

A manifestação do pós-modernismo nas personagens de “Boi Neon”¹

Fernanda Mendes de MENDONÇA²

Marcela Agra da FONSÊCA³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

Resumo

A definição de pós-modernismo pode ser aplicada aos produtos audiovisuais que fogem às classificações tradicionais da teoria cinematográfica. No premiado longa-metragem de Gabriel Mascaro, “Boi Neon”, a fuga de rotulações e estereótipos está presente não apenas em sua estrutura narrativa pouco convencional, mas também na construção de seus personagens. As características que comprovam a sua aproximação do conceito pós-modernista de cinema são analisadas neste artigo.

Palavras-chave: Cinema; Boi Neon; Gabriel Mascaro; Pós-modernismo; Personagem.

1 Introdução

Em 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière projetaram no *Salon Indien du Grand Café* de Paris, na França, uma seleção de fotografias animadas que revelam a chegada de um trem à estação *La Ciotat*. Por convenção histórica, este momento é considerado a primeira exibição pública de um filme e também o marco do nascimento do cinema. No entanto, atualmente sabe-se que os irmãos Max e Emile Skladanowsky, na Alemanha, e Jean Acme Leroy, nos Estados Unidos, promoviam exibições públicas – e também pagas – antes mesmo do histórico acontecimento na França.

Anterior ao reconhecimento do cinema como arte, a técnica de captar imagens em movimentos já era utilizada em manifestações paraculturais e em espetáculos de massa, como feiras e quermesses, como destaca Machado (2005). A história do cinema falha quando há o interesse em “promover aspectos sócio-políticos particulares”, intenção que

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Jornalismo, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Graduanda em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: mendesdemendonca@gmail.com

³ Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: marcelaagra@gmail.com

surge a partir da segunda metade do século XX junto a uma concepção industrial de cinema (SAUVAGE apud MACHADO, 2005).

A percepção do cinema anterior à sua avaliação quanto produto comercial é observada por Bazin (1991), que reconhece o cinema como uma linguagem e atenta para a percepção de seus realizadores que, antes de industriais, cientistas e meramente técnicos, são possuídos por sua imaginação, capacidade de construção intelectual e subjetiva. Contudo, a definição da linguagem cinematográfica, com a constituição do filme enquanto arte e utilização da montagem na construção da narrativa, surge na segunda metade dos anos 1920, com as obras do cineasta norte-americano David Llewelyn Wark Griffith.

Diante da evolução da narrativa no cinema, o estudo da linguagem cinematográfica comprovou que a recepção fílmica, ou seja, a recepção daquilo que se vê na tela, não se resume a um processo automático e passivo, como destaca Brito (1995). A análise fílmica e cinematográfica, dessa forma, assume o papel de compreender a essência do enfoque, que é “fundamentalmente semiótico, no sentido em que arranca do filme a sua significação a partir do que o espectador vê, compreende e interpreta no espaço específico da tela (BRITO, 1995, p. 183)”.

2 O pós-moderno no cinema

A definição do que é pós-moderno tornou-se uma discussão cultural controversa desde o surgimento do termo. Nos anos 1980, frequentemente confundia-se pós-modernismo e pós-modernidade. Pucci Junior (2006) distingue os termos fazendo uma analogia à lógica de definição de modernidade e modernismo. A pós-modernidade, assim como o modernismo, deve ser utilizado para fazer referência a um período histórico, enquanto o pós-modernismo, da mesma maneira que o modernismo, refere-se a um campo cultural.

Para Hutcheon (1991, p.19), o pós-modernismo é “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte”. O pós-modernismo, acrescenta a autora, não pode ser considerado um simples sinônimo de contemporâneo, mas sim como uma atividade cultural que pode se manifestar em diferentes formas de artes e correntes de pensamentos – inclusive no cinema. Além de contraditório em sua essência, o pós-modernismo é “deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Apesar de ser utilizado desde o final do século XIX, foi apenas a partir de 1960 que o termo adquiriu o significado que se conhece atualmente e ganhou popularidade. No Brasil, o crítico Mário Pedrosa foi um dos primeiros a utilizar o termo. Em um artigo publicado originalmente no *Correio da Manhã* no dia 26 de junho em 1966 sobre a arte de Hélio Oiticica, escreveu:

Hoje, em que chegamos ao fim do que se chamou de arte moderna [...], os critérios de juízo para apreciação já não são os mesmos [...] fundados na experiência do cubismo. Estamos agora em outro ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior e iniciado, digamos, pela *pop art*. A esse novo ciclo de vocação antiarte, chamaria de arte pós-moderna (PEDROSA, 2004, p. 355).

No cinema, a transformação cultural movida pelo pós-modernismo seria sinalizada pela mudança de ícones do imaginário social. Pucci Junior (2006) exemplifica com a imagem da “jovem politizada, rebelde e alheia à sociedade de consumo”, constante em filmes da *nouvelle vague*, sendo substituída por uma jovem com outro perfil, desta vez de “aparência infantil, esguia, cabelos esvoaçantes, rodando de patins e short minúsculo em Los Angeles ou qualquer metrópole afim”, rodeado por luzes em neon, marca dos filmes pós-modernistas dos anos 1980.

A crítica jornalística, em um primeiro momento, utilizava o conceito de pós-moderno “como elogio ou insulto em relação a todo filme que agradasse ou desagradasse a quem falava ou escrevia”. No entanto, o mesmo termo também passou a ser utilizado para designar filmes desafiadores, inovadores, que desconcertavam a crítica e o público. Estas obras superavam as predefinições das categorias cinematográficas: “clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista - nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades” (PUCCI JUNIOR, 2006, p.363).

2.1 A personagem na construção narrativa

Do latim *finigo*, que origina também a palavra figura, a ficção se refere a tudo aquilo que é representado de uma realidade. Nesta forma de discurso, a personagem que existe na imaginação de seu autor/criador é transmitida para o leitor/espectador, que passa a encarar não como uma mentira, mas sim como um simulacro da realidade (Aumont; Marie, 2006, p. 125). Apesar da definição teórica de ficção ser independente, na prática sua estrutura só poderá ser desenvolvida com o auxílio de uma personagem.

A personagem será o elemento-chave que constitui a ficção ou *mimesis*. A personagem de ficção, com auxílio de uma linguagem, irá se apropriar de elementos narrativos para construir um imaginário que substitua ou se sobreponha à realidade (CANDIDO et al, 1980). Essa construção pode se basear em palavras, como na literatura, mas também em imagens, tal como ocorre no teatro ou no cinema. Entretanto, o cinema conta com o auxílio de recursos narrativos próprios de sua linguagem. No caso, a câmera exerce uma função narrativa, sendo capaz de representar um estado ou contar uma história através da opção do posicionamento e movimento. É fazer uma reflexão sobre aquilo que é mostrado e de que maneira está sendo apresentado ao espectador.

A personagem no cinema é considerada como um meio de transmissão de significados do filme e ocasionará a construção de uma relação afetiva com o espectador. Ao tempo em que o espectador contempla a obra ficcional esteticamente, ele também vive através das imagens “as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, pela crescente redução de possibilidades” (CANDIDO et al, 1980, p. 48).

A compreensão extra-estética, de valores humanos transmitidos e representados no mundo ficcional, só será possibilitada por intermédio das personagens. Para o autor, inclusive, “não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século” (GOMES et al, 1980, p. 103). A personagem estaria intrinsecamente ligada ao enredo para construir uma relação com o espectador: “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam” (CANDIDO et al, 1968, p. 51).

A constatação reafirma o posicionamento da personagem como conexão entre enredo e ideias que liga o leitor/espectador, tanto afetivamente quanto intelectualmente, à obra ficcional. Diferentemente da literatura, no cinema a personagem é encarnada a partir de imagens – apesar de haver exceções de personagens constituídas exclusivamente a partir de palavras – o que impõe uma limitação da atuação imaginativa do espectador. As personagens na literatura são descritas e o leitor as conhece a partir de uma imersão psicológica à mente dela, compreendendo assim com maior clareza suas ações. Esta definição psicológica ausente no cinema, por outro lado, permite que o espectador tenha maior liberdade para interpretar a personagem – apesar desta estar “materializada”.

A nitidez espiritual das personagens [...] impõe-se tanto quanto a presença física nos filmes; ao passo que em muitas obras cinematográficas recentes e, de maneira virtual, em grande número de películas mais antigas, as personagens escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade (GOMES et al, 1968, p. 108).

3 Boi Neon

Pode-se afirmar que desde *O Som ao Redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho, um filme nacional e pernambucano não tinha uma repercussão na crítica mundial tão relevante quanto o filme de Gabriel Mascaro. De acordo com informações retiradas do site oficial, *Boi Neon* participou de aproximadamente 40 festivais nacionais e internacionais, tendo conquistado 18 prêmios, dentre eles o Prêmio Especial do Júri no Festival de Veneza de 2015; Menção Honrosa no Festival de Toronto de 2015; Melhor Filme, Melhor Roteiro, Melhor Fotografia e Melhor Atriz Coadjuvante no Festival do Rio de 2015.

Lançado em 2015, *Boi Neon*, longa-metragem dirigido e roteirizado pelo cineasta pernambucano Gabriel Mascaro, pode ser definido como um retrato do cotidiano. O espectador é convidado a conhecer e acompanhar a vida de Iremar, personagem interpretado por Juliano Cazarré, nos bastidores das vaquejadas realizados na região do agreste e semiárido do nordeste brasileiro. O personagem é responsável pelo cuidado, deslocamento, preparo e liberação dos bois que entram em cena no espetáculo, em uma espécie de “picadeiro” onde acontecem os torneios.

Junto a sua família improvisada, formada por Galega (Maeve Jinkings), caminhoneira, dançarina e mãe de Cacá (Alyne Santana); e por Zé (Carlos Pessoa), Iremar vive em casas improvisadas a cada nova viagem. No filme, os bois e os cavalos, animais que, dominados pelo homem, tornam-se protagonistas da vaquejada, tornam-se símbolos que representam as diferentes classes sociais no cenário das vaquejadas. Enquanto o boi vive em grupos amontoados, na lama, e tem utilidade tanto para o espetáculo quanto para a alimentação, o cavalo apresenta a sua beleza inatingível pelos trabalhadores em feiras de exibição e leilões. Enquanto o estrume do boi é motivo para repulsa, o esperma do cavalo é exaltado como um bem valioso, que pode ser vendido e até mesmo ser roubado.

A criança do grupo, Cacá, é a que sustenta sonhos utópicos. Seu desejo é poder rever seu pai e também ter um cavalo. Iremar, apesar de constantemente lembrar à garota a sua realidade entre os bois e destruir devaneios da menina, não é um total pessimista.

Apesar de seu suor de vaqueiro escorrer em meio a fezes de boi e a feno, o personagem não desiste de realizar seu grande sonho de mudar de vida e mudar o rumo de seu destino que parece não ter perspectivas.

Inspirado pela recente industrialização e desenvolvimento de um polo têxtil na região, Iremar quer se tornar um estilista de sucesso e criar a sua própria marca Yremar (“com ‘Y’ para ficar mais chique”, como explica no filme). A região, seca e distante do mar, ironicamente, é uma das grandes produtoras de roupas de praia e da moda *surf wear*. Entre as viagens para realização dos torneios, desenha croquis, garimpa pedaços de tecidos e costura roupas para vestir seus manequins e servir de vestimenta para as apresentações noturnas de Galega.

O lado vaidoso do vaqueiro também é retratado em *Boi Neon*. Júnior, interpretado por Vinicius de Oliveira, é o personagem que substitui Zé em sua função. Ele prova que um vaqueiro pode sim manter um cabelo comprido, fazer chapinha, usar roupas “da moda”, colocar um aparelho nos dentes para ter um sorriso mais bonito, prezar por sua aparência e conservar a sua masculinidade.

O próprio Iremar, inclusive, não dispensa um bom perfume e utiliza esse artifício para se aproximar de Geise (Samya de Lator), vendedora de cosméticos que está grávida e à noite trabalha como segurança em uma fábrica de produtos têxtil. É com ela que o personagem protagonizará uma polêmica e intensa cena de sexo, o desfecho naturalista que exalta o momento que o homem age por instinto, mas que também possui desejos racionais. Também é neste momento que Iremar satisfaz um outro desejo: de estar rodeados por tecidos e máquinas de costura.

Uma família improvisada em um cotidiano “intenso e visceral”, como adjetiva a sinopse oficial de *Boi Neon* (2015). Vivendo suas vidas diante de uma câmera estática, a ficção por vezes pode parecer uma realidade documental: no enredo, não há problemas a serem formulados, nem soluções a serem buscadas. *Boi Neon* apresenta apenas a pessoas, humanas, de diferentes realidades e que carregam seus sonhos. Todas elas estão livres de rótulos e padronizações, impulsionadas por uma exaltação ao naturalismo.

3.1 Gabriel Mascaro

Nascido na cidade do Recife, em 1983, Gabriel Mascaro é um artista e cineasta com atuação marcada no audiovisual do mercado pernambucano. Graduado em Comunicação Social na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), realizou seu primeiro trabalho audiovisual em 2008. Ao lado de Marcelo Pedroso, dirigiu o documentário *KFZ-1348*. Seus trabalhos seguintes foram documentários e produtos híbridos, também chamados de docuficção. Foram eles: *Um Lugar ao Sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *A Onda Traz, O Vento Leva* (2012) e *Doméstica* (2012).

Entre os trabalhos como cineasta, também realizou trabalhos voltados para as artes visuais, com instalações e intervenções urbanas. São eles: *Quando a Tarde Cai, Sonho de Deriva, Meu Tempo Livre, Memórias de Meu Tempo em Marte, Não é Sobre Sapatos e Desamar*.

O primeiro longa-metragem de ficção de Gabriel Mascaro é *Ventos de Agosto*, lançado em 2014, que retrata a vida litorânea de Shirley (Dandara de Moraes) e a sua relação com o ambiente. Os trabalhos do cineasta e artista possuem o ponto em comum de trazer à discussão temas sociais, trazendo às telas e fotografias grupos que geralmente são sub-representados pela mídia, além de tratar sobre questões intrínsecas à natureza humana, tanto na coletividade quanto na subjetividade.

Seus filmes já receberam mais de 50 prêmios internacionais e foram exibidos em importantes festivais e eventos, entre eles *La Biennale di Venezia*, festivais de cinema de *Locarno, Toronto, Rotterdam* e em abril deste ano ganhou uma retrospectiva no Lincoln Center, em Nova York.

4 Análise

Boi Neon representa um marco não apenas para o cinema brasileiro do século XXI, como também para o movimento cinematográfico em Pernambuco pós-Retomada, conhecido como Novo Cinema Pernambucano. Como destaca Kohn (2016) em seu artigo publicado no site especializado em produções audiovisuais *Indie Wire*, Gabriel Mascaro inventou com *Boi Neon* “um novo tipo de cinema” através de um experimento com a linguagem cinematográfica.

O falso hibridismo, carregando uma estética ora lírica e ficcional, ora realista e naturalista, dificulta a definição do longa-metragem dentro de classificações tradicionais da

teoria cinematográfica. Além de questões técnicas — como optar por uma câmera fixa e a *mise-èn-scene*, que fortalece a ideia da normalização das situações, como se fossem possíveis, reais e cotidianas — e estéticas, o desenvolvimento das personagens reforça a fuga à padronização. Essa contradição identificada nas obras pós-modernistas é ressaltada em *Boi Neon* em sua construção narrativa indefinível, que vagueia entre a construção ficcional e uma percepção documental, mas também, e principalmente, na construção fluida de suas personagens.

A representação da masculinidade sertaneja, da maternidade e do feminino, com a desconstrução de estereótipos de gênero, são questões levantadas principalmente através dos personagens Iremar, Galega, Júnior e Geise. A começar por Iremar, vaqueiro e sertanejo, mas quer trabalhar com moda. Ao ler uma revista que traz mulheres nuas, o personagem aproveita a “falta de roupa” para ele mesmo desenhar os modelos sobre o desenho dos corpos. Assim, o espectador é levado a colocar a sexualidade de Iremar em questão, induzido por uma imagem estereotipada do masculino.

Galega é outra personagem que segue o mesmo pretexto. A mulher caminhoneira, tem ciúmes de sua caixa de ferramentas, conserta o caminhão, é a responsável por levar e trazer os bois, mas também é feminina, seduz, se depila, cuida e pinta o seu cabelo, cozinha e à noite se apresenta como dançarina. Essa mesma mulher ainda assume o papel de mãe, independente, que também tem o direito e a liberdade de sentir desejos e os satisfazer.

Júnior é o terceiro personagem que entra em cena para desconstruir estereótipos do homem masculino. De imediato, a aparência e estilo do personagem levam o espectador a rotular a partir da imagem e considerá-lo gay: roupas coladas ao corpo e uma chapinha para alisar seus longos cabelos. Mais uma vez, *Boi Neon* surpreende a derrubar rótulos ao apresentar uma cena em que Júnior e Galega fazem sexo ao ar livre, junto aos bois, ressaltando desejos carnis e mais primitivos do homem e da mulher.

Por fim, a personagem que discute tabus sociais é Geise, uma mulher solteira, que se mantém com dupla jornada entre vender cosméticos e ser segurança de uma fábrica têxtil e está prestes a ter seu filho. O desfecho do filme com uma cena de sexo intensa e duradora, de aproximadamente oito minutos, causa desconforto ao olhar de um espectador não acostumado a assistir a um cotidiano fictício, mas que poderia ser (e provavelmente é) real e natural em um ambiente privado, livre de julgamentos sociais.

5 Conclusão

A “dificuldade” de classificar *Boi Neon* (2015) em uma categoria cinematográfica específica ou dentro de uma vanguarda aproxima sua opção inovadora de narrativa de ficção a um conceito pós-modernista.

Por ora, os personagens de *Boi Neon* podem despertar uma identificação com espectador devido ao tom naturalista de suas cenas centradas no cotidiano dos bastidores das vaquejadas. No entanto, esse mesmo personagem é capaz de desafiar o espectador a construir uma interpretação livre de rótulos e definições, assim como causar o desconforto ou dúvida diante de uma cena transgressora que não se pode ser analisada apenas sob a perspectiva tradicional e padronizada.

Em *Boi Neon*, as personagens refletem as ideias da obra, que pretende desconstruir estereótipos sociais em uma narrativa que se desprende do modelo clássico, assumindo um papel essencial para desenvolvimento da narrativa. Entender o papel da personagem em um filme de ficção é essencial para compreender quais significados são transmitidos e de que maneira são recebidos e interpretados pelo espectador.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2006.

_____. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2004.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BAZIN, Andre. *O Cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BRITO, João Batista. *O ponto de vista no cinema*. Revista Graphos. Volume 9, nº, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/4706/3570>>. Acesso em 9 jun. 2016.

BOI NEON. *Boi Neon: Um filme de Gabriel Mascaro*. Disponível em <<http://www.boineon.com.br>>. Acesso em: 06 mar. 2016.

BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê editorial, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2014.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 17-52.

GABRIEL MASCARO. Gabriel Mascaro. Disponível em < <http://pt.gabrielmascaro.com/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2008.

KOHN, E. *How Gabriel Mascaro Invented a New Kind of Cinema For 'Neon Bull'*. Indie Wire, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/1WWSioc>>. Acesso em: 05 mar. 2016.

MACHADO, Arlindo. Apresentação. In: COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005. p. 7-14.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

PUCCI JR, Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

_____. Cinema Moderno e de Vanguarda na TV: O Paradoxo Pós-Moderno de Cena Aberta. In: HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMANCIO, Tunico (Orgs). *Estudos Socine de Cinema: ano IX*. São Paulo: Annablume, Fapesp; Socine, 2008. p. 325 – 332.

PEDROSA, Mário. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In: ARANTES, Otília (Org.). *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 355-358.

PUCCI JUNIOR, Renato Luiz. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus, 2006. p. 17-52.

STAM, Robert; SHOAT, Ella. Teoria do cinema e espectralidade na era dos pós. In: RAMOS, Fernão (org.) *Teoria contemporânea do cinema: volume 1*. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p.393-424.

VIEIRA JR, Ery. **Corpo e cotidiano no cinema de fluxo contemporâneo**. In: Revista Contracampo, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014. p. 109-130.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.