominação masculina’ está aberta a ser disputada e requer esforços consideráveis para se manter. A masculinidade hegemônica não é uma forma que se

²⁶ As mãos de Iremar, na figura 9, estão sempre ocupadas, costurando.

reproduz automaticamente, seja por hábito ou outros mecanismos. Para sustentar um padrão de hegemonia se requer o policiamento dos homens e a exclusão ou a difamação da mulher (2005a, p. 844). Ambas situações ocorrem simultaneamente e em vários momentos do filme. De novo, um desprendimento total, então, não ocorre, já que essas práticas de policiamento se tornaram normais na performance das pessoas.

Depois do jantar, enquanto o resto da família começa a dançar²⁷ numa canção alegre, Iremar se encerra num quarto para continuar a costurar. A canção que toca, ironicamente celebra a figura do vaqueiro sertanejo, como se fosse um ser cavaleiro, um lutador, charmoso, conquistador da alma das mulheres e um trabalhador duro.²⁸ Faz referência, ademais, ao que se ouve durante as vaquejadas, o 'valeu boi', o sinal do vaqueiro ter derrubado o boi, em que a pista é um lugar de empreendimentos heroicos e conquistadores. A família, então, celebra esta vida, em que se criou um universo de significados arredor da figura do vaqueiro. Os homens,



Figura 10, 'a celebração familiar'

²⁷ Veja a figura 10

²⁸ A letra da canção que toca, "Meu Vaqueiro, Meu Peão", da artista Mastruz com Leite, é a seguinte:

"Já vem montado em seu alazão
Chapéu de couro, laço na mão
Seu belo charme me faz cantar
No rosto um grande lutador
Que trabalha com calor
Com toda dedicação

Oh! Meu vaqueiro, meu peão
Conquistou meu coração
Na pista da paixão
E valeu o boi."

dançando com pouca graça, *seminus* e com barrigas protuberantes, marginalizados num tipo de casa-estábulo, pouco se comparam com esta imagem idealizada que celebram. Iremar não intenta atingir uma masculinidade idealizada, hegemônica, e não se recai quando o seu comportamento desviante é posto em questão, continua costurando. Quando a hegemonia, ou pelo menos o intento de atingir aquela hegemonia, é negada, como faz Iremar, os outros homens começam a questionar a masculinidade de Iremar para validar as suas próprias formas de ser homem.

Iremar, se distancia literalmente desta veneração da tradição, desta normatividade ou normalidade ao se encerrar num espaço cumprido, com uma máquina de costurar que dá uma luz que ilumina a sua nova criação. No manequim colocou um dos seus vestidos, de cor dourado brilhante. O som da música está embotado, mas é uma presença contínua. Iremar, porém, se concentra unicamente na sua criação. No quadro na parede há desenhos e modelos, e, ao lado, umas mechas de cabelo douradas. É importante destacar que aquelas mechas são do rabo dos bois que, que depois das vaquejadas retirou da areia.²⁹ São, então, resíduos animais que inclui nas suas criações. A marginalidade que implica este ato, já que possui poucos meios para alcançar o seu sonho, é disfarçada com tinta spray dourada. O esforço e a dedicação que Iremar amostra nesta situação, apontam para uma luta de reconhecimento, nega



Figura 9, 'Iremar se afasta da festa'

²⁹ Vejam os detalhes da cena na figura 11

a se conformar à vida rotineira de vaqueiro. Parece ser apenas um mundo sonhado, quando uma música trágica se introduz e mostra os desenhos colados em papelão, e logo Iremar sentado na porta do caminhão. Logo, os bois entram na imagem. O rosto de Iremar, algo infeliz, mostra a insatisfação da sua posição entre aqueles dois mundos. As cenas mostram uma constante alteração não somente entre confinamento e liberdade, mas também entre realidade e sonho, uma posição sempre liminar, entre as paredes do caminhão e paisagens abertas. O diretor não romantiza, então, as ideias de câmbio, é uma luta contínua. Dessa forma Iremar está sempre entre posições, é uma figura ambígua.

O corpo masculino reabitado

O corpo, como mencionado anteriormente, é um marcador importante que hierarquiza o gênero de acordo com, entre outros fatores, as expectativas sociais criadas arredor da norma corporal. Já que Iremar adere a essas expectativas, não precisaria da validação corporal para validar a sua masculinidade, não fosse pelas atividades que empenha como desenhador e costureiro. Estas contradições de por um lado aderir à norma, e por outro, tentar se livrar dela, criam uma figura masculina ambígua. Como elabora Butler, é através do corpo que gênero e sexualidade se expõem a outros, implicados em processos sociais, inscritos em normas culturais, e apreendidos nos seus significados sociais (2004, p. 20). Segundo ela, os corpos não são habitados como dados espaciais. Estão, na sua espacialidade, também em curso no tempo: envelhecendo, alterando de forma, alterando de significação – dependendo das suas interações – e a rede de relações visuais, discursivas e tácteis que se tornam parte da sua historicidade, seu passado constitutivo, presente e futuro. Como consequência de estar no modo de tornar-se (becoming), e em sempre viver com a possibilidade constitutiva de se tornar diferente, o corpo é aquele que pode ocupar a norma em inúmeras maneiras, exceder a norma, refazer a norma e expor realidades às quais pensávamos estar confinadas, como

abertas à transformação (Butler, 2004, p. 217). O corpo de Iremar é habitado dessa forma confusa, em que a norma é posta em questão por múltiplas transformações:

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 uma cena do filme em que ele encomenda tal tipo de cosmético a uma vendedora. Tem-se, na representação do próprio corpo, um estereótipo reiterado que transita entre o vaqueiro rude e o estilista sensível, fazendo do cineasta um arconte que retrata a ambiguidade do homem pós-moderno (de Carvalho e de Moraes, 2016, p. 151)

Liberado dos afazeres laborais, Iremar coloca roupas mais finas e usa perfume, criando uma distância da rudeza do ambiente vaqueiro, em que aparece sempre em roupas sujas, desajustadas. O corpo, então, é habitado pela sua roupa, outras identidades literalmente envolvem o corpo. Essas identidades são, como dito antes, continuamente julgadas por outros. Iremar não é diferente dos outros nesse aspecto: enquanto toma as medidas da Galega para uma nova roupa, discutindo a cor da roupa, diz que “rosa choque é coisa de rapariga”, então, inconscientemente relacionando esta cor a um tipo de imoralidade feminina. Em outras ocasiões, ele não duvida em falar do corpo menos normativo do seu companheiro Zé. No enquanto, quando ele diz que rosa choque é coisa de rapariga, ele mesmo leva uma roupa de cor rosa, o que classificaria Iremar como tal, pelo menos desviante. Em culturas de machos, a cor rosa se relaciona tipicamente à feminilidade e põe em questão a masculinidade do homem, já que a miúde insinua que se relaciona aos gostos do homossexual. A masculinidade, como mencionado anteriormente, tende a se apoiar na sexualidade do homem. “Em algumas ocasiões, notamos uma incerteza subliminar em relação à sexualidade de Iremar. A figura máscula e viril de Iremar não resume os sentidos de sua sexualidade, o que nos causa dúvidas

em relação a esta” (Silva, 2016, p. 55). Da mesma cena em que Iremar toma as medidas de Galega, Silva argumenta que “os personagens aparecem colocados de lado para a câmera, ele sentado e ela em pé de frente e depois de costas, fazendo alusão a uma posição sexual. Iremar não demonstra incômodo, nem parece sentir atração ou interesse pelo corpo de Galega” (2016, p. 54). Pouco se revela sobre a sexualidade de Iremar durante o filme. Esta inexpressividade a sua vez aumenta as dúvidas sobre a sua sexualidade. Não é apenas a aparência do corpo que assegura a etiqueta do masculino, mas também como ele move e o que faz. Corpos operam cinesteticamente³⁰ como um mecanismo chave através do qual homens performam e alcançam gênero (Gerschick, 2005, p. 375). Enquanto Heleno executa os afazeres na vaquejada, o elemento de ação se cumpre, não deixa dúvida de ser um homem masculino. Domina os animais e usa força física, típico de aquele universo masculino. O delicado manejo da caneta para desenhar e a máquina de costurar, e, por exemplo, a imagem de Iremar passando roupa, desestabilizam esta impressão.

A fragilidade da imagem do vaqueiro típico é amostrada numa cena³¹ em que todos aqueles homens brutos se banham, nus e calados.³² Os seus corpos estão somente na cena para ser olhados pelo espectador, já que não há nenhuma ação envolvida na cena. Como menciona



Figura 10, 'o homem sem máscara'

³⁰ Através da cinestesia, as posições e movimentos corporais.

³¹ Esta cena é do minuto 1:06:38 até 1:07:53

³² Veja a figura 12

Neale, o corpo masculino não pode ser marcado explicitamente como objeto erótico do olhar de outro homem: esse olhar tem que ser motivado de outra maneira, o seu componente erótico reprimido. Quando o homem é sujeito a um olhar voyeurístico, por parte do espectador ou outros caracteres masculinos, é porque o filme está normalmente marcado por ação, por ‘fazer algo acontecer’ (1983, p. 8-12). Em termos de identificação masculina por parte de outros homens, aqueles momentos em que haveria identificação narcisista por parte do espectador, seria em aqueles momentos de ação e controle, como amostra Iremar a miúde no trabalho. Quando toda a atividade é apreendida e tudo o que resta é um corpo nu, cria-se uma sensação de constrangimento.

A roupa primeiramente funciona como significador. Ela significa e simboliza masculinidade (Van Alphen, 1992, p. 175). Dessa forma, o chapéu de couro que é glorificado na canção, é símbolo dessa masculinidade vaqueira, uma masculinidade que depende irremediavelmente dos seus símbolos. A desnudez, como falta da máscara, revela a fragilidade da masculinidade. O poder significativo do vestuário é enfatizado de maneira ainda mais insistente quando está ausente, ou quase. Então, a roupa é apenas uma mascarada teatral (van Alphen, 1992, p. 175). Uma vez quitadas, a imagem que sempre se vestiu se desestabiliza, se põe em questão.

Os homens, de repente são expostos a precariedade do seu poder. Em primeiro sentido, porque ‘desnudez’ é sinónimo de ‘desnudez feminina’, porque desnudez conota passividade, vulnerabilidade, é impotente e anónimo. Em outras palavras, é um estado ‘feminino’, igualado à feminilidade (Saunders, como citado em van Alphen, 1992, p. 169). É justamente esta feminilidade que é negada, escondida na cultura das vaquejadas, “em uma região em que até a mulher é “macho sim senhor”” (de Albuquerque, 2003, p. 227). Durante o filme, pelo secretismo acerca da sexualidade de Iremar, surgem dúvidas sobre a sua virilidade no que diz respeito ao trato com as mulheres. Esta cena, reforçando esta dúvida, constrói uma tensão sexual confusa. Enquanto os homens lavam seus corpos nus, estão muito próximos uns dos

outros, e nada é dito entre os homens para quebrar esta tensão. A nudez masculina aberta, conjunta, provoca uma sensação de homoerotismo, algo que certamente não é aceito de acordo com os modelos masculinos estabelecidos. Como menciona Neale, a homossexualidade masculina é constantemente presente como uma corrente subjacente, como um aspecto potencialmente preocupante de muitos filmes e gêneros, mas que é tratada de forma oblíqua, sintomática e que precisa ser reprimida (1983, p.15). Qualquer traço de homossexualidade, é eliminada para estabilizar o poder masculino. Mascaró, porém, inverte o olhar dominante em que só a nudez feminina e a mulher poderiam ser o objeto voyeurístico. Desconstrói, desta forma, a hegemonia que o homem tem da sua própria imagem, e na qual é capturada desesperadamente.

Conclusão

As vidas de Iremar e Heleno se revolvem arredor da figura do boi. Um animal venerado na tradição literária e folclórica do Nordeste, se transforma em *Nossos Ossos* no homólogo ‘boy’, um ser marginalizado, reduzido à existência animal e encontrado assassinado na cidade. A missão de vida de Heleno é devolver o boy morto para a sua cidade natal no Nordeste do Brasil. Em *Boi Neon*, a vida de Iremar também revolve arredor do boi, já que ele e a sua família dependem do gado para a sua subsistência econômica. Ao mesmo tempo, tanto como o boi, Iremar está numa posição subordinada dentro das hierarquias sociais, como simples cuidador de boi. Ambas vidas dependem, então, desse animal venerado na produção cultural tradicional, que na realidade é marcada pela marginalização.

As obras começam a dialogar com a produção cultural tradicional da região, questionando o lugar fixo de ideias estabelecidas sobre o Nordeste e a masculinidade nordestina. *Nossos Ossos*, através de uma história cordelizada, renova imagens antigas e estabelecidas, as põe em tensão. Há uma interferência constante do passado que influencia no fazer do protagonista, que retoma costumes, morais e crenças da sua terra natal que aprendeu na infância. Estas influências encontramos, por exemplo, no constante retorno do cangaceiro, uma figura típica no folclore nordestino. À primeira vista, Iremar remete às mesmas interferências de imagens estabelecidas no imaginário do homem nordestino, quando atua como vaqueiro típico, dominante e masculino. Porém, a imagem do homem nordestino típico em ambas obras é desconstruída e renegociada em várias maneiras.

No imaginário tradicional, resgata-se a figura do homem macho nordestino que seria requerido neste ambiente brutal, seco, um homem vindo da terra. Heleno, para construir uma identidade coerente a essas ideias, cria a sua própria imagem do retirante corajoso e do cangaceiro. Retoma esta imagem, estabelecida desde a infância, na vida adulta, quando

precisa projetar uma masculinidade adequada, atuar de acordo com a situação. Não obstante, esta máscara que se coloca para caber no registro social correto, não define o seu ser, já que pelas alternâncias de comportamento e pensamento notamos que nenhuma máscara cria uma identidade estável, e Heleno se diferencia sem perceber delas. Iremar, por sua vez, é apresentado no começo do filme como o vaqueiro típico, que domina o espaço do animal. Ele, porém, não atinge o modelo de masculinidade hegemônica que encontramos na figura de cavaleiro da vaquejada, já que é mero cuidador de gado que fica à margem do espetáculo. Desde esta posição marginal, escapa desta estrutura opressiva para começar a formar uma máscara própria, se desprende da imagem do vaqueiro forte quando começa a recolher farrapos, construir uma nova vestimenta, e costurar para alcançar o seu sonho como desenhador de moda.

Heleno, de criança, descrevia que queria ser várias pessoas, as suas criações artísticas ajudando em sentir que dominava o mundo. Já nessa época renovaria o modelo do mundo masculino. Porém, notamos que Heleno é constrangido por ter que atuar continuamente de outra forma para manter os códigos masculinos apropriados. As assombrações começam a dominar a sua cabeça, negociam com o presente. Até um certo nível, Heleno sabe controlar como incorporar estes fantasmas para manter os códigos, para alcançar o seu objetivo. Isto, por sua vez, significa que precisa esconder a sua homossexualidade, já que ameaçaria a estabilidade de uma masculinidade estabelecida que rejeita este desvio da norma. Iremar protege os códigos masculinos em várias ocasiões no filme, ridiculizando o seu companheiro pelo seu aspecto físico e comparando-o com uma mulher imoral. Porém, no mesmo momento, quase imperceptivelmente Iremar está costurando, um desvio completo dos códigos masculinos. É só quando o companheiro menciona este desvio, policiando o comportamento de Iremar, que ele começa a defender a sua própria masculinidade.

Em *Nossos Ossos*, especialmente em configurações formais, como no banco ou na polícia, uma expressão autêntica é limitada. Os diversos papéis que Heleno sabe projetar e inconscientemente assume, mostram o conflito de diversos discursos culturais, que ele simultaneamente reescreve, desestabilizando a norma. Nunca, porém, chega a se expressar livremente. O fato de ter contraído HIV, uma doença altamente estigmatizada, ainda mais reforça a necessidade de manter a máscara do famoso e exitoso dramaturgo. Os espaços privados e íntimos servem para vigilar os desvios e corrigi-los, enquanto também permitem mais liberdade de expressão. Porém, é também um espaço conflitivo em que justamente, pela autorreflexão, podem se reforçar os papéis estereotípicos do homem bom, rural e de família. Em casa, num microambiente, Heleno domina o espaço, controla as hierarquias. Apesar de não caber dentro dos parâmetros da masculinidade normativa, sabe transmitir hegemonia. As fronteiras do que seria uma masculinidade louvada, são dessa forma transgredidas.

Embora nas paisagens abertas surja uma expressão mais livre da sua identidade, Iremar controla o seu comportamento de tal forma que cabe nos espectros de uma hombridade adequada. Ele nunca se expressa de forma completamente livre. O caminhão, aquele núcleo de convivência, mostra ao mesmo tempo a transgressão, como também a defesa de uma masculinidade normativa e tradicional. Esta masculinidade tradicional é celebrada pela família, e ecoa no quarto de Iremar onde se distancia da veneração da tradição, um espaço marginal em que tenta se expressar artisticamente. A movimentação de Iremar do espaço aberto para o espaço fechado, e vice-versa, mostra o entre-lugar de Iremar, em que não há nunca um desprendimento completo das normas masculinas estabelecidas.

Um passado venerado, que retorna a cada instante, guia e modifica o pensamento dos protagonistas para que seja conforme os modelos da vida tradicional, que não se questiona e que parece naturalizada na sociedade. Heleno mostra, tanto como o travesti, que a identidade masculina que tanto necessita, é apenas um simulacro, só existe no vazio. Sem vestimenta, os

dois homens nordestinos são expostos à debilidade e instabilidade da sua própria imagem e do seu poder.

Bibliografia

- Agamben, G. (1995). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Turim: Giulio Einaudi Editore s.p.a.
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. (M. Ruvitoso, & M. D'Meza, Trans.) Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aïnouz, K. (Diretor). (2002). *Madame Satã* [Filme Cinematográfico]. Lumière.
- Aires, F. J. F. (2008). *O "espetáculo do cabra macho" : um estudo sobre os vaqueiros nas vaquejada no Rio Grande do Norte*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
- Angeli, J. D., & Machado, G. M. (2017). O Poeta Enrustido: Narrativa e Poesia em Nossos Ossos, de Marcelino Freire. *Revista Signótica*, 29(1), 218-241.
- Araujo, G. C., Levine, H. (Produtores), & Aïnouz, K. (Diretor). (2014). *Praia do Futuro* [Filme Cinematográfico]. Brazil & Germany: California Filmes.
- Baltar, M. (2016). Por um cinema de atrações contemporâneo. *XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás*. Goiás: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.
- Barreto, L., Richers, H., Trellers, D. (Produtores), & Santos, N. P. (Diretor). (1963). *Vidas Secas* [Filme Cinematográfico]. Brazil: Herbert Richters.
- Batista, M. A. A. (2016). Paisagem Nordestina e os Ciclos do Cinema Nacional. *XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares de Comunicação.
- Belmonte Arocha, J., & Guillamón Carrasco, S. (2008). Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Revista Científica de Educomunicación*, 31(16), 115-120.
- Benetti, M. (2004). *Estética Neobarroca: Fragmentos de Estudos Para Apreciação de Produtos Culturais*. Canoas: Ed. ULBRA.
- Bezerra, A. L. (2014). *A Contemporaneidade e o Antigo no Herói em Nossos Ossos, de Marcelino Freire*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Bhabha, H. (1998). *O local da cultura*. (E. L. Lima Reis, & G. R. Gonçalves, Trans.) Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Borrillo, D. (2010). *Homofobia: história e crítica de um preconceito*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Bourdieu, P. (2001). *Masculine Domination*. (R. Nice, Trad.) Stanford: Stanford University Press.
- Buse, P., & Stott, A. (1999). *Ghosts - Deconstruction, Psychoanalysis, History*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Connell, R. (2005a). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829-859.
- Connell, R. (2005b). *Masculinities* (2 ed.). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

- Cunha, E. (1985). *Os sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Brasiliense.
- Cunha, E. d. (1973). *Os Sertões*. São Paulo: Cultrix-MEC.
- da Silva, S. C. (2017). The space of queer masculinities in Karim Aïnouz's *Praia do Futuro*. Em A. M. da Silva, & M. Cunha, *Space and Subjectivity in Contemporary Brazilian Cinema* (pp. 169-184). Cham: Palgrave Macmillan.
- de Albuquerque, D. M. Jr. (1999a). *A Invenção do Nordeste: e outras Artes*. São Paulo: Editora Massangana.
- de Albuquerque, D. M. Jr. (1999b). "Quem é frouxo não se mete": Violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. *Projeto História. Revista do Program de Estudos Pós-Graduados de História*, 19(1), 173-188.
- de Albuquerque, D. M. Jr. (2003). *Nordestino: uma invenção do falo: uma história de gênero masculino (Nordeste-1920/1940)*. Maceió: Editora Catavento.
- de Carvalho, R. S., & de Moraes, R. G. (2017). O desfile do Boi Neon: Arquivos em Movimento. *Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 3(1), 145-155.
- de Melo Neto, J. (1955). *Morte e Vida Severina*.
- de Mendonça, F. M., & da Fonsêca, M. A. (2016). A manifestação do pós-modernismo nas personagens de "Boi Neon". *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*.
- de Pádua Dias da Silva, A. (2013). Implicações do uso da categoria corpo nos Estudos de Gênero, Gays, Lésbicos e Queers. *Anais do XXIII Congresso Internacional Abralic*, Campina Grande, PB, Brasil.
- de Santana Ivo, T. P. (2016). Nossos Ossos, o quebra-cabeça ou primeiro romance de Marcelino Freire. *Revista Crioula*(17).
- Degen, M., & Hetherington, K. (2002). Guest Editorial: Hauntings. *Space & Culture*, 5(11/12), 1-6.
- Diégues, M. J. Jr., Sussana, A., Nascimento, B. d., Curran, M. J., Lamas, D. M., Queirós, R. d., & Batista, S. N. (1986). *Literatura Popular em Verso - Estudos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Dyer, R. (1982). Don't Look Now. *Screen*, 23(3-4), 61-73.
- Edensor, T. (2002). Haunting in the ruins: matter and immateriality. *Space and Culture*, 5(11/12), 42-51.
- Edwards, T. (2005). Queering the Pitch? Em M. Kimmel, J. Hearn, & R. Connell, *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (pp. 51-68). Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Ellis, R. (Produtor), & Mascaro, G. (Diretor). (2015). *Boi Neon* [Filme Cinematográfico]. Brasil, Uruguay, Holanda: Feature Films.
- Etherington-Wright, C., & Doughty, R. (2011). Chapter 10: Masculinity. Em C. Etherington-Wright, & R. Doughty, *Understanding Film Theory* (pp. 168-180). London: Palgrave.
- Fisher, M. (2013). The Metaphysics of Crackle: Afrofuturism and Hauntology. *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, 5(2), 42-55.
- Freire, M. (2013). *Nossos Ossos*. Rio de Janeiro: Editora Record.

- Freire, M. (18 de 3 de 2017). Marcelino Freire, ossos de um escritor marginal. (S. O. Coelho, Entrevistador) Fonte: <https://observador.pt/2017/03/18/marcelino-freire-ossos-de-um-escritor-marginal/>
- Gardiner, J. K. (2005). Men, Masculinities and Feminist Theory. Em M. Kimmel, J. Hearn, & R. Connell, *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (pp. 35-50). Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Gerschick, T. J. (2005). Masculinity and Degrees of Bodily Normativity in Western Culture. Em M. Kimmel, J. Hearn, & R. Connell, *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (p. 367). Thousand Oaks: Sage Publications, Inc. .
- Gutmann, M. C., & Viveros Vigoya, M. (2005). Masculinities in Latin America. Em M. S. Kimmel, J. Hearn, & R. Connell, *Handbook of Studies on Men & Masculinities* (pp. 114-128). Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Hall, S. (1990). Identity in Question. Em S. Hall, D. Held, D. Hubert, & K. Thompson, *Modernity: an Introduction to Modern Societies* (pp. 596-632). Oxford: Blackwell.
- Itulua-Abumere, F. (2013). Understanding Men and Masculinity in Modern Society. *Open Journal of Social Science Research*, 1(2), 42-45.
- Kimmel, M. (6 de 3 de 2018). Raise Your Son to Be a Good Man, Not a ‘Real’ Man. *The Cut*. Acesso em 17 de 5 de 2018, disponível em <https://www.thecut.com/2018/03/teaching-our-sons-to-be-good-men.html>
- Lefebvre, M. (2011). On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian journal of film studies*, 20(1), 61-78.
- Lie, N. (2016). Revisiting Modernity Through the Latin American Road Movie. Em V. Garibotto, & J. Pérez, *The Latin American Road Movie* (pp. 31-52). London: Palgrave Macmillan.
- Lorek-Jezińska, E. (2013). *Hauntology and Intertextuality in Contemporary British Drama by Women Playwrights*. Torún: Nicolaus Copernicus University Press.
- Maia, H. (2015). Sem-vergonhices, descaramentos e safadezas na obra de Marcelino Freire. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 14(1), p. 109-126.
- Mendes, L. (2009). *Vidas Secas: Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.
- Morgan, D. (2005). Class and Masculinity. Em M. Kimmel, J. Hearn, & R. Connell, *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (pp. 165-177). Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.
- Neale, S. (1983). Masculinity as Spectacle. *Screen*, 24(6), 2-17.
- Ossana, D., McMurthy, L. (Produtores), & Lee, A. (Diretor). (2005). *Brokeback Mountain* [Filme Cinematográfico]. United States: Focus Features.
- Parker, R. (2003). Changing Sexualities: Masculinity and Male Homosexuality in Brazil. Em M. C. Gutmann, *Changing Men and Masculinities in Latin America* (pp. 307-332). Durham: Duke University Press.
- Pérez, R. (2013). Severo Sarduy’s “Cuba”: Invented, simulated and cross-dressed. *Ciberletras*.
- Plummer, K. (2005). Male Sexualities. Em M. Kimmel, R. Connell, & J. Hearn, *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (pp. 178-196). Thousand Oaks: Sage Publications, Inc.

- Ramos, G. (1938). *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Romanski, A., Gardner, D., Kleiner, J. (Produtores), & Jenkins, B. (Diretor). (2016). *Moonlight* [Filme Cinematográfico]. United States: A24.
- Santos, A. C., & Abreu, M. E. (2016). A midiaticização e as transformações das dinâmicas socioculturais. *Revista de Comunicação e Cultura no Semiárido*, 1(4).
- Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Scott, P. (2011). *Famílias Brasileiras: poderes, desigualdades e solidariedades*. Recife: Editora Universitária UFPE.
- Segal, L. (2007). *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Shaw, L., & Dennisson, S. (2007). *Brazilian National Cinema*. New York: Routledge.
- Silva, M. M. (2016). *Boi Neon: Performance e Devires do "Masculino" e do "Feminino" no Cinema Nordeste Contemporâneo*. Mossoró: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.
- Silva, M. M. (2016). *Boi Neon: Performance e devires do "masculino" e do "feminino" no cinema nordestino contemporâneo*. Mossoró: Departamento de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.
- Teles, E. (2017). *Nossos ossos : a violência em Marcelino Freire*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe.
- Teves, N. (2000). Corpo e Esporte: símbolos da sociedade contemporânea. Em W. W. Moreira, & R. Simões, *Fenômeno Esportivo no início de um novo milênio*. Piracicaba: Editora unimep.
- Treacher, A. (2007). Postcolonial subjectivity: Masculinity, shame, and memory. *Ethnic and Racial Studies*, 30(2), 281-299.
- van Alphen, E. (1992). *Francis Bacon and the Loss of Self*. London: Reaktion Books.
- Vasconcelos, C. P. (2007). *Ser-Tão Baiano: O Lugar da Sertanidade na Configuração da Identidade Baiana*. Bahia: Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.
- Weeks, J. (1985). *Sexuality and Its Discontents: Meanings, Myths, & Modern Sexualities*. London: Routledge & Kegan Paul plc.
- Whitehead, S. M., & Barrett, F. (2002). *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity.
- Wylie, J. (2016). A landscape cannot be a homeland. *Landscape Research*, 41(4), 408-416.
- Xavier, I. (2007). *Sertão mar: Glauber Roche e a estética da fome*. São Paulo: Editora Cosac Naify.