



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS - ICS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL - PPGAS

NUNO CAMILO BALDUCE LINDOSO

**IMAGENS DO “CABRA-MACHO”: CONSTRUÇÕES DA MASCULINIDADE NO
CINEMA DO NORDESTE CONTEMPORÂNEO**

Maceió
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

NUNO CAMILO BALDUCE LINDOSO

**IMAGENS DO “CABRA-MACHO”: CONSTRUÇÕES DA MASCULINIDADE NO
CINEMA DO NORDESTE CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social sob orientação da Prof. Dra. Silvia Aguiar Carneiro Martins, Ph.D e da Prof. Dra. Fernanda Aguiar Carneiro Martins.

MACEIÓ
2018

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecário: Marcelino de Carvalho

L747i Lindoso, Nuno Camilo Balduce.
Imagens do “cabra-macho” : construções da masculinidade no cinema do Nordeste contemporâneo / Nuno Camilo Balduce Lindoso. Maceió. - 2019.
157 f. : il. color.

Orientadora: Sílvia Aguiar Carneiro Martins.
Co-orientadora: Fernanda Aguiar Carneiro Martins.
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Alagoas.
Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.
Maceió, 2018.

Bibliografia: f. 150-157.

1. Cinema - Etnologia. 2. Cinema brasileiro. 3. Masculinidade. 4. Crítica cinematográfica. I. Título.

CDU: 39:791.43.041-055.1(812/813)

FOLHA DE APROVAÇÃO

ALUNO: NUNO CAMILO BALDUCE LINDOSO

IMAGENS DO “CABRA-MACHO”: CONSTRUÇÕES DA MASCULINIDADE NO CINEMA DO NORDESTE CONTEMPORÂNEO

(Dissertação de Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas)

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 21 de dezembro de 2018.



Orientadora: Prof. Silvia Aguiar Carneiro Martins, Ph.D.
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)



Coorientadora: Prof. Dra. Fernanda Aguiar Carneiro Martins
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB)

Banca Examinadora:

Examinador Externo: Prof. Dr. José Maria Gonçalves da Silva Ribeiro
Universidade Federal de Goiás (UFG)



Examinador Interno: Prof. Dra. Rachel Rocha de Almeida Barros
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

AGRADECIMENTOS

Dedico essa dissertação aos meus pais, Dirceu Lindoso e Ismélia Tavares, que me dão todo o apoio e incentivo para que eu me dedique exclusivamente aos estudos.

Agradeço a Hellen Christina por toda paciência e apoio emocional ao aguentar as minhas irritações e angústias durante a redação desse trabalho.

Agradeço também a minha orientadora Prof. Dra. Silvia Aguiar Carneiro Martins por abraçar e acreditar no meu projeto de pesquisa, como também minha co-orientadora Prof. Dra. Fernanda Aguiar Carneiro Martins que, mesmo fazendo seu pós Doutorado na França, aceitou orientar-me.

Por último, agradeço a FAPEAL e a CAPES pela bolsa que possibilitou que essa pesquisa se realizasse da melhor maneira possível.

RESUMO

Essa dissertação investiga as transformações e continuidades na representação da masculinidade em filmes sobre o Nordeste contemporâneo a partir da análise de duas produções pernambucanas recentes, *Permanência* (2014) e *Boi neon* (2015), levando em consideração a histórica produção cinematográfica brasileira sobre a região, produzida em décadas anteriores, que difundiu certas características, hábitos e comportamentos como autenticamente regionais e associados a determinados estereótipos de gênero. Dessa forma, descrevo e analiso sequências desses filmes como forma de interpretar as escolhas estéticas de seus diretores e a performance dos atores na construção da masculinidade dos personagens masculinos relacionado-os com o universo sociocultural nordestino e as atuais configurações de gênero.

Palavras-chave: cinema brasileiro, masculinidade, Nordeste, etnografia fílmica.

ABSTRACT

This thesis investigates the changes and continuities in the representation of masculinity on movies about contemporary Northeast Brazil by analyzing two recent productions from the state of Pernambuco, *Permanência* (2014) and *Boi Neon* (2015), considering the historical Brazilian cinematography produced about this region in the two previous decades, which has diffused certain characteristics, habits and behaviors as authentically regional and associated to determined gender stereotypes. Thus, the sequences of these movies are described and analyzed as a way to interpret the aesthetical choices of their directors and the performance of actors on the construction of masculinity on male characters relating them to the sociocultural universe and the current gender roles.

Keywords: Brazilian cinema, masculinity, Northeast, filmic ethnography

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Aitaré na jangada.....	36
Figura 2 - Aitaré e Cora.....	36
Figura 3 - Zeno.....	36
Figura 4 - Dr. Paulo Aragão pedindo a filha Heloísa que mantenha sua “honra”.....	39
Figura 5 - Helvécio tentando beijar a força Heloísa.....	39
Figura 6 - O jornalista Lúcio Novaes num rua movimentada de Recife.....	39
Figura 7 - Raimundo Vieira filmado em contra-plongée.....	44
Figura 8 - Em contra-plongée, Raimundo Vieira beija Florinda em meio à caatinga.....	44
Figura 9 - Capitão Silvério filmado em contra-plongée.....	44
Figura 10 - Cena filmada no interior de São Paulo simulando o Sertão nordestino.....	44
Figura 11 - Num plano conjunto, Raimundo Viera duela com Silvério após captura-lo.....	44
Figura 12 - Capitão Silvério e outros cangaceiros filmados no Sertão do Ceará.....	44
Figura 13 - Mãe de Raimundo Viera antes de ser assassinada pelos cangaceiros.....	48
Figura 14 - Maria dos Anjos após ser sequestrada pelos cangaceiros.....	48
Figura 15 - Florinda segura a arma que usará contra Capitão Silvério.....	48
Figura 16 - Rufino joga sinuca com outros pistoleiros em Alagoas.....	54
Figura 17 - Rufino jantando na pensão de Filó.....	54
Figura 18 - Rufino preparando a tocaia para Coronel Pinto Borges na Igreja.....	54
Figura 19 - Coronel Domingos e Coronel Pinto Borges.....	58
Figura 20 - Vilanegra chegando do Rio.....	58
Figura 21 - Ciro encontra Lucy na praia.....	58
Figura 22 - Manuel quando ainda era vaqueiro.....	61
Figura 23 - Manuel enfrenta Coronel Moraes.....	61
Figura 24 - Manuel se autoflagelando após entrar na seita de beato Sebastião.....	61
Figura 25 - Corisco.....	62
Figura 26 - Corisco após tornar Manuel em cangaceiro.....	62
Figura 27 - Antônio das Mortes atirando contra os seguidos de Sebastião.....	62
Figura 28 - Sequência de Jasão atentando contra Senador.....	65
Figura 29 - Sequência de Jasão atentando contra Senador.....	65

Figura 30 - Sequência de Jasão atentando contra Senador.....	66
Figura 31 - Jasão no jornal após a morte do senador.....	66
Figura 32 - Ao lado de Calunga, Luzia vê Jasão no samba.....	67
Figura 33 - Ao ver Luzia, Jasão se envergonha e sai.....	67
Figura 34 - Inácio sonha com Luzia e Jasão.....	67
Figura 35 - No sonho de Inácio, Jasão sequestra Luzia.....	67
Figura 36 - Permanência - Sequência 1.....	76
Figura 37 - Permanência - Sequência 1.....	76
Figura 38 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 39 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 40 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 41 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 42 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 43 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 44 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 45 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 46 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 47 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 48 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 49 - Permanência - Sequência 1.....	77
Figura 50 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 51 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 52 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 53 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 54 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 55 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 56 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 57 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 58 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 59 - Permanência - Sequência 1.....	80
Figura 60 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 61 - Permanência - Sequência 1.....	81

Figura 62 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 63 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 64 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 65 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 66 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 67 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 68 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 69 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 70 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 71 - Permanência - Sequência 1.....	81
Figura 72 - Permanência - Sequência 1.....	82
Figura 73 - Permanência - Sequência 1.....	82
Figura 74 - Permanência - Sequência 1.....	83
Figura 75 - Permanência - Sequência 1.....	83
Figura 76 - Permanência - Sequência 1.....	83
Figura 77 - Permanência - Sequência 1.....	83
Figura 78 - Permanência - Sequência 1.....	84
Figura 79 - Permanência - Sequência 1.....	84
Figura 80 - Permanência - Sequência 1.....	84
Figura 81 - Permanência - Sequência 1.....	84
Figura 82 - Permanência - Sequência 1.....	84
Figura 83 - Permanência - Sequência 1.....	84
Figura 84 - Permanência - Sequência 1.....	84
Figura 85 - Permanência - Sequência 1.....	84
Figura 86 - Permanência - Sequência 2.....	88
Figura 87 - Permanência - Sequência 2.....	88
Figura 88 - Permanência - Sequência 2.....	88
Figura 89 - Permanência - Sequência 2.....	88
Figura 90 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 91 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 92 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 93 - Permanência - Sequência 2.....	89

Figura 94 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 95 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 96 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 97 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 98 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 99 - Permanência - Sequência 2.....	89
Figura 100 - Permanência - Sequência 2.....	90
Figura 101 - Permanência - Sequência 2.....	90
Figura 102 - Permanência - Sequência 2.....	91
Figura 103 - Permanência - Sequência 2.....	91
Figura 104 - Permanência - Sequência 2.....	91
Figura 105 - Permanência - Sequência 2.....	91
Figura 106 - Permanência - Sequência 2.....	91
Figura 107 - Permanência - Sequência 2.....	91
Figura 108 - Permanência - Sequência 2.....	91
Figura 109 - Permanência - Sequência 2.....	91
Figura 110 - Ivo e Laís no metrô.....	95
Figura 111 - Ivo na fábrica do pai.	95
Figura 112 - Na oficina de máquinas fotográficas.....	95
Figura 113 - Na oficina de máquinas fotográficas.....	95
Figura 114 - Boi neon - Sequência 1.....	110
Figura 115 - Boi neon - Sequência 1.....	110
Figura 116 - Boi neon - Sequência 1.....	110
Figura 117 - Boi neon - Sequência 1.....	110
Figura 118 - Boi neon - Sequência 2.....	111
Figura 119 - Boi neon - Sequência 2.....	111
Figura 120 - Boi neon - Sequência 2.....	111
Figura 121 - Boi neon - Sequência 2.....	111
Figura 122 - Boi neon - Sequência 3.....	112
Figura 123 - Boi neon - Sequência 3.....	112
Figura 124 - Boi neon - Sequência 4.....	115
Figura 125 - Boi neon - Sequência 4.....	115

Figura 126 - Boi neon - Sequência 4.....	115
Figura 127 - Boi neon - Sequência 4.....	115
Figura 128 - Boi neon - Sequência 4.....	115
Figura 129 - Boi neon - Sequência 4.....	115
Figura 130 - Boi neon - Sequência 4.....	116
Figura 131 - Boi neon - Sequência 4.....	116
Figura 132 - Boi neon - Sequência 4.....	116
Figura 133 - Boi neon - Sequência 4.....	116
Figura 134 - Boi neon - Sequência 4.....	117
Figura 135 - Boi neon - Sequência 4.....	117
Figura 136 - Boi neon - Sequência 4.....	117
Figura 137 - Boi neon - Sequência 4.....	117
Figura 138 - Boi neon - Sequência 4.....	117
Figura 139 - Boi neon - Sequência 4.....	117
Figura 140 - Boi neon - Sequência 4.....	118
Figura 141 - Boi neon - Sequência 4.....	118
Figura 142 - Um centro comercial em construção.....	137
Figura 143 - Contraste entre o rural e o industrial.....	137
Figura 144 - O boi neon.....	138
Figura 145 - O lado de fora da arena de vaquejada	138

SUMÁRIO

1. Introdução.....	14
1.1 Homens e modelos de masculinidade(s).....	15
1.2 Formação da identidade regional e a imagem do “cabra-macho”.....	20
1.3 O ator cinematográfico e sua performance.....	26
1.4 Análise fílmica.....	28
2. A emergência do personagem nordestino no cinema brasileiro.....	31
2.1 Os primeiros “tipos regionais” nos filmes do Ciclo do Recife.....	33
2.1.1 <i>Aitaré da Praia</i> (1925).....	35
2.1.2 <i>A Filha do Advogado</i> (1926).....	36
2.2. Os cangaceiros e o gênero <i>nordestern</i>	41
2.3 O pistoleiro e o retirante nos filmes da Nova Onda Baiana e do Cinema Novo.....	50
2.3.1 <i>Tocaia no Asfalto</i> (1962).....	52
2.3.2 <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964).....	59
2.3.3 <i>A Grande Cidade ou As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus 3 Amigos Chegados de Longe</i> (1966).....	64
2.4 O personagem nordestino consolidado.....	68
3. Para além do cabra-macho.....	70
3.1 Descrição Interpretativa 1: <i>Permanência</i> (2014).....	73
3.1.1 Descrevendo sequências.....	75
3.1.2 Leonardo Lacca e a encenação.....	92
3.1.3 O Nordeste como referência e São Paulo como cenário.....	97
3.1.4 Corpo e performance em <i>Permanência</i>	101
3.1.5 Ivo e práticas de masculinidade hegemônica.....	107
3.2 Descrição Interpretativa 2: <i>Boi Neon</i> (2015).....	108
3.2.1 Descrevendo sequências.....	109
3.2.2 Gabriel Mascaro e a encenação do gênero na mise-en-scène.....	119
3.2.3 Uso do corpo e performance em <i>Boi neon</i>	124
3.2.4 O personagem Iremar numa perspectiva da masculinidade.....	130
3.2.5 O Nordeste como cenário.....	136
3.2.6 Pensando gênero a partir de <i>Boi neon</i> e os limites da representação.....	139

4.	Conclusão.....	144
5.	Referências.....	150
5.1	Bibliográficas.....	150
5.2	Meio Eletrônico.....	155
5.3	Fílmica.....	157

1. INTRODUÇÃO

A História da Arte do Ocidente revela que o homem tem a necessidade de representar a si próprio e seus grandes feitos através das mais diversas manifestações artísticas. Na pintura, na arquitetura, na escultura, na literatura e na música, o homem (enquanto gênero masculino) produziu certa imagem de si ressaltando, na maioria das vezes, suas qualidades guerreiras, morais e físicas, ou seja, promoveu a “virilidade” enquanto modelo de masculinidade e de superioridade tanto em relação às mulheres quanto aos outros homens (COURTINE, 2013). Com o surgimento do cinema não foi diferente, porém num contexto bastante distinto. Contemporâneo das mudanças sociais e políticas que abalaram o mundo ocidental, na virada do século XIX e início do século XX, o cinema é testemunha daquilo que se chamou de crise da “virilidade” devido ao impacto social das duas grandes guerras, das crises econômicas e das ideias feministas (COURTINE, 2013). No Ocidente, quando nos remetemos ao gênero masculino, produto ao mesmo tempo social, cultural e psicológico, tem sido, em diferentes épocas e contextos, associado à noção de virilidade enquanto seu modelo hegemônico (HAROCHE, 2013). Esse trabalho é um contributo aos estudos de gênero e masculinidade no cinema brasileiro sob um viés antropológico, tendo ênfase na especificidade regional-nordestina. Ao tratar de uma masculinidade encenada na sua forma cinematográfica, a masculinidade não pode ser explicada exclusivamente pelas práticas sociais a que seus agentes herdaram, acessam, produzem, reproduzem e transformam (CONNEL, 1997; WELZER-LANG, 2001), mas é parte de um imaginário que fornece modelos e que os filmes difundem através de imagens sobre as relações de gênero, a que homens e mulheres acessam e internalizam:

Quando um corpo se transforma em fato social graças aos poderes do cinema, ele se torna experiência de todos e de cada um, intensificando sua percepção, e adquire a potência de cristalizar e de dizer as expectativas, os medos ou os valores de uma sociedade. Um corpo se faz *punctum* de um tempo histórico e de um espaço social, trazendo em sua força (viril) ou sua fraqueza (a desvirilização) o poder de engendrar uma representação de si coletiva (DE BAECQUE, 2013, p. 520).

Estou, portanto, tratando das transformações sociais, culturais e históricas de uma masculinidade regional nordestina em sua representação em filmes brasileiros, especificamente aqueles produzidos *no* Nordeste por indivíduos dessa mesma região. Apesar de fazer uma retrospectiva histórica pontual sobre a masculinidade nordestina no cinema brasileiro, como método de investigação para compreender as transformações e permanências

em diferentes contextos anteriores, meu foco principal de investigação encontra-se nas produções cinematográficas da região Nordeste dos últimos dez anos (2009-2018). Esse período tem sido marcado pela numerosa produção de filmes em longa-metragem nessa região do Brasil, financiados sobretudo por políticas de fomento estatais em forma de editais público e pela significativa visibilidade e destaque dessas produções em festivais e mostras de cinema nacionais e internacionais (NOGUEIRA, 2009; IKEDA, 2014). Essa produção cinematográfica nordestina apresenta uma série de imagens e discursos acerca de gênero, de forma a questionar, desconstruir e ressignificar muitos dos estereótipos estabelecidos do ser homem no Nordeste do Brasil. Meu objetivo é entender as relações dessas novas representações com o universo sociocultural nordestino e nacional contemporâneo associado com a trajetória de seus realizadores, as mudanças nas relações de gêneros mais amplas (globais) e a descentralização e reestruturação da produção cinematográfica nacional.

Por uma necessidade de recorte, optei estudar apenas filmes de ficção em seu formato de longa-metragem pelos seguintes motivos:

- (a) pela complexidade de elementos e significados contidos na construção de filmes de ficção, como também a especificidade de suas representações;
- (b) pelo longa-metragem ser o formato comercial, e portanto um produto que objetiva o grande público, tanto em salas comerciais, como em festivais, mostras, exibições televisionadas e seu acesso através de plataformas *streaming* e *download*;
- (c) pela enorme quantidade de curtas-metragens brasileiros produzidos nos últimos anos que tornaria a pesquisa exaustiva comprometendo sua objetividade e por suas particularidades estéticas e narrativas;
- (d) pela recorrência com que certa produção cinematográfica recente tem produzido imagens da masculinidade que contradizem as representações historicamente hegemônicas.

Descrito meu objeto e justificativas de pesquisa, torna-se necessário discutir alguns conceitos que alicerçam minha investigação.

1.1 Homens e modelos de masculinidade(s)

“A virilidade em crise?” é o subtítulo e a grande questão do terceiro volume de “*A História da Masculinidade*” organizado por Jean-Jacques Courtine (2013) e também uma das perguntas que busco responder ao analisar a representação da masculinidade num grupo específico de filmes produzidos na região Nordeste do Brasil nos últimos dez anos. A ideia de

uma crise da virilidade e do gênero a que ele historicamente esteve associado, tem sido debatida desde que as ideias feministas passaram a ganhar visibilidade na academia e na mídia. Virilidade, nesse sentido, compreende o “modelo arcaico dominante” de masculinidade, caracterizado pelo ideal de força física, firmeza moral e potência sexual, que estabelece uma relação de oposição, superioridade e dominação do masculino sobre o feminino ou a qualquer tipo de característica e comportamento de gênero que se entenda como não-masculino (COURTINE, 2013; HAROCHE, 2013). Nos estudos de gênero, fica a questão da persistência desse modelo e das formas que ela poderia ser de fato superada e combatida. Aproximando-se dessas questões, a noção sociológica de “dominação masculina”, mundialmente difundida pelo famoso livro de mesmo nome do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2002), enfatiza a dimensão da violência simbólica, da prática social e do *habitus* nos indivíduos, socialmente/culturalmente construído, na reprodução e manutenção das relações de distinção e dominação entre gêneros (BOURDIEU, 2002). Desde então, os estudos sobre masculinidade oscilaram entre uma perspectiva vitimista ou psicologizante (estudando os danos do modelo hegemônico de masculinidade nos homens) e as perspectivas mais sociológicas e antropológicas em torno da noção de “dominação masculina”, tornando-se, nesse último caso, um desdobramento dos estudos feministas (OLIVEIRA, 1998). Essas questões levaram muitos pesquisadores a ter como objeto de estudo as relações *de* gênero, e não mais as relações *entre* gênero, tornando inseparáveis as duas categorias de sexo, necessitando estudar não apenas as mulheres e o feminino, mas também o homem e o masculino (WELZER-LANG 2004). Ao conceber essa diferença entre relações *de* e *entre* gênero se rompe com uma perspectiva ao mesmo tempo dualista e naturalista de gênero, desnaturalizando os papéis associando a mulher ao feminino e o homem ao masculino (WELZER-LANG 2004).

O conceito de masculinidade hegemônica, cunhada pelo antropólogo australiano R. W. Connel (1997) nos anos de 1970, foi bastante utilizado como forma de compreender os modelos hegemônicos de masculinidade (associados historicamente à virilidade) que permeiam não só as relações de hierarquia entre homens e mulheres, mas também entre os próprios homens. O conceito buscou compreender as assimetrias entre os modelos de masculinidades e seus efeitos nas relações de gênero, investigando sua reprodução e legitimação nas práticas sociais cotidianas de seus agentes. Os modelos de masculinidade hegemônica são socialmente e culturalmente produzidos, moldados e reproduzidos, variando suas especificidades de sociedade para sociedade, de forma que um grande número de pesquisas etnográficas buscou descrevê-los desde que o conceito tornou-se conhecido

(CONNEL; MASSERSCHMIDT, 2013). Portanto, o conceito de masculinidade hegemônica buscou dar conta de um determinado modelo dominante de masculinidade que os homens herdam, acessam e reproduzem em situações sociais e cotidianas, específicas ou não, afinal, segundo Connel (1997), poucos homens o seguem completamente.

Surge aí a primeira aproximação do cinema e o conceito de masculinidade hegemônica, pois, esse último, segundo R.W. Connel e James Masserschmidt (2013), em uma revisão crítica do conceito, existe quase que exclusivamente enquanto ideal construído e difundido nos filmes, pela televisão, pelas transmissões esportivas, campanhas eleitorais e na publicidade (CONNEL; MASSERSCHMIDT, 2013). No caso dos filmes de ficção, a criação de modelos de masculinidade hegemônica vai além da mera invenção do roteirista, mantém uma forte relação com a própria sociedade na qual se encontra inserido:

Não é apenas uma questão de personagens descritos em *script*. A prática no nível local – quer dizer, a interação face a face ao filmar um filme com o ator – em última análise constrói a fantasia dos modelos de masculinidade hegemônica no nível societal mais amplo ou no nível regional (CONNEL; MASSERSCHMIDT 2013, p. 253).

Daí a necessidade de se investigar como as “fantasias dos modelos de masculinidade hegemônica” são produzidas pelo cinema ao nível local a partir das relações dos realizadores e roteiristas com os atores e a equipe de filmagem e o contexto histórico, social e cultural em que o filme é realizado.

Em seu interessante estudo sobre a consolidação da *persona* cinematográfica do ator estadunidense Humphery Bogart (símbolo de masculinidade hegemônica da Hollywood dos anos 40), o antropólogo Luis Felipe Sobral (2015) aponta para a diversidade de condições econômicas, sociais e culturais que tornaram o ator um dos maiores símbolos de masculinidade/virilidade de sua época: a lógica de produção dos estúdios cinematográficos que, na busca da garantia do lucro, davam aos atores papéis semelhantes para manter a identificação do público, o gosto popular por histórias policiais e de crimes na literatura e no cinema, o surgimento de um gênero cinematográfico (*film noir*). Assim, a trajetória pessoal do ator se confunde com a dos personagens que interpreta, seu tipo físico, a economia simbólica hollywoodiana que obriga os atores a administrar a carreira com papéis que garantam sucesso, por exemplo (SOBRAL, 2015).

Associado à noção de masculinidade hegemônica, a ideia de “masculinidade subalterna” (CONNEL; MASSERSCHMIDT, 2013) busca localizar variedade de modelos e práticas de masculinidades não-hegemônicas, dentro de uma determinada realidade social,

que não condizem (seja completamente ou parcialmente) com as características, modelos e práticas consideradas normativas. O termo subalterno compreende um lugar dentro das configurações das hierarquias entre masculinidades num determinado contexto social e cultural que refletem as assimetrias de gênero, classe, raça e sexualidade estabelecidas entre indivíduos de uma mesma organização sociocultural. Nesse sentido, as noções, as práticas e os modelos de masculinidade estão necessariamente atravessadas e relacionadas (e por isso, não são dissociadas) às relações de classe, raça, etnia, nacionalidade e sexo que influenciam as configurações de hegemonia e subalternidade de gênero nos diferentes contextos sociais e culturais (CONNEL; MASSERSCHMIDT, 2013; WELZER-LANG, 2001). Segundo Pedro Paulo Oliveira (2004):

Não existe nenhuma essência a-histórica que possa definir o que é o masculino em si, apenas representações sociais girando em torno de um conjunto de qualidades que o definem em função de seu contraste quando comparado ao feminino, de acordo com um contexto sócio-histórico bastantes específico (OLIVEIRA, 2004, p. 274)

A masculinidade, enquanto “qualidade de significação simbólica e representação simbólica formulada pela cultura, e em contraste com e feminilidade” (OLIVEIRA, 2004, p. 274), se expressa como valor social positivo sendo reforçada por dicotomias (forte/fraco, grande/pequeno, dominante/dominado, ativo-penetrante/passivo-penetrado) e pela atualização de um ideal de masculinidade autêntica, legitimada e sancionada em espaços e grupos sociais hegemonicamente masculinos (academias, jogos de futebol, bares etc.) (OLIVEIRA, 2004). Ampliando a discussão sobre masculinidade a partir de um estudo de caso, o antropólogo português Miguel Vale de Almeida (1996) ressalta que características, práticas e funções sociais associadas ao homem (masculino) e à mulher (feminino), por serem produto social e cultural, não são exclusivos destes (papéis de gênero), mas podem ser negociados e transferidos em diversas situações cotidianas ou em condições sociais, culturais e históricas específicas. Ao estudar os discursos e práticas de masculinidade entre pescadores do sul de Portugal, Almeida (1996) chamará atenção para a diferença entre sexo e gênero e ressalta que sua abordagem visa estudar a “masculinidade dos homens”, pois, para ele, os papéis de gênero e os discursos a ele associados seriam “metáforas de poder” que homens e mulheres aprendem, praticam, compartilham, legitimam, modificam e disputam (ALMEIDA, 1996). Nesse sentido, os papéis de gênero são espaço de constante negociação e disputa. Portanto, não possuem um carácter fixado, mas, pelo contrário, são passíveis de transformações. Miguel Vale de Almeida (1996), ao compreender os modelos e discursos de masculinidade enquanto

“metáforas de poder”, salienta as distâncias entre as dimensões discursivas e a vida prática em que os indivíduos organizam os papéis sociais de gênero de forma arbitrária, no sentido de não ser natural e não ter uma base real prática que o justifique a não ser pela lógica da dominação masculina. Assim, a prática cotidiana e os arranjos locais são muitas vezes contraditórios aos próprios discursos de gênero em determinado grupo (ALMEIDA, 1996).

Essa diferença entre discurso e vida prática é fundante para compreender a produção de imagens e narrativas de papéis de gênero que o cinema produz e reproduz com tanto sucesso. O cinema, ao possuir influência de diversas expressões artísticas, vai reproduzir, contradizer e até subverter essas imagens fixadas dos papéis de gênero e das relações de poder estabelecidos em narrativas ficcionais, forçando muitas instituições a regulamentarem suas representações sexuais e raciais através de leis de regulação da produção ou mesmo a censura de seu conteúdo. Um dos casos mais emblemáticos e famosos foi a promulgação pelo congresso estadunidense do código Hays no início dos anos de 1930 e em vigor até o início dos anos de 1960, aos filmes de Hollywood. Os agentes institucionais do código, quando não proibiam relações sexuais inter-raciais, ou consideradas “não-cristãs” e “não-naturais” nos filmes (incluindo as hierarquias entre homem e mulher e homens não heteronormativos), delineava os rumos que o enredo devia tomar, geralmente sugerindo por uma saída negativa e trágica para os personagens considerados “anormais” ou “subversivos” (HIRANO, 2013). Em seu estudo sobre as transformações da *performance* cinematográfica do ator negro Grande Otelo, o antropólogo Luis Felipe Hirano (2013) demonstra que, nas décadas de 1940 e 1950, os estúdios cinematográficos brasileiros, em processo de modernização e crescimento da produção, adaptaram muitas das restrições em vigor nos estúdios de Hollywood, num contexto onde ainda se mantinha a presença da ideologia eugênica do governo de Getúlio Vargas. Para a realidade brasileira da época, estereótipos raciais e de gênero foram importados para a construção dos personagens de seus filmes, na tentativa de garantir o mesmo sucesso comercial dos filmes estadunidenses com o público nacional (HIRANO, 2013). Segundo Hirano (2013), essas condições obrigaram o ator Grande Otelo a interpretar muitos personagens cômicos e desvirilizados em filmes do gênero *chanchadas*, nos anos 50, e de ser excluído posteriormente, nos filmes do Cinema Novo. Isso se deu, como analisou Hirano (2013), tanto por seu físico não condizer com a virilidade negra revolucionária, promovida pelos cineastas do movimento aos atores negros, como pelo gênero que tornou Otelo conhecido nacionalmente. Assim, há uma associação e constatação que, no cinema produzido na época e encenado por Otelo: raça, gênero e corpo são “reinterpretados conforme a lógica do campo cinematográfico” (HIRANO, 2013, p. 7).

Tendo em mente essas transformações sociais e culturais que afetam a produção cinematográfica, os conceitos de masculinidade hegemônica e masculinidades subalternas contribuem para compreender os lugares e papéis dos personagens masculinos e femininos nos enredos de filmes de ficção e suas variações sociais, psicológicas e sexuais, como também o seu enquadramento (ou não) em tipologias corpóreas (físicas) e culturais (estereótipos). Em sua especificidade de uma masculinidade regional nordestina, argumento, concordando com Albuquerque Júnior (2013) que o sucesso das tipologias vai produzir um imaginário sobre o Nordeste e uma representação do homem nordestino fixado, construída e difundida num contexto de busca de uma atribuição de uma identidade regional.

1.2 Formação da identidade regional e a imagem do “cabra-macho”

Em 1922, ocorre em São Paulo a Semana de Arte Moderna quando artistas e intelectuais buscaram ressaltar em suas obras temas e formas mais “brasileiras”, influenciados pelas inovações das vanguardas artísticas europeias, de forma a contribuir para uma nova identidade nacional que positivasse não apenas o patrimônio natural e territorial do país, mas que contemplasse a diversidade cultural do Brasil, inaugurando o “mito da brasilidade” (SOUZA, 2009).

Já em 1924, Oswald de Andrade lança o Manifesto da poesia Pau-Brasil e a partir disso os modernistas brasileiros passam a “decidir explicitamente, na história cultural do Brasil, ser exportadores não mais importadores de cultura” (DESBOIS, 2016, p. 20) Para Jessé Souza (2009), o “mito nacional” está intimamente ligado à noção de “imaginário social”, ou seja, “um conjunto de interpretações e ideias que permitem compreender o sentido e especificidade de determinada experiência histórica coletiva” (SOUZA, 2009, p. 30). Uma identidade nacional pautada apenas nas belezas naturais e na grandeza do território nacional, e que via na mestiçagem um sinal de degeneração, foi predominante no Brasil durante todo o século XIX até o início da década de 1920 (SOUZA, 2009). A “virada culturalista” se dá quando a mestiçagem passa a ser vista positivamente, e não de modo degenerativo como pensava o racismo científico, sobretudo através dos desdobramentos da Semana de Arte Moderna de 1922, a subida do governo nacionalista de Getúlio Vargas, em 1930, e com a publicação, em 1933, de *Casa Grande e Senzala*, de autoria de Gilberto Freyre, pois as ideias desse último: “se encontraram com o interesse do Estado reformista e interventor de Getúlio

Vargas, numa ideologia positiva do brasileiro como energia simbólica para o esforço de integração nacional” (SOUZA, 2009, p. 37).

É nesse contexto nacional que a noção de nordestino enquanto sinônimo de masculinidade e virilidade será produzida e difundida nos debates e reivindicações do Movimento Modernista-Regionalista de Recife, e tornado público através do Manifesto Regionalista em 1926. Esse movimento, que incluía diversos intelectuais, artistas e especialistas de diversas áreas do conhecimento, buscou estudar e ressaltar a autenticidade e particularidade da vida social e cultural regional nordestina, e de seu ser social, em reação à onda niveladora, modernizadora, nacionalista e urbana (que segundo o movimento seriam formas de feminizar a sociedade brasileira) que se sucedeu no Brasil após a Proclamação da República (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Em meio à ascensão econômica e política da região sul e sudeste em contraposição ao declínio econômico do Nordeste, o movimento regionalista buscou selecionar determinados elementos comuns do universo sociocultural da região Nordeste e ressaltar suas contribuições para a sociedade brasileira de modo geral. Entre os nomes de maior destaque nacional encontram-se escritos como José Lins do Rego, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos, além de sociólogos Manuel Diégues Júnior, Arthur Ramos e o já citado Gilberto Freyre. Para Manoel Correa de Andrade (2004), o Movimento Regionalista foi uma espécie de “contramovimento” ao Movimento Modernista, inaugurado em São Paulo por ocasião, em 1922, da Semana de Arte Moderna, pois buscou:

aceitar as modificações modernistas de forma moderada e as tradições regionais, ao mesmo tempo em que procurava fazer conviver as mais diversas manifestações, como os chamados folguedos populares natalinos, os saudosos pastoris, nas manifestações carnavalescas revivendo a “la ursa” e os festejos juninos. (ANDRADE, 2004, p. 15).

O surgimento do nordestino enquanto tipo regional brasileiro fora formulado num momento em que a divisão do Brasil entre Norte e Sul começava a não dar mais conta de explicar as particularidades ecológicas, geografias, sociais e culturais regionais, tornando necessário estabelecer regiões e subdivisões que muitas vezes superavam os limites territoriais dos estados da federação (ANDRADE, 2004). Segundo Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), a emergência da noção de Nordeste surge no início do século XX, inicialmente, em forma de discurso político para chamar atenção do governo federal aos problemas comuns enfrentados por vários estados do Norte como a seca e o banditismo (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Por isso, antes da segunda década do século XX, o Nordeste “não existia” de forma que até a década de 1930 os brasileiros se referiam ao Norte como “todas áreas situadas

ao norte da Bahia” (ANDRADE, 2004, p. 13). Impulsionado por diversos intelectuais das mais diferentes áreas do conhecimento e de um Movimento Cultural sediado em Recife, Gilberto Freyre (2004) buscou dar um contorno mais científico à região e ao seu tipo social estabelecendo a relação entre o homem nordestino e a cana-de-açúcar, descrevendo os costumes e hábitos de uma identidade nordestina a partir de subdivisão dominada pelos rios, pela Mata Atlântica, e marcada pelo cultivo da monocultura canavieira e da economia açucareira (FREYRE, 2004). Freyre define historicamente a sociedade nordestina como sendo predominantemente agrária e de passado escravista e patriarcal, ressaltando o papel masculino na formação da região surgindo a imagem do homem macho e do “cabra do Nordeste” (FREYRE, 2004). Segundo Manoel Correa de Andrade (2004), é o sociólogo cearense Djacir Andrade que ficará a cargo “do outro Nordeste” caracterizado pelo semiárido, pelo pastoreio e cultivo de algodão surgindo daí “a separação entre as áreas de cana e as de algodão, entre o Nordeste úmido e o Nordeste seco” (ANDRADE, 2004, p. 19). Nesse contexto, são elaborados conceitualmente por sociólogos e antropólogos, que se voltam aos estudos regionalistas, os “tipos regionais”, através do “agenciamentos de uma série de imagens e enunciados” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p.186) sobre o nordestino baseado em seus papéis sociais e *status* como o de vaqueiro, coronel ou senhor de engenho, o caboclo, o matuto, o jagunço, o matador independente, o beato e o retirante (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Por conta de sua localização geográfica, que passava a imagem de maior isolamento social e cultural, em comparação com o litoral, o Sertão e o sertanejo são eleitos pelo Movimento Regionalista como sendo o ambiente e o ser social onde residiriam os elementos sociais, culturais e naturais mais autênticos da região em contraposição ao litoral e suas grandes cidades portuárias de forte tendência cosmopolita e niveladora (ALBUQUERQUE JÚNIOR., 2013). O homem nordestino é definido pelo movimento como:

um homem que se situa na contramão do mundo moderno, que rejeita suas superficialidades, sua vida delicada, artificial, histórica. Um homem de costumes conservadores, rústicos, ásperos, masculinos. O nordestino é definido como um macho capaz de resgatar aquele patriarcalismo em crise, um ser viril capaz de retirar sua região da situação de passividade e subserviência em se encontrava (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 150).

Essa representação do homem nordestino, reagindo contra as "superficialidades do mundo moderno", que a vida urbana e seu cosmopolitismo promove, terá nas figuras estereotipadas do "cabra-macho" e do "sertanejo viril" seus principais representantes em filmes brasileiros (GALVÃO, 2010). Entendo representação no sentido dado por Pierre Bourdieu (2001) enquanto “actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de

reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos” (BOURDIEU, 2001, p. 112). Segundo o sociólogo francês, são através de representações mentais que os agentes buscam estabelecer critérios objetivos de conhecimento e reconhecimento das diferenças culturais, identidades regionais e étnicas, inventando fronteiras e delimitando regiões simbólicas (BOURDIEU, 2001). Por conta disso, o discurso regionalista é um discurso *performativo* e que “tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada” (BOURDIEU, 2001, p. 116). Para o Movimento Regionalista, o Sertão, por ser um espaço onde praticamente fora ausente a presença do negro e sim da miscigenação entre o branco europeu e o índio, e por possuir um ambiente hostil, onde apenas os mais fortes sobrevivem, produziu um homem culturalmente e biologicamente autêntico e forte, tornando-se o cenário privilegiado para romances, novelas, filmes e músicas que reforçam uma determinada identidade nordestina (ALBUQUERQUE JÚNIOR., 2013). Por isso:

O nordestino é uma figura que vem sendo desenhada e redesenhada por uma vasta produção cultural, desde o começo desde século. Figura em que se cruzam uma identidade regional e uma identidade de gênero. O nordestino é macho. [...] Nesta região até as mulheres são macho sim senhor! Na historiografia e sociologia regional, na literatura popular e erudita, na música, no teatro nas declarações públicas de suas autoridades, o nordestino é produzido como uma figura de atributos masculinos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 18).

Os filmes de ficção, por sua capacidade de estereotipar e cristalizar as formas sociais, tornaram os tipos regionais inteligíveis, apresentando-os de forma eficiente e didática (GALVÃO, 2010). Segundo Homi K. Bhabha (2007), o estereótipo é uma “forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (BHABHA, 2007, p. 105). Para o autor, o estereótipo é uma simplificação da realidade, não apenas por ser falsa, mas por ser uma forma fixada de representação que nega aos sujeitos o jogo da diferença e por isso nega a sua diversidade e complexidade (BHABHA, 2007). O estereótipo funciona como um regime de verdades que necessita de uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos de forma que se estabeleça sua forma discursiva de oposição cultural na qual se produz a imagem da alteridade (BHABHA, 2007). Por isso, dos filmes de cangaço aos filmes de crítica social utilizaram em seus elementos cênicos e narrativos várias dessas imagens fixadas acerca do Nordeste e do nordestino, privilegiando o Sertão como espaço narrativo e o homem macho sertanejo como protagonista. Influenciados pela literatura regionalista, pela cultura popular e pela história oral, cineastas brasileiros utilizaram o sertanejo e o movimento histórico do

cangaço como fonte de inspiração para seus filmes. Eternizado pelos poetas populares através da literatura de cordel, o heroísmo de cangaceiros e a valentia dos coronéis (antítese do primeiro) tornaram-se modelos de ser homem no Nordeste, caracterizados pela “valentia e pela defesa da honra a todo custo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 202). Por isso, o cinema vai beber desse imaginário popular sobre o mito de Lampião, homem pobre rebelado que vinga simbolicamente os desvalidos, e torna-o ao mesmo tempo vilão (*O Cangaceiro*, 1953) e herói (*Baile Perfumado*, 1997), a depender do contexto em que o filme é produzido, se inspirando ora na historiografia oficial e no discurso das elites políticas locais, que criminaliza o cangaço, ora nas cantigas sertanejas, na história oral e na literatura de cordel. Assim, o Nordeste é representado nessa última perspectiva, localizado num não tempo no sentido de “dar uma ilusão de presente, de uma realização, de uma impressão de vertigem e de significação de uma *performance* imaginária” (LINS, 1997, p. 14), pois, como nos filmes de ficção, o imaginário sertanejo é “mais real que o real” (LINS, 1997, p. 34).

Apesar da ideia de Nordeste, como região social e cultural específica, só ter surgido no século XX os códigos culturais sertanejos fundados na cultura da coragem e honra, que regeram o comportamento masculino definindo o que é ser homem, possuem raízes mais antigas. Luitgarde Oliveira Cavalcanti Barros (2007) demonstra que o “código de honra sertanejo” que legitimou ideologicamente o longo conflito entre Lampião e Nazarenos na primeira metade do século XX tem origens na Europa Ibérica do século XVIII, onde procedimentos sociais são recomendados através de versos escritos por frades católicos, sendo bastante divulgados no Sertão do século XIX e logo adaptados para o imaginário popular na forma de cordéis e na linguagem dos sertanejos (BARROS, 2007). É pautado nessas concepções de coragem e honra que homens oriundos da classe média rural, ameaçados pelos grandes proprietários e pela seca, vão se amparar em modelos locais de masculinidade como “cabra-macho” e “homem de bem” atualizando práticas guerreiras. Segundo a autora:

Desprovidos de poder político ou econômico, esses segmentos sociais esteiam nesses valores, não só suas concepções de mundo mas, principalmente, critérios de avaliação de si próprios e dos outros, sejam estes da camada dominante, sejam das camadas mais pobres do conjunto social (BARROS, 2007, p. 19).

Porém, algumas pesquisas de cunho histórico têm relativizado essa imagem criada pelo Movimento Regionalista que associou a identidade regional a uma hegemonia da masculinidade heteronormativa, patriarcal e viril. Daniel Lins (1997), em *Lampião: O homem que amava as mulheres* (1997), investiga as vivências diferenciadas da masculinidade em Virgulino Ferreira por desenhar e costurar as próprias roupas e manter o gosto por anéis,

perfumes e lenços importados, num contexto de gênero dominada pelo modelo do homem cabra-macho, avesso aos cuidados com a aparência e o corpo, produzindo um impacto tanto no visual dos cangaceiros, como também na entrada de mulheres no cangaço (LINS, 1997). Durval Muniz Albuquerque Júnior e Rodrigo Ceballos (2004) investigam a vivência da masculinidade homossexual no Nordeste dos anos 70 e 80, através da repercussão e representação no jornal carioca *Lampião da Esquina* (1978-1981), e a produção de territórios gays nas grandes cidades nordestinas (ALBUQUERQUE JÚNIOR; CEBALLOS, 2004).

Pesquisas mais recentes têm buscado complexificar as vivências da masculinidade no Nordeste contemporâneo de modo a “desnaturalizar os papéis de gênero e para pensar outras formas de ser homem e mulher hoje no Nordeste” (HONÓRIO, 2009, p. 10). Segundo Maria das Dores Honório (2009), “a escassa produção de estudos sobre a masculinidade no Nordeste da segunda metade do século XX em diante, fez prevalecer essas representações de machão, como símbolo do homem ‘viril’, ‘valentão’, ‘bravo’, ‘temido’, ‘corajoso’, ‘capaz de tudo’” (HONÓRIO, 2009, p. 10). No âmbito das pesquisas etnográficas, tem se buscado pesquisar os efeitos de práticas da masculinidade hegemônica nas relações de gênero, mas também no corpo e na saúde dos homens (NASCIMENTO, 1999). É o caso do trabalho de Pedro Nascimento (1999) ao investigar a importância dos bares como espaço de manutenção de práticas e discursos de masculinidade hegemônica no Nordeste (NASCIMENTO, 1999). Por isso, questões como alcoolismo, violência doméstica e homofobia são temas recorrentes em muitas pesquisas, revelando reações violentas de alguns homens às novas relações de gênero e o protagonismo de mulheres na família e no trabalho (DANTAS, 2017; NASCIMENTO, 2016, SCOTT, 2007). Russel Parry Scott (2007) tem apontado para novas configurações familiares no Nordeste em que a mulher passa a chefiar a família e não mais o homem:

Enquanto no Brasil os domicílios com mulheres responsáveis atingiram 24,9% do total dos domicílios em 2000, no Nordeste foram 25,9% e no Norte 22,9%. Nas áreas rurais no país, a incidência de Domicílios com Mulheres Responsáveis (DMR), 12,8%, é bem menor que nas áreas urbanas, 27,3%. As áreas rurais do Nordeste detêm mais domicílios com mulheres responsáveis (15,2 %) que qualquer outra região, e o Norte fica entre as regiões com menos (9,0%) (SCOTT, 2007, p. 425-426).

Pesquisas vinculadas ao Instituto Papai, sediado em Recife, voltam-se a temas como saúde, emprego e família apontando novos papéis masculinos na divisão do trabalho doméstico, num contexto de maior participação das mulheres no mercado de trabalho, os efeitos das políticas públicas na saúde do homem, novos arranjos familiares em contexto de desemprego e nas relações de gênero. Outros trabalhos voltam-se para a manutenção de certos

ideais de masculinidade no imaginário e nas expressões culturais de massa na região Nordeste que atualizam a figura do cabra-macho (GRANGEIRO, 2015; HONÓRIO, 2012). Maria das Dores Honório (2012) analisa a manutenção do ideal do “cabra-macho” nas canções de bandas de forró eletrônico na contemporaneidade ao valorizarem em suas letras práticas alcoólicas, heteronormativas, sexistas e individualistas (HONÓRIO, 2012). Já Glauzenilda da Silva Grangeiro (2015) investiga o sucesso de bilheteria das comédias regionalistas do diretor pernambucano Guel Arraes protagonizados por personagens masculinos que representam o ideal do homem macho sertanejo, atualizando “tipos regionais” como o cabra-macho, o sertanejo viril, o matador profissional, os cangaceiros ao gosto popular na televisão e no cinema. (GRANGEIRO, 2015). Portanto, essas pesquisas demonstram a diversidade de olhares sobre o homem nordestino e as vivências da masculinidade possibilitando perceber transformações e permanências nas práticas masculinas no Nordeste contemporâneo. Os filmes que analiso no segundo capítulo refletem essas configurações de gênero a nível regional, seja para atualizar certas práticas hegemônicas ou para recusá-las e subvertê-las. Para empreender essa investigação fiz uso do método da análise fílmica e dos estudos sobre performance.

1.3 O ator cinematográfico e sua performance

Se os filmes possibilitam uma identificação de nosso universo sociocultural (HIKIJ, 2012), nesse trabalho torna-se necessário refletir sobre a performance do ator no cinema de forma a buscar uma compreensão de algumas formas de representação em filmes nordestinos recentes. A constante presença do Nordeste e do nordestino em filmes brasileiros dos anos 60 ocorre num período em que toda uma produção cultural (literária, sociológica, visual, musical) já havia consolidado uma série de imagens e enunciados sobre a região e seu ser social, privilegiando o Sertão e o sertanejo enquanto o espaço e o ser social mais autênticos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Segundo Marc Vernet (1995), “a tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade” (VERNET, 1995, p. 98). Por isso, em *A Morte Comanda o Cangaco* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Boi neon* (2015) ainda que apresentem o Sertão e o vaqueiro sertanejo, operam neles diferentes dramaticidades de acordo com a lógica do campo cinematográfico (HIRANO, 2013). Se a relação do ator com o público nos filmes é mediada pela câmera, afetando o desempenho do ator e a reação do público, essa mediação ocorre não só por conta de um

mecanismo técnico, mas também do trabalho intelectual dos responsáveis pelo filme e que também são responsáveis pela câmera e pelo desempenho dos atores (BENJAMIN, 2005). Para Walter Benjamin (2005), o ator cinematográfico, mais do que interpretar um papel, executa um teste em que o quanto menos representar maior a eficácia para o filme (BENJAMIN, 2005; UCHÔA, 2015). Essa visão não compreende a diversidade de dramaticidades que o cinema apresenta, mas revela a fragmentação dramática a que o ator cinematográfico encontra-se sujeito e a importância que desempenha a sua aparência. Nos filmes, o personagem só existe, por um lado, “sob os traços de um ator, e, por outro, através de uma única interpretação: a da tomada conservada na montagem definitiva do filme distribuído” (VERNET, 1995, p. 133). Luís Felipe Sobral (2015) argumenta que na performance cinematográfica é ausente o mecanismo de burla que os atores no teatro possuem que os permite contornar qualquer forma de constrangimento físico, social e de gênero em favor do espetáculo, ou seja, um ator ou atriz podem interpretar um personagem antagônico a seus aspectos físicos ou de gênero (SOBRAL, 2015). No caso do cinema, a impossibilidade dessa “burla” se daria pela descontinuidade performática que o ator de cinema sofre no processo de filmagem que impede uma continuidade dramática em favor da segmentação de planos unitários produzidos e coordenados por técnicos específicos (SOBRAL, 2015). Isso não torna a performance cinematográfica mais superficial, mas ao contrário, por registrar as marcas corporais do ator, o cinema reivindica toda uma encenação naturalista para que seu efeito de realidade, ou seja, a sua capacidade mimética, funcione para o público (SOBRAL, 2015). É nesse sentido que a performance cinematográfica opera, requerendo que o ator, ao “representar a si mesmo”, precisa seguir determinados códigos e convenções, que requer aprendizado, de forma a personificar o personagem à sua imagem e semelhança, ou seja, interpretar sem parecer que está interpretando, possibilitando entendermos “como raça, gênero e corpo ganham inteligibilidade e existência quando performatizadas em contexto de interação social” (HIRANO, 2013, p. 26). Richard Schechner (2012) demonstra que as performances artísticas “moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é ‘não pela primeira vez’, mas feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar” (SCHECHNER, 2012, p. 49). Nesse sentido, a performance é uma espiral de eficácia (ritual) e entretenimento (teatro e expressões cotidianas) e portanto não se constituem como polos binários, mas o que define cada uma é sobretudo os seus propósitos (SCHECHNER, 2012). Para Diana Taylor (2013), as performances “funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo conhecimento social, memória e senso de identidade por meio de comportamentos reiterados” (TAYLOR, 2013, p. 9) borrando as

fronteiras entre o real e o construído, o autêntico e a eficácia (TAYLOR, 2013). Segundo Taylor (2016), o ator, ao produzir a sua performance, incorpora (no sentido de trazer para o corpo) uma série de conhecimentos sociais, memórias e senso de identidade através das práticas de arquivo e de repertório (TAYLOR, 2016). O primeiro diz respeito a uma prática de registro baseada no conhecimento escrito (literatura, documentos, cartas etc.) ou imagético (filmes, fotografias, pinturas etc.) que podem vir a ser consultados posteriormente pelo ator, enquanto o segundo trata de uma prática não arquivável (como os gestos, oralidades, danças, movimentos e cantos) que são incorporados no corpo do ator através de suas vivências e que são transmitidas através de performances (TAYLOR, 2016). Por tanto, analisar a performance do ator no filme possibilita captar certas dimensões profundas de uma cultura ou de uma sociedade, mas também seu lado postizo e artificial (TAYLOR, 2013).

1.4 Análise fílmica

O método de analisar planos específicos possibilitou captar diversos elementos que compõem a narrativa fílmica incluindo a performance dos atores, o cenário, os objetos, o espaço, figurino, a banda sonora. A análise fílmica consiste num duplo movimento de “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente”, mas também de estabelecer elos entre esses elementos isolados de forma a compreender como eles se associam tornando-se “um todo significativo” (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994, p. 15). No processo de análise torna-se necessário situar o filme num contexto histórico-social, mas também numa “história das *formas* fílmicas” (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994, p. 23). Por isso a necessidade de considerar o contexto sociocultural de sua produção e a relação com os elementos cênicos e narrativos próprios do cinema. Como exemplo, nos filmes do *nordestern* a presença do movimento histórico do cangaço e o duelo entre líder cangaceiro e camponês sertanejo podem ser compreendidos tanto pela busca por temas nacionais por uma indústria cinematográfica em ascensão, num contexto político-social marcado pelo desenvolvimentismo e pelo “mito da brasilidade”, mas também de obter sucesso comercial através de uma estrutura narrativa profundamente consolidada e conhecida pelo grande público através do *western* hollywoodiano. Da mesma forma, os filmes do Cinema Novo, ao encenarem os problemas sociais do Brasil, como a fome e a desigualdade social, e darem finais trágicos para os personagens, estão em diálogo tanto com o contexto político e social de sua época, quanto a influência das tendências estéticas de vanguardas

cinematográficas europeias como o *neorealismo italiano* e a *nouvelle vague*. Utilizei também da técnica de análise e assimilação do sociólogo Nildo Viana (2012). Para ser analisado, o filme “precisa ser definido e decomposto, isto é, a análise do filme pressupõe sua definição e decomposição em elementos constituintes” (VIANA, 2012, p. 19) porém, essa decomposição precisa levar em conta os momentos de maior e menor importância para o entendimento da mensagem do filme, de forma a assimilá-lo como um todo significativo (VIANA, 2012). Daí a necessidade de se compreender os momentos cruciais do filme, justificando o meu foco na descrição da abertura do filme, as cenas de apresentação dos personagens, o problema central da trama e a sua resolução. Longe de querer fazer uma análise aos moldes sociológicos propostos por Nildo Viana (2012), produzi uma descrição interpretativa, proposta da antropóloga Rose Satiko Hikiji (2012), onde a seleção e descrição de cenas, associado ao contexto sociocultural em que o filme se insere, informações da produção e da biografia dos seus realizadores, habilita o antropólogo a pensar questões mais amplas que envolvem a vida social (HIKIJ, 2012). Dessa forma, o filme é lido como um texto para compreender não apenas a mensagem do filme, mas os elementos que o transcendem, tornando possível captar significados na sociedade que o produziu (HIKIJ, 2012). Nesse sentido, os filmes de ficção são “formas de recorte, apreensão e organização do mundo” (HIKIJ, 1998, p. 37) que mitificam representações e produzem “dramatizações da realidade” (HIKIJ, 1998, p. 37).

Portanto, a minha pesquisa está ancorada no (a) debate sobre masculinidade e suas especificidades locais, (b) a emergência da noção de Nordeste, que “inventou” um espaço e um ser social diferenciado, e (c) uma leitura antropológica do cinema enquanto registro cultural que reconstrói a dimensão simbólica da vida social e os papéis de gênero nas suas imagens e narrativas.

Na presente dissertação, analiso as transformações e permanências das representações da masculinidade regional-nordestina nos filmes de ficção selecionados. São filmes produzidos no Nordeste brasileiro na presente década (2010-2018), e que têm como protagonistas em seus enredos homens oriundos da região Nordeste do Brasil. Objetivando compreender as transformações dessa representação na história do cinema brasileiro e as diferentes contribuições dadas por cineastas, roteiristas, atores e atrizes (sobretudo os nascidos no Nordeste), sintetizo no primeiro capítulo gêneros, movimentos e estilos cinematográficos de forma a localizar historicamente e socialmente suas representações e narrativas sobre o Nordeste brasileiro e a formação das condições sociais e culturais para a emergência do cinema no Nordeste contemporâneo.

No segundo capítulo, selecionei os seguintes filmes em longa-metragem para analisar, na forma de etnografia fílmica, visando compreender os significados locais de suas representações e levando em conta suas escolhas estéticas, narrativas, contexto de produção e a biografia de seus realizadores: *Permanência* (2014) e *Boi Neon* (2015). Os dois filmes deslocam e (re-)significam a imagem fixada do homem nordestino enquanto sinônimo de homem viril, macho e tradicionalista. Essas seriam então características que divulgaram a imagem de uma masculinidade regional-nordestina numa série de obras artísticas e culturais, de carácter popular, como também na cultura de massa (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; DÍDIMO, 2010; GRANGEIRO, 2015; LEAL, 1982). Assim, os filmes são observados e analisados de forma a localizar seus enredos em situações e problemas que nos remete às configurações sociais e de gênero ao mesmo tempo particular (local) e universal (global).

2. A EMERGÊNCIA DO PERSONAGEM NORDESTINO NO CINEMA BRASILEIRO

Em seu famoso livro *Brasil em Tempo de Cinema*, Jean-Claude Bernardet (2007), ao estudar o contexto cultural e social que propiciou a emergência de uma nova geração de jovens cineastas brasileiros, oriundos da classe média dos anos 60, constatou que:

O jovem italiano que se prepara para fazer cinema tem atrás de si toda uma tradição que pode aproveitar, ou contra a qual pode se revoltar, mas que, em ambos os casos, representa uma prévia elaboração e interpretação da realidade sobre o qual vai trabalhar. O jovem brasileiro não tem nada disso. Deve descobrir e tratar não só a problemática da sociedade brasileira, mas até a maneira de andar, de falar, a cor do céu, do mar, da mata, o ambiente das cidades e do campo, no que, aliás, poderá e deverá aproveitar as experiências estrangeiras (BERNARDET, 2007, p. 30).

Essa perspectiva da falta de uma “tradição” de cinema no Brasil, a que Jean-Claude Bernardet (2007) aponta no contexto dos anos de 1960, não é a mesma a qual se deparam as gerações de cineastas brasileiros do final do século XX. Quando o longa-metragem pernambucano *O Baile Perfumado* (1997) foi lançado, trazendo luz a uma nova geração de diretores pernambucanos e nordestinos, seus realizadores já carregavam toda uma consciência de um cinema brasileiro anterior que havia obtido sucesso de crítica e de público com ressonância nacional e internacional. Desde a geração das produções da Vera Cruz e das *chanchadas* da Atlântida Cinematográfica dos anos 1950, as comédias populares de Mazaropi, o Cinema Novo e o Cinema Marginal dos anos 1960, os filmes eróticos da Boca do Lixo e os filmes estatais da Embrafilme dos anos 1970 e 1980, deixaram uma herança de imagens, representações e interpretações sobre o Brasil e o Nordeste que a geração de cineastas do período conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro (1994-1998) já não tinha como ignorar ou desconhecer. Sobre os diretores e produtores pernambucanos ia além, pois a memória do Ciclo do Recife (1923-1931), movimento cinematográfico sediado na capital pernambucana sessenta anos antes, já era conhecida pelos realizadores graças a diversos trabalhos acadêmicos e publicações. Não por acaso, no filme de Lírio Ferreira e Paulo Caldas, uma cena apresenta Lampião e Maria Bonita num cinema assistindo *A Filha do Advogado* (1926), filme-símbolo da estética e das ambições do pioneiro movimento cinematográfico recifense. Segundo Daniel Lins (1997), no imaginário popular, “ficção ou realidade pouco importa”, por isso, o acontecimento, ainda que não tenha sido verídico, afirma miticamente e afetivamente uma ligação entre os realizadores de *O Baile Perfumado* (1997) com a geração pioneira dos anos 1920, reificando que “o imaginário é mais real que o real” (LINS, 1997, p. 34). Portanto, ao analisar as representações e performances da

masculinidade nordestina em filmes produzidos no Nordeste contemporâneo, o antropólogo precisa levar em conta o repertório de representações a que o diretor de cinema, ao realizar um filme, “pode aproveitar, ou contra qual pode se revoltar” (BERNARDET, 2007, p. 30). A ênfase num repertório de imagens e representações do homem nordestino é ainda mais necessário se levarmos em conta o período dos filmes que analiso no segundo capítulo. Na presente década não só cresceu o número de festivais e mostras dedicados ao cinema brasileiro, como o acesso a filmes foi difundido por sites de *download*, plataformas *streaming* e canais de televisão, substituindo o monopólio das salas comerciais e cinematecas no domínio e difusão dessas obras.

Reconstituir uma história das representações da masculinidade regional-nordestina no cinema brasileiro é, em parte, buscar compreender a própria emergência de imagens da masculinidade viril no imaginário brasileiro, num momento em que se buscava selecionar e ressaltar elementos, costumes e hábitos para promover uma identidade nacional. No Brasil, o cinema, enquanto “arte das massas”, foi inicialmente enxergado como ameaça às particularidades culturais brasileiras¹ (em especial o cinema de Hollywood) por uma parte da intelectualidade que buscava estabelecer uma identidade nacional, num momento em que a produção de cinema no Brasil era incipiente, para depois se transformar em ferramenta importante de promoção de uma certa imagem da vida social e cultural nacional (DESBOIS, 2016; SIMIS, 2015). Essa contradição entre temor e entusiasmo resultou na tentativa de criação de uma indústria cinematográfica nacional, entre os anos de 1930 e 1954, no Rio de Janeiro e em São Paulo, justificada pela fala de Moacyr Fenelon, um dos fundadores da Atlântida Cinematográfica: “Não há povo no mundo inteiro que não anseie mais por um cinema seu, por ouvir sua língua, observar seu habitat, comunicar-se mais intimamente com os tipos apresentados” (FENELON apud DESBOIS, 2016, p. 25). A partir daí, o cinema passa a ser encarado por uma parte das elites urbanas, intelectuais e burguesas brasileiras como sinal de modernização, componente importante do desenvolvimento de um país em vias de industrialização, forma de divulgação de uma imagem “autêntica” do nacional a se contrapor com a representação dominante do Brasil em filmes hollywoodianos (DESBOIS, 2016; SIMIS, 2015).

¹ Alguns membros do movimento modernista/regionalista viam a representação do *cowboy* americano em filmes *western* como uma ameaça aos “tipos” masculinos regionais, como na fala de João Vasconcelos que ressalta “o efeito dissolvente do cinema” nos “valores” locais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 45).

O sucesso popular das *chanchadas*, dos estúdios Atlântida, no Rio de Janeiro, (e posteriormente suas diversas reformulações: *pornochanchada* nos anos 1970 e *neochanchada* nos anos 2000) e os altos investimentos privados em filmes de “qualidade europeu” pelos estúdios Vera Cruz, no interior de São Paulo, ainda que possuam suas particularidades e tenha produzido personagens e enredos mais nacionais, incluindo a adoção de tipos regionais, adaptaram em seus filmes muitas fórmulas de sucesso do cinema hollywoodiano, incluindo o seu herói masculino, viril e individualista. Segundo Hikiji (2012), esse herói hollywoodiano tem origem na própria literatura europeia anglo-saxônica e estadunidense, dos séculos XVIII e XIX, em que se ignora a relação entre homem e mulher em detrimento ao mito do herói individualista e obsessivo que enfrenta com convicção e determinação todas as adversidades para alcançar seus objetivos (HIKIJ, 2012). Esse herói solitário tende a vê a sociedade como fonte de corrupção moral será adaptado ao universo sertanejo, caracterizado pela “cultura da coragem e da honra” e no mito do macho, em diversos filmes brasileiros (DÍDIMO, 2010; HIKIJ, 2012). Essas características serão essenciais na formação do personagem do herói nos filmes do gênero *nordestern*, ao eleger o cangaço e o Sertão como personagem e locação privilegiado para representar o Nordeste no cinema, mas também será fortemente criticada na sua forma e conteúdo pelas gerações de cineastas posteriores (DÍDIMO, 2010; SIMONARD, 2006). Para melhor compreender as particulares e contribuições na construção do nordestino no cinema, discorro sobre algumas produções cinematográficas que contribuíram para formação do nordestino enquanto personagem no cinema brasileiro.

Antes de descrever cada produção mais profundamente é importante ressaltar que não pretendo aqui defender a ideia de uma superação histórica total de um modelo para outro, mas traçar um caminho etnográfico fílmico geral da imagem da masculinidade nordestina no cinema brasileiro. Meu intuito é compreender a emergência e as diferentes contribuições, dentro dessa produção cinematográfica, para uma representação hegemônica do nordestino caracterizada pela presença da violência e a tragédia em diferentes contextos sociais. Por conta disso, não analiso nesse capítulo os filmes individualmente (destrinchando e analisado suas cenas em forma de etnografia fílmica detalhada ou análise fílmica) mas procuro discuti-los de forma mais geral contextualizando-os como parte de um movimento estético, social e político mais amplo.

2.1 Os primeiros “tipos regionais” nos filmes do Ciclo do Recife

O pioneirismo do estúdio Cinédia, no Rio de Janeiro, na década de 30, os sucessos populares da Atlântida e o empreendimento do estúdio Vera Cruz, nos anos 40 e 50, escanteou e minimizou a importância dos chamados ciclos regionais na história do cinema nacional, período que Paulo Emílio Salles Gomes (1996) considerou como o de “tomada de consciência cinematográfica” (GOMES, 1996, p. 51), inaugurando de fato um “movimento de cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p. 51). A década de 1920 foi, portanto, marcada por uma difusão de produções cinematográficas no território nacional sendo registrado, além do Rio de Janeiro e São Paulo, filmes em Campinas, Belo Horizonte, Porto Alegre, Cataguases e Recife (GOMES, 1996). O movimento chamado Ciclo do Recife (1923-1931) foi um dos exemplos de maior sucesso ao produzir treze filmes de ficção em apenas oito anos (BERNARDET, 1970, GOMES, 1996).

Em Pernambuco o cinema se iniciou com as produções de filmes “naturais” (documentários), como forma de propaganda da modernização da cidade do Recife pelo então governador Sergio Loreto (1922-1926). Mas foi com lançamento de *Retribuição* (1923), primeiro “filme de enredo” (ficção), que o cinema conquistou o entusiasmo da mídia e das classes abastadas locais (ARAÚJO, 2013; BERNARDET, 1970; NOGUEIRA, 2014). Os primeiros “filmes de enredo” foram produzidos pelo até então fotógrafo de “filmes naturais” Edson Chagas (que posteriormente seria diretor de fotografia de mais nove filmes do Ciclo) e pelo cinéfilo e gravador Gentil Roiz (que começou no cinema fazendo intertítulos) que juntos fundaram a produtora Aurora-Film². Essas produções eram influenciadas sobretudo pelos filmes de aventura e *western* hollywoodianos e tinham como características:

a realização [...] com recursos próprios, a apropriação de linguagem de filmes clássicos americanos (montagem clássica, câmera parada, histórias de amor e traição, mocinhos e bandidos) e profissionais que exerciam outros tipos de ofício (ourives, gráficos, comerciários). (NOGUEIRA, 2014, p. 65).

Ainda que os filmes posteriores do Ciclo mantivessem essas características, os seus realizadores buscaram adaptar temas, elementos e paisagens locais a seus filmes, incluindo o ideal viril de masculinidade contido nos “tipos regionais” em emergência na época devido, sobretudo, a repercussão do movimento regionalista com sede na capital de Pernambuco. Contemporâneos desse movimento cultural nordestino que promoveria a busca de uma

²Filmes naturais e filmes de enredo eram as terminologias usadas na época para documentário e filmes de ficção. Na bibliografia consultada sobre o Ciclo de Recife, mantém-se essa terminologia que utilizo aqui.

identidade regional e suas contribuições à cultura brasileira em geral. Os filmes do Ciclo do Recife (1923-1931) apresentavam ao público tanto uma ideia de Nordeste, enquanto espaço geográfico, social e cultural diferenciado, ressaltando particularidades em suas paisagens, quanto em seu ser social (o nordestino) e a masculinidade regional associada a ele (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Daí surgem as primeiras versões cinematográficas dos “tipos regionais” nordestinos como os jangadeiros em *Aitaré da Praia* (1925), os coronéis e canavieiros em *Revezes* (1927) e cangaceiros em *Filho sem Mãe* (1925) (BERNARDET, 1970).

2.1.1 *Aitaré da Praia* (1925)

Dirigido pelo já citado Gentil Roiz e pelo ator e realizador Ari Severo, esse filme lançado em 1925 é um marco representativo desse cinema, ao ressaltar a paisagem praieira nordestina, com seus coqueirais e casas de palha e taipa, a atividade dos jangadeiros e as transformações das relações de gênero e da intimidade ao desenvolver em seu enredo o romance entre Aitaré, um jovem pescador, e Cora, uma jovem que está prestes a se mudar para a capital. Envolvidos numa série de maus entendidos provocados por eventualidades, como a reprovação da mãe da moça sobre o casamento deles, a inveja de um amigo e a chegada de uma moça da capital com seu pai (vítimas de um naufrágio). A abertura do filme apresenta o enredo e a sua produção com o seguinte intertítulo:

Aitaré da Praia, é o nosso terceiro film e, com elle, apresentamos a primeira super-produção, dadas as circunstâncias de ser um trabalho genuinamente nacional. Vêde este poema talhado nos costumes dos nossos heróes jangadeiros, dos verdadeiros filhos do esquecido Nordeste e deixae que vibre em vossas almas o orgulho expontaneo de serdes irmãos, destes bandeirantes desconhecidos e humildes, que vos apresentamos. AVE BRASIL!

Nessa abertura, o filme ressalta o fato de ser uma produção “genuinamente brasileira”, tratar-se de uma história de “heróis” dos “filhos esquecidos do Nordeste” e termina por uma saudação nacionalista. Esse discurso pode ser compreendido a partir da ebulição cultural ocorrida naquele período em Recife, pelo já citado movimento regionalista, que tornaria a construção e difusão de uma identidade nordestina numa expressão de ressentimento ao declínio econômico e político da região em relação aos estados do sudeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; COSTA DE MELO, 2011). Portanto “os filmes do Ciclo do Recife são parte do enunciado desse ressentimento, disfarçado em projeto utópico provinciano” (COSTA DE MELO, 2011, p. 38). Como resultado dessa emergência regional, os primeiros filmes do ciclo,

ao importarem os temas e personagens dos filmes hollywoodianos, sofreram críticas por parte de jornalistas e intelectuais da época por não abordar a cultura da região, o que impulsionou os produtores e realizadores a produzir posteriormente *Aitaré da Praia* (NOGUEIRA, 2014).

O filme apresenta as atividades dos jangadeiros que vivem da pesca e moram em casas de palha. A atividade da pesca é traço fundamental na construção da masculinidade de seus personagens distinguindo os papéis “positivos” ou “negativos de cada um na trama: O mocinho é Aitaré (interpretado pelo próprio diretor Ary Severo), o vilão é Zeno (Cláudio José) e seu cúmplice Thayra (Jota Soares). Aitaré é apresentado como um homem simples, paternal e romântico, sem grandes ambições, porém, trabalhador, corajoso, honrado e habilidoso com a pesca (ver figura 1). Ao contrário dele, Thayra pouco trabalha e muito reclama, fazendo sempre conchavos com o forasteiro Zeno, esse último nunca se vê trabalhando, apesar de aparentar força física e desejar libidinosamente Cora (ver figura 3). Portanto, virilidade, identidade regional e masculinidade estão profundamente entrelaçados na construção dos personagens de *Aitaré da Praia*. Porém, uma curiosidade que abala uma visão estritamente tradicionalista ou regionalista de seu enredo é o fato do relacionamento entre Aitaré e Cora se consumir não na região litorânea e isolada onde moram, mas em meio ao movimento da vida social e urbana da cidade do Recife. É a capital pernambucana que possibilita os personagens romperem as regras tradicionais das relações da intimidade e viver o amor romântico. Portanto, ainda não temos um Nordeste enquanto espaço fixado pela imagem do Sertão e do sertanejo.



Fig.1: Aitaré na iangada.



Fig. 2: Aitaré e Cora.



Fig. 3: Zeno.

2.1.2 *A Filha do Advogado* (1926)

Os filmes de enredo do Ciclo do Recife não vão apenas produzir uma imagem rural e exótica do Nordeste, mas, seguindo os filmes naturais produzidos no mesmo período, vão também apresentar uma imagem modernizadora e cosmopolita da capital pernambucana,

porém ainda permeada pelo tradicionalismo. O maior caso exemplar é o filme *A Filha do Advogado* (1926), dirigido por Jota Soares, em que a masculinidade viril permeia todos os personagens homens. O enredo conta a história de Heloísa (Guiomar Teixeira), filha bastarda do Dr. Paulo Aragão (Norberto Teixeira), que, após morar anos com sua mãe num casarão do interior, se transfere para Recife após o pedido de seu pai que viajará à Europa. Com ajuda do primo Lucio Novais (Euclides Jardim), elas vão morar numa casa num bairro nobre de Recife, porém, Helvécio (Jota Soares), filho “legítimo” de Dr. Paulo Aragão, ainda que noivo da estudante de direito Antonieta Bergmanini passa a cobiçar Heloísa até que, numa tentativa de estupro, mata-o. No julgamento, Heloísa é absolvida após a defesa do misterioso advogado Dr. Henry Valentim que ao final revela-se ser na verdade seu pai, Dr. Paulo Aragão.

Helvécio (interpretado pelo próprio diretor) é um típico *playboy* sedutor que vive marcando presenças e causando escândalos na vida noturna recifense, sobretudo em bordéis e festas da alta sociedade, e de toda forma busca seduzir Heloísa (ver figura 5). Heloísa se apresenta como a “moça de família”: “feminina”, rural, tradicionalista, limitada à esfera privada, ressaltada sobretudo por seu figurino, seus cabelos longos e a maquiagem que destaca traços delicados e angelicais. A personagem de Heloísa praticamente se compõe tanto da imagem da moça virgem vitoriana, bastante difundida nos filmes hollywoodianos do início do século³, mas também na própria dinâmica social a nível local que sancionou critérios de conduta e moral que restringia a mulher à esfera privada: “Os filmes do Ciclo do Recife mostram, ao menos na ficção, que nessa cidade tão aparentemente moderna, espancam-se homens com cintos como se fosse legítimo bater assim naquele que foge da moral burguesa” (CUNHA FILHO, 2010, p. 131). É bastante evidente a necessidade da manutenção dessa “moral burguesa” na cena em que Dr. Paulo Aragão, em conversa com Heloísa e sua mãe, pede para que sua filha zele “pela sua honestidade” e que essa seja um reflexo de seu “honrado nome” (ver figura 4). Tamanha a necessidade de “honrar o nome” que Dr. Paulo Aragão só divulgará publicamente a paternidade de Heloísa quando a filha corre o risco de ser presa pela morte de Helvécio. Se contrapondo à imagem de Heloísa encontra-se a estudante de direito, e noiva de Helvécio, Antonieta Bergmanini, que se veste com trajes considerados

³Apesar de na Europa o cinema estar em grande ebulição criativa com o expressionismo na Alemanha, o formalismo na URSS e a vanguarda na França, poucos desses filmes chegavam aos cinemas de Pernambuco no início da década de 20 do século passado. Por conta disso, o modelo narrativo e representacional hollywoodiano era predominante tanto nas programações dos cinemas como na preferência do público e portanto na própria referência dos realizadores do Ciclo do Recife. Evidência dessa influência do cinema hollywoodiano encontra-se na própria biografia do ator e realizador Jota Soares em que seu pai fora dono de um cinema em Sergipe que exibiu exclusivamente filmes estadunidenses (COSTA DE MELO, 2011).

na época “masculinizados”, usa cabelo preso e óculos de grau de armação grossa. *Aitaré da Praia* já apresentava uma contraposição entre “feminilidades” entre a naufraga da cidade e a litorânea Cora, porém, de forma bem mais sutil que a dualidade entre Heloísa e Antonieta, onde se destaca nessa última o estereótipo da feminista autoritária e rancorosa que se veste em trajes “masculinos” e ocupa atividades consideradas “de homem”. Ainda que se apresente de forma estereotipada e negativa no enredo (já que a personagem questiona a moralidade de Heloísa no tribunal e defende o noivo assassinado), Antonieta já revela as transformações nas relações de gênero da época tanto por seu comportamento independente e ativo na esfera pública quanto pelo fato de estar noiva de Helvécio (homem de comportamento sexista e malandro) apenas por interesse de seus pais que buscam com o casamento uma forma de evitar a falência econômica da família. A personagem de Antonieta Bergmanini, ainda que não seja um personagem central da trama, é um dos mais interessantes para se pensar as relações de gênero a nível local exatamente por conter essa contradição entre modernidade e tradicionalismo. A escolha dos pais pelo noivo da filha contradiz completamente com a personalidade independente de Antonieta.

Fazendo contraponto ao personagem de Helvécio encontra-se Lúcio Novaes (o mocinho e galã) que apresenta as “qualidades” do modelo viril de masculinidade com sua força física⁴ e firmeza moral, acompanhado dos hábitos do homem urbano cosmopolita. Lúcio é jornalista e seus artigos são recebidos com grande credibilidade na sociedade pernambucana, sendo evidenciado na cena em que um transeunte se aproxima para elogiar um escrito de Lúcio no jornal em meio ao movimento de uma avenida (ver figura 6). A sua firmeza moral é ressaltada também pelo Dr. Paulo Aragão que confia a ele (e não ao seu filho Helvécio) a missão de transferir Heloísa e sua mãe para Recife sem que seja causa de nenhum escândalo na sociedade recifense se descoberto o segredo da filha fora do casamento. A virilidade de Lúcio é sempre aparente seja nos planos em que ele aparece com os braços e outras partes do corpo em evidência, mas também nas várias cenas em que ele aparece em meio à vida dinâmica recifense: viajando de trem, esperando o bonde na frente de um cinema, lendo jornal, trocando palavras com anônimos. O corpo atlético de Lúcio reflete um próprio desejo de modernidade da cidade do Recife que transcende uma masculinidade provinciana e tradicionalista dos “tipos regionais”. Já Helvécio é filmado sempre em espaços onde a moralidade provinciana é mais permissível (pelo menos aos homens) como bordéis e clubes.

⁴Nesse quesito a escolha do ator Euclides Jardim não se deu por acaso. Euclides integrava a equipe de remadores do Sport Club do Recife o que explica o seu físico atlético e viril.

Segundo o Prof. Paulo Cunha⁵, os filmes do Ciclo do Recife imaginaram uma “utopia urbana” em que se estabeleceu um imaginário de cidade que não correspondia diretamente com o provincianismo e a vigilância moral presente na época, mas um desejo de tornar-se uma capital como Paris ou Nova York. O melodrama era o gênero cinematográfico predominante nesses filmes que se caracterizavam pelo excesso dramático nas atuações, a presença do trinômio mocinho/mocinha/vilão e os enredos envolvendo dramas familiares em que as mudanças sociais e fatores externos eram as causas das tramas e desafetos entre os personagens (COSTA DE MELO, 2011). Daí a presença estilística dos planos abertos do centro moderno do Recife ou da paisagem praieira (apresentando o local e o tempo histórico da trama) e os planos fechados no rosto dos atores e atrizes ressaltando os sentimentos dos personagens.



Fig. 4: Dr. Paulo Aragão pedindo a filha Heloísa que mantenha sua “honra”.



Fig. 5: Helvécio tentando beijar a força Heloísa.



Fig. 6: O jornalista Lúcio Novaes numa rua movimentada de Recife.

Uma última questão diz respeito não aos filmes propriamente ditos, mas aos seus realizadores. Todos os filmes desse período terão homens na direção ou em funções de destaque como produção, direção de fotografia e roteiro. Essa predominância reflete em parte a própria dinâmica de produção que privilegia os detentores dos equipamentos técnicos, do melodrama (gênero cinematográfico predominante nos filmes do ciclo), mas também na própria sociedade pernambucana da época:

Na provinciana capital pernambucana nos anos 20, as jovens convidadas para as filmagens corriam o risco de terem a reputação manchada porque, naquela época, ‘moças de família’ não atuavam em filmes. Retoma-se o provincianismo de uma sociedade que hoje ainda luta contra diversos tipos de violência contra as mulheres (COSTA DE MELO, 2011, p. 29).

⁵Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yVcs-DQpW6s&t=1643s>> Acesso: 26 fev. 2018.

Atrizes dos filmes em geral ou eram de fora do estado e já faziam parte de grupos teatrais (Guiomar Teixeira era baiana e foi convidada para *A Filha do Advogado* quando integrava o elenco do Conjunto Regional) ou tinham alguma proximidade dos realizadores ou atores (exemplo de Almyr Steves que foi casada com o realizador e produtor Ary Severo e Olíria Salgado, filha do ator Pedro Salgado). Os equipamentos utilizados nos filmes foram adquiridos de produtoras cinematográficas que se instalaram no Recife para produção de filmes documentais (naturais) de propaganda para o governador Sergio Loreto (ARAÚJO, 2013). Edson Chagas ganhou experiência com os filmes naturais, adquirindo o equipamento de filmagem e depois, junto com Gentil Roiz fundou a Aurora Film que produziu os primeiros filmes de ficção (BERNARDET, 1970, NOGUEIRA, 2014). Ary Severo foi realizador de alguns filmes da Aurora, além de ter se casado com Almyr Steves protagonista em vários filmes da época incluindo *Aitaré da Praia* (1925). Apesar de se contabilizar em torno de mais de cem pessoas envolvidas nas produções, entre técnicos, realizadores e atores, as funções técnicas de destaque foram dominadas por um grupo seletivo, geralmente homens, onde foi comum a figura do diretor que também desempenhava o papel de ator (Ary Severo dirigiu e protagonizou *Aitaré da Praia*). Dentre eles se destaca o sergipano Jota Soares, onde sua biografia se confunde com os papéis que desempenhou num misto de masculinidade viril, violência e tragédia. Seu pai foi jurado de morte em Sergipe ao ganhar a exclusividade de exhibir um filme de sucesso em seu cinema, causando a fúria de seu concorrente português, o que o obrigou a vender todos os seus bens e fugir com a família para a Bahia, Alagoas e Pernambuco. Jota Soares foi um aluno desinteressado e rebelde, no colégio foi também militar, jogador de futebol profissional, jornalista e locutor futebolístico, além de ter se automeado “homem-memória” da história do cinema do Ciclo do Recife, divulgando curiosidades das produções, sempre numa narrativa heroica, quando escrevia para jornais pernambucanos nos anos 60, quando o ciclo já havia se tornado parte da história (COSTA DE MELO, 2011).

Portanto, os filmes desse período ainda que já apresentam uma tentativa de apresentar um Nordeste enquanto espaço geográfico e cultural diferenciado e inserir alguns “tipos regionais” em suas narrativas (como jangadeiros, canavieiros, senhores de engenho e cangaceiros), a masculinidade dos personagens tem forte influência do modelo de herói viril dominante nos filmes de aventura de Hollywood do início do século XX. Essa estrutura da representação da masculinidade nordestina será mantida e aperfeiçoada com o surgimento do gênero *nordestern* no período de hegemonia no cinema nacional das produções cinematográficas dos estúdios paulistas e cariocas, visto que nas décadas de 30 e 50 a

produção cinematográfica na região Nordeste será bastante pontual e quase inexistente, sobretudo pela concorrência com o filme sonoro que se tornará padrão no período subsequente.

2.2 Os cangaceiros e o gênero *nordestern*

O fenômeno do cangaço e a figura do cangaceiro consolidaram a imagem cinematográfica de uma masculinidade hegemônica nordestina no cinema brasileiro. Como vimos no Ciclo do Recife, a figura do cangaceiro aparece em filmes desde a década de 1920 quando o movimento histórico do cangaço ainda existia, mas é a partir dos anos de 1960 que os filmes de cangaço passam a ser “um gênero com características estruturais comuns, criando uma vertente nacionalista com referências diretas ao gênero norte-americano” (DÍDIMO, 2005, p. 397). Os cangaceiros, coronéis, jagunços, policiais, envolvidos no imaginário nacional sobre o cangaço dentro do Nordeste sertanejo, passam a compor um corpo de personagens cinematográficos, diretamente inspirados pelos tipos regionais enumerados pelo movimento regionalista de 1926, para uma série de filmes, sobretudo a partir do lançamento, em 1953, do longa-metragem *O Cangaceiro* de Lima Barreto, dando início a um gênero cinematográfico nacional: o *nordestern*⁶. Esse gênero cinematográfico adaptaria para o cinema brasileiro características do *western* e dos filmes de aventura hollywoodianos utilizando o Sertão como paisagem privilegiada e tendo o cangaceiro como o equivalente ao *cowboy* no cinema estadunidense (DÍDIMO, 2010). Segundo Marcelo Dídimo (2010) essa busca por uma equivalência estética com o *western* levou a um desconcerto entre História e Cinema sobretudo na tentativa de tornar o cangaceiro o modelo de masculinidade/virilidade cinematográfica à brasileira (DÍDIMO, 2010). Nesses filmes era comum as filmagens ocorrerem ou completamente ou parcialmente no interior de São Paulo em vez do Sertão nordestino propriamente dito (ver figura 10). Outro fator é o uso constante de cavalos pelos cangaceiros ou por policiais nos filmes na busca de uma imponência heroica ao estilo *cowboy*, quando historicamente esses indivíduos andavam a pé pela caatinga. Porém, o “tipo” sertanejo cinematográfico nos filmes do *nordestern* tornam-se, de certo modo, os representantes cinematográficos do modelo de masculinidade regional promovida pelo movimento

⁶É importante fazer a distinção entre o *nordestern* que é um gênero cinematográfico e os filmes sobre o cangaço. Essa distinção é encontrada em vários pesquisadores sobre o assunto onde se destacam Wills Leal (1982), Lígia Ribeiro Bernardet (2005) e Marcelo Dídimo (2010).

regionalista associando o nordestino ao gênero masculino, à virilidade, ao tradicionalismo e aos valores como honra e coragem (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). A própria associação do “sertanejo viril” com o *cowboy* pelas produções do *nordestern* encontra antecedentes na própria emergência da criação do modelo de masculinidade regional pelo movimento regionalista que foi contemporânea do modelo de masculinidade estadunidense no final no início do século XX: “Se nos Estados Unidos foram buscar no vaqueiro americano, no desbravador do Oeste, esta reação viril ao mundo que se feminizava, aqui será o sertanejo a base de criação do nordestino” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 209). Para esse movimento cultural, o homem nordestino é definido como:

um tipo rural, que não se identifica com o mundo moderno, reativo ao processo de transformações que, desde o século XX, implantava uma sociedade tipicamente capitalista e burguesa no país. [...] Será definido acima de tudo, como uma reserva de virilidade, um tipo masculino, um macho exacerbado, que luta contra as mudanças sociais que estariam levando à feminização da sociedade (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 208-209).

Não por acaso em *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) o filme se inicia com uma narração comparando a brutalidade do homem nordestino e os desmandos sociais no Sertão com a natureza hostil sertaneja:

1929. O Nordeste brasileiro vive um dos seus mais dramáticos momentos nesta terra de contrastes violentos: secas mortíferas impõem uma luta desigual do homem contra a natureza. Os desmandos do coronelismo, o banditismo assalariado, a imposição da vontade de poderosos chefes políticos pelo terror criaram um clima de insegurança.

A imagem do nordestino, cunhado pelo movimento cultural regionalista, como estando na “contramão da sociedade moderna” e da feminização do Nordeste, enfrentando a subserviência da região aos mandos e desmandos da capital federal da época (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013), é evidenciada na cena inicial de *O Cangaceiro* (1953) quando o Capitão Galdino Ferreira (líder dos cangaceiros e interpretado pelo ator mineiro Milton Ribeiro), ao se deparar com um grupo de topógrafos que mapeia o Sertão para construção de uma rodovia, fala para o líder da expedição: “Volte e diga lá para o seu governo que ele fica mandando lá nas suas governanças e não se meta no Sertão, onde mando eu”.

Produzido pelo estúdio Vera Cruz, *O Cangaceiro* (1953) apresenta ao público nacional e internacional uma imagem do Nordeste e do fenômeno histórico do cangaço conveniente cinematograficamente e apresentado numa narrativa aventuresca profundamente influenciado pela estrutura e pelo visual do *western*, onde a ação e a masculinidade viril e os planos gerais

das paisagens naturais já eram fórmulas de sucesso conhecidas pelo público brasileiro acostumado ao cinema de Hollywood (DESBOIS, 2016). Dirigido e roteirizado pelo paulista Lima Barreto, fotografado pelo inglês H.E. Fowle, com arranjo musical do paulista Gabriel Migliori e com diálogos adicionais da escritora cearense, e membro do próprio Movimento Regionalista, Raquel de Queiroz, o filme fazia jus às aspirações cinematográficas do estúdio em São Bernardo do Campo: Filmes de “qualidade” (em contraposição ao cinema popular carioca e suas *chanchadas* consideradas pela elite intelectual paulista como obras de baixa qualidade técnica e artística), com técnicas e estética de cinema europeu envolvendo temáticas nacionais. Preenchidos esses quesitos, *O Cangaceiro* necessitava também do apelo popular que os gêneros cinematográficos hollywoodianos possuíam, de forma a garantir seu sucesso na bilheteria, fazendo uso da estrutura dos filmes de aventura e da estética do *western*:

- a) Planos gerais ressaltando a paisagem exótica “sertaneja” (ou, pelo menos, a impressão dela, já que as filmagens ocorreram no interior de São Paulo).
- b) Sucessão de ângulo *plongée* e *contra-plongée*⁷, como formas de ressaltar a masculinidade viril dos protagonistas e as relações de poder e subalternidade entre eles (sendo que no primeiro caso o personagem enquadrado está sempre num estado de vulnerabilidade/subalternidade ao personagem fora de campo, enquanto que no segundo ressalta o poder de quem é enquadrado) (ver figura 7,8 e 9).
- c) O uso de montagem ágil acompanhado por uma trilha musical épica e com canções inspiradas em ritmos populares nordestinos tornando mundialmente famosa a canção “Mulher Rendeira” de Zé do Norte e Volta Seca.
- d) A presença da violência bruta como assassinato, estupro e tortura como forma de afirmação de uma masculinidade viril e de dominação sobre as mulheres e outros homens.
- e) a presença de dois polos antagônicos no enredo: geralmente o herói vs. líder dos cangaceiros.

⁷Palavras francesas que significam “mergulho” e “contra-mergulho”. No primeiro caso a câmera está acima do nível dos olhos do personagem, voltada para baixo. No segundo caso a câmera está abaixo do nível dos olhos e voltada para cima. Esses ângulos são presentes em quase todos os filmes hollywoodianos e europeus da época.



Fig. 7: Raimundo Vieira filmado em contra-plongée.



Fig. 8: Em contra-plongée, Raimundo Vieira beija Florinda em meio a caatinga.



Fig. 9: Capitão Silvério filmado em contra-plongée.



Fig. 10: Cena filmada no interior de São Paulo simulando o Sertão nordestino.



Fig. 11: Num plano conjunto, Raimundo Viera duela com Silvério após captura-lo.



Fig. 12: Capitão Silvério e outros cangaceiros. filmados no Sertão do Ceará.

O herói é a figura do camponês que se torna parte do cangaço por revolta ante os desmandos sociais e a pobreza ou em busca de vingança, seja contra uma autoridade, cangaceiro, jagunço ou policial. Ele tende sempre a ser personificado na imagem do “sertanejo viril” e do galã, dotado além de coragem, força física, firmeza moral e potência sexual, também demonstra coragem, defesa da honra e religiosidade. Em muitos casos eram escolhidos atores conhecidos por papéis de galã e que muitas vezes lembravam mais o *cowboy* e o herói viril de filmes de Hollywood do que propriamente um “tipo masculino regional”. Um exemplo está nas duas obras que fizeram do *nordestern* um gênero cinematográfico nacional de sucesso: *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, e *A Morte Comanda o Cangaço* (1961), dirigido por Carlos Coimbra⁸. Nos dois filmes, o herói foi interpretado pelo ator gaúcho, e galã da Vera Cruz, Alberto Ruschel. No primeiro ele é Teodoro, um ex-camponês que entra para o cangaço como forma de combater os desmandos sociais do Sertão e que confronta a autoridade do chefe do bando, Capitão Galdino Ferreira

⁸O filme de Carlos Coimbra foi filmado em cores com parte das locações no interior de São Paulo e outra no Sertão do Ceará. A escolha por filmar parte no Sertão nordestino teve influência da produtora e atriz pernambucana Aurora Duarte que além de produzir o longa-metragem, ainda atua como a personagem Florinda Hollanda (fazendo par romântico com herói interpretado por Alberto Ruschel).

(personagem claramente inspirado em Virgulino Ferreira, o Lampião), ao impedir que esse último estupe a professora Olívia sequestrada pelos cangaceiros. Em *A Morte Comanda o Cangaco* (1961) Alberto Ruschel interpreta o camponês Raimundo Vieira, um “sertanejo viril” que busca se vingar do assassinato de sua mãe pelo bando de cangaceiros comandados pelo Capitão Silvério (mais uma vez inspirado na figura de Lampião). A aparência do personagem Raimundo Vieira mais lembra um *cowboy* hollywoodiano com sua vestimenta, composto por camisa xadrez, bota e cabelo escuro e penteado, e seus traços finos, ombros largos, porte elegante e viril (ver figuras 7 e 10).

O herói “sertanejo viril” nos filmes do *nordestern* se diferencia do herói ingênuo dos filmes do Ciclo do Recife, além das particularidades e aperfeiçoamento nos procedimentos de *mise-en-scène*, que faz do corpo e das “marcas corporais” dos atores símbolo de masculinidade e virilidade, mas também na mudança das motivações desses personagens no enredo e na própria representação da virilidade no gênero cinematográfico a que o *nordestern* tem como modelo. O gênero cinematográfico *western* se consolidou a partir de um modelo narrativo em que as técnicas cinematográficas são “subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como a seu impacto dramático” (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994, p. 27) e por isso:

o encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem ou num casal, de ‘caráter’ desenhado com bastante clareza, confrontando a situações de conflito. O desenvolvimento leva o espectador as respostas às questões colocadas pelo filme (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994, p. 27).

Segundo Antoine de Baecque (2013) “não há *western* sem heróis: estruturas que sustentam o gênero resultam tanto de seu prestígio quanto em seu fascínio” e por isso “estamos em um universo de arquétipos e de símbolos, cujo heroísmo é a principal peça de engrenagem” (DE BAECQUE, 2013, p. 532). Porém, esse mesmo herói sofrera modificações com o tempo: de entusiasta e vencedor do *western* das origens ao herói complexado, vencido, mutilado e melancólico no crepúsculo do gênero em fins da década de 50 (DE BAECQUE, 2013). Essa mudança psicológica do herói do *western* hollywoodiano ocorre no mesmo momento em que o *nordestern* no Brasil se apresenta enquanto gênero cinematográfico popular brasileiro e por isso os personagens desse último possui tanta clareza em seu “desenho” e sem dubiedades nas suas personalidades. Isso contribui para compreender a escolha tanto pelo “tipo” galã branco-europeu do ator gaúcho Alberto Ruschel, como o arquétipo sertanejo personificado pelo ator mineiro Milton Ribeiro em seus papéis de líder do

cangaço. O ator mineiro Milton Ribeiro foi o que mais interpretou o papel de líder cangaceiro nos filmes do *nordestern*, trabalhando em mais de dez filmes e produzindo uma *persona* cinematográfica inspirada sempre na figura histórica de Lampião. Sua pele morena, seus traços marcantes e grossos e seu cabelo cacheado possibilitou-o a ser melhor enquadrado no “tipo regional” nordestino do cangaceiro e “cabra-macho” buscado por uma indústria cinematográfica nacional em busca de arquétipos regionais, raciais e sociais e que tinha como modelo o cinema europeu e estadunidense (ver figura 9). Milton Ribeiro começou a carreira como cantor de rádio e por conta de sua voz grave passou a atuar em radionovelas. Enquanto nas radionovelas não se requeria sua imagem e suas “marcas corporais”, no cinema, onde iniciou a carreira no recém-fundado estúdio Vera Cruz, levou-o aos papéis de vilão (*Ângela*) e líder de cangaceiros onde alcançou sucesso internacional com o personagem Capitão Galdino Ferreira no filme de Lima Barreto, sobretudo após o filme ser premiado no Festival de Cannes, premiação inédita do cinema brasileiro até então, que abriu portas para os filmes nacionais nos festivais europeus para toda uma geração posterior de atores e realizadores. Sua voz grave, sua pele escura e seu cabelo encaracolado fez sucesso num arquétipo socialmente difundido nacionalmente que vê o negro e o pobre como ameaça de perturbação social:

Socialmente fora-da-lei, o pobre foi, historicamente, considerado pelo imaginário das elites brasileiras, sobretudo nos tempos de anomia social ou nas grandes secas, como “bandidos”, marginal ou “comunista”: um ser teoricamente perigoso, portanto, alguém que deveria ser controlado ou punido (LINS, 1997, p. 78).

Porém, no imaginário popular a que o cinema se utiliza e fomenta:

Os “desviantes” são personagens respeitados, admirados e, muitas vezes, prestigiados. O “negativismo social” - que se opõe sempre à norma – encontra na cultura brasileira um espaço privilegiado, o que vai levar muitos a dar o comportamento negativo uma áurea de positividade heróica. Mas, o “desviante” não é necessariamente um rebelde, como a negação da ordem social não é obrigatoriamente “revolucionária” (LINS, 1997, p. 98).

Dáí a manutenção positiva no imaginário popular sertanejo (e por consequência no cinema brasileiro) de Lampião e do cangaço, ao passo que na História oficial não se permite um outro olhar a não ser como bandidos e marginais (LINS, 1997). Não só o corpo dos personagens homens será ressaltado para se adequar a determinados arquétipos, mas o modelo de homem viril sertanejo no sistema de estúdio requer também uma mulher sexualizada (que no cinema hollywoodiano tem paralelo com a figura mítica da *femme-fatale*) e não mais a moça virgem e recatada que analisei no período silencioso do cinema brasileiro. Essa característica fica bastante evidente em *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) em que as

personagens femininas são marcadas por roupas que ressaltam as curvas do corpo e a volúpia, sobretudo dos seios, que muito lembram as “divas” do cinema italiano da época como Gina Lollobrigida e Sophia Loren. É bastante evidente a comparação das atrizes italianas com o personagem de Maria dos Anjos (interpretado pela atriz Lyris Castellani) com seu cabelo preto longo esvoaçante, sua pele bronzeada e seu jeito “provocador” (ver figura 14). A personagem surge no enredo quando é sequestrada por alguns cangaceiros que a levam para deleite do Capitão Silvério. Os cangaceiros dizem que ela acaba de chegar da cidade e, após o Capitão perguntar pelo seu nome, um movimento de câmera a filma dos pés à cabeça fazendo a trajetória dos olhos desejantes de Silvério. Ela está sorrindo sedutoramente para o Capitão e mantém as mãos na cintura, movimentando os quadris ao ritmo de uma canção, em que a letra ressalta a virilidade e coragem de Lampião, cantada por um grupo de cangaceiros, para depois dançar com um deles, causando a fúria no Capitão que a puxa violentamente e a estupra. Inexplicavelmente ela se apaixona por Silvério ao ponto de, depois de ser abandonada pelos cangaceiros em fuga, se sacrificar pelo líder dos cangaceiros durante uma emboscada policial na caatinga. Esse *fetich*e sexual masculino pelo estupro dramatizado nessa cena se diferencia em grau da tentativa de estupro em *O Cangaceiro* (1953) em que o Capitão Galdino Ferreira tenta abusar sexualmente a professora Olívia, gerando o conflito central do filme entre o Capitão e Teodoro. Já no caso anterior, o estupro de Maria é naturalizada de tal modo que após ela ser morta por policiais, o Capitão Silvério diz que “mulher só serve para atrapalhar”. Essa ambivalência entre as duas cenas se deve ao arquétipo da personagem de Olívia (professora vinda da cidade, de “boa família”, educada, nobre, virgem e vestida de forma “respeitosa”) e sua posição no enredo (ela se torna a causa do conflito entre o herói e sua antítese). Em contraposição, Maria dos Anjos é apresentada como sensual, “insinuosa”, de origem e profissão “duvidosa” e vestida com roupas que realçam a “volúpia” de seu corpo, e sua posição no enredo se resume a afirmar a virilidade e a indiferença do Capitão Galdino. Essa posição “positiva” de Olívia e “negativa” de Maria dos Anjos pode ser compreendida na própria construção viril dos enredos dos dois filmes, colocando ambas em posição de subordinação/vulnerabilidade aos homens na história, e que tem raízes no próprio machismo presente e legitimado na sociedade brasileira e nordestina. Segundo Daniel Lins (1997):

A violação na cultura brasileira e nordestina, em particular, trouxe consequências muito graves para o destino da mulher. Além do sofrimento físico e moral, o machismo tradicional no Nordeste deu lugar ao estigma contra a mulher violada pelos cangaceiros ou pelos soldados, através, sobretudo, do repúdio das vítimas. Equivale dizer que, nesse caso, como na sociedade brasileira contemporânea, o estupro seria um componente primordial e “natural” do erotismo masculino! (LINS, 1997, p. 98).

O mesmo pode ser dito da personagem Florinda Hollanda (interpretado pela pernambucana Aurora Duarte em *A Morte Comanda o Cangaço*), que, inicialmente parece desempenhar um papel insignificante como possível par romântico de Raimundo (Alberto Ruschel), ao passo que, no final, torna-se a responsável pela salvação do herói ao atirar no Capitão Silvério quando este último encontrava-se prestes a matar Raimundo num duelo (ver figura 15). Segundo Lucila Bernardet e Francisco Ramalho Jr. (2005) a “mocinha” representa o “ideal romântico” que desencadeia no herói a oposição ao crime e ao cangaço (BERNARDET; RAMALHO JR., 2005). Os filmes do *nordestern* vão reproduzir uma visão da mulher e uma hierarquia do feminino comungada pelo imaginário masculino sertanejo:

A única mulher a ser realmente respeitada e amada sem medidas era a mãe. Santa, dedicada, conformada à lei do marido, ela deveria ser idolatrada, pois seu corpo, santificado pelo sofrimento, eliminava a marca do pecado original, erro supremo de Eva. [...] É nesse sentido que a mulher era vista no cangaço – e ainda hoje, na sociedade masculina em geral – como portadora do sofrimento, luto, errância, insatisfação, infelicidade, divisão, enfraquecimento do tesão, do sexo aloprado, fratura na economia amorosa dos encontros viris (LINS, 1997, p. 23).

Daí as personagens das mães dos heróis serem valentes e ternas. Em *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) é a mãe de Raimundo Vieira que convence o filho a não pagar a taxa de proteção instituída pelos cangaceiros. Símbolo da “mulher-macho” do imaginário masculinizante sertanejo, ela enfrenta corajosamente o bando do Capitão Silvério terminando por ser cruelmente assassinada e esquartejada por eles e justificando a vingança “a todo custo” pelo filho (ver figura 13).



Fig. 13: Mãe de Raimundo Vieira antes de ser assassinada pelos cangaceiros.



Fig. 14: Maria dos Anjos após ser sequestrada pelos cangaceiros.



Fig. 15: Florinda segura a arma que usará contra Capitão Silvério.

Em relação ao enredo, Jean-Claude Bernardet (2007) aponta que os filmes do *nordestern* são marcados por:

uma visão romantizada da história, o cangaceiro é em geral filho de camponês, que, para vingar uma ofensa praticada por um proprietário de terra ou pela polícia,

se torna bandido: passa a viver de violência; agregam-se a ele outros que, por motivos similares, não podem continuar a aceitar as condições de vida que são as do camponês nordestino (BERNARDET, 2007, p. 59).

Bernardet (2007) lembra que essa revolta do cangaceiro cinematográfico é sempre individual e nada propõe, a não ser a violência pura e simplesmente (BERNARDET, 2007). Numa análise dos enredos de filmes do *nordestern* empreendida por Lucila Ribeiro Bernardet e Francisco Ramalho Jr (2005) demonstra que a figura do herói é sempre envolvida em um mal-entendido que o torna cangaceiro temporariamente, de forma que se opõe posteriormente ao próprio cangaço:

[...] esse cinema é a negação do cangaceiro como tal: enfoca-o justamente como um excepcional; o cangaço aparece como uma espécie de mal-entendido entre pessoas e instituições, um engano passageiro característica acessória de uma pessoa, fenômeno que ocorreu como poderia não ter ocorrido. Assim, o cangaceiro-herói-de-filmes-brasileiro-de-cangaço – dentro do enredo, com elemento dramático da maior importância – necessita sempre de uma “explicação”: há infalivelmente a explicação justificativa “de como e por que me tornei aparentemente cangaceiro, mas no fundo não sou”. O herói pode então ser “desculpado” do cangaço. (BERNARDET; RAMALHO JR, 2005, p. 48-49).

Os filmes do *nordestern* por essas características tendem sempre à tragédia e ao fatalismo com os cangaceiros sendo assassinatos pela polícia ou pelos jagunços. O homem nordestino viril e violento termina morto pela própria violência que ele escolheu como “alternativa de vida” (BERNARDET, 2007). Essa tendência ao fatalismo será uma constante em enredos cinematográficos que apresentem o nordestino nos filmes brasileiros independentemente de tratarem sobre o cangaço ou não. Contemporâneos entre si, os filmes do “Cinema Novo” vão manter o enredo fatalista do *nordestern*, ainda que imbuído numa perspectiva política e estética oposta e crítica ao gênero cinematográfico criado pelo estúdio Vera Cruz. Outra característica é o fato dos filmes do *nordestern* serem produzidos sempre no sudeste do país, ainda que muitos indivíduos da região Nordeste influenciaram e contribuíram em muitas produções do gênero, como é o caso de Raquel de Queiroz, nos diálogos de *O Cangaceiro* (1953), Aurora Duarte, produtora e atriz coadjuvante em *A Morte Comanda o Cangaço* (1961) até participantes do movimento histórico do cangaço como Sérgia Ribeiro da Silva, a Dadá, que cedeu muitas informações para o filme de Carlos Coimbra *Corisco, o Diabo Loiro* (1969), apenas para citar os casos mais emblemáticos. Com a exceção do pernambucano José Carlos Burle que dirigiu *Terra Sem Deus* (1963) todos os outros filmes dessa fase áurea do gênero cinematográfico tiveram direção de cineastas do sudeste. .

2.3 O pistoleiro e o retirante nos filmes da Nova Onda Baiana e do Cinema Novo

O gênero *nordestern*, inaugurado pelo premiado filme *O Cangaceiro* (1953), consolidou no imaginário cinematográfico nacional a imagem do Nordeste e do nordestino associado ao Sertão e ao sertanejo. O gênero, influenciado pelo *western* estadunidense, reproduziu no cinema brasileiro imagens e enunciados sobre o Nordeste já conhecidos nacional e internacionalmente pela ressonância das obras de arte (pintura, literatura, música) e dos estudos científicos (culturais, sociais, geográficos e biológicos) dos militantes e membros do Manifesto Regionalista de 1926 e do subsequente Movimento Modernista-Regionalista de Recife, também conhecido como Movimento Regionalista.

A tentativa de criação de uma indústria de cinema no sudeste do Brasil enfatizou a emergência de representação de personagens e enredos que representassem uma “brasilidade” num contexto de exaltação do orgulho nacional pelo governo Getúlio Vargas e posteriormente com redemocratização em 1945 (DESBOIS, 2016). Os estúdios fundados nesse período apresentaram vida curta mesmo com a criação de legislações protecionistas que visavam garantir a presença de filmes brasileiros nas salas de cinemas (DESBOIS, 2016). A pioneira Cinédia fecha suas portas em 1951 depois de várias tentativas de se reerguer, incluindo a produção de um filme do estadunidense Orson Welles sobre jangadeiros do Ceará. Em 1954, é a vez de o estúdio Vera Cruz declarar falência, mesmo com os sucessos internacionais de *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça* (ambos em 1953), e a Atlantida, já sob comando do distribuidor Siveriano Ribeiro, passa a congelar orçamentos das produções e insistir quase que exclusivamente no gênero *chanchada* na garantia de público. No final dessa mesma década as *chanchadas* da Atlantida veem simultaneamente o seu apogeu e hegemonia nas bilheterias nacionais e seu declínio criativo que levará ao fechamento do estúdio carioca em 1962. Porém, os “tipos” masculinos, detentores de uma “brasilidade”, produzidos em filmes desses estúdios se consolidaram no imaginário nacional. O humor popular da malandragem carioca de Oscarito e Grande Otelo e do caipira paulista de Amácio Mazzaropi é contemporânea da virilidade dos heróis psicológicos da Vera Cruz sempre desafiados pelo poder e crueldade de “bicheiros” (*Amei um Bicheiro*), assaltantes (*Na Senda do Crime*), cangaceiros (*O Cangaceiro*) e senhores de escravos (*Sinhá Moça*). Esses personagens que “nada propõem” além do próprio espetáculo cinematográfico, levará um grupo de intelectuais, críticos de cinema e jovens cineastas a criticar profundamente suas representações do Brasil e do brasileiro ressaltando na necessidade de uma “brasilidade autêntica” que leve em

consideração uma visão crítica da sociedade brasileira (CARVALHO, 2006; DESBOIS, 2016).

Por efeito dessa ebulição de ideias, surge no Rio de Janeiro um conjunto de filmes que apresenta uma visão mais atenta às questões sociais do Brasil como *Agulha no Palheiro* (1953) de Alex Viany, *Rio 40 Graus* (1954) e *Rio Zona Norte* (1955) de Nelson Pereira dos Santos e *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos. Esse grupo de filmes, nomeado de “neorrealismo carioca” pelo até então crítico de cinema baiano Glauber Rocha, vai inaugurar uma nova fase do cinema no Brasil (GOMES, 1996) e “uma nova perspectiva estética para o cinema brasileiro” (CARVALHO, 2003, p. 15). Segundo Pedro Simonard (2006), essas produções cariocas e seus realizadores “forneceram parâmetros teóricos, práticos” para o movimento do Cinema Novo possibilitando que um grupo de futuros cineastas produzisse “conjuntamente com eles” (SIMONARD, 2006, p. 59). Nas palavras do cineasta alagoano Carlos Diégues (1999):

Justamente nos anos de *O Cangaceiro* ou *Floradas na Serra*, filmes caros, pseudoindustriais e colonizados culturalmente, Alexa Viany realizava, com orçamento modesto, *Agulha no Palheiro* e Nelson Pereira dos Santos introduzia no cinema brasileiro o sistema cooperativo com *Rio 40 Graus* (DIÉGUES, 1999, p. 18).

Influenciados por ideias políticas de esquerda, pela estética de filmes europeus que se opõe aos grandes estúdios, como as produções do *neorrealismo italiano* e da *nouvelle vague*, e pela emergência da noção de *autor* pela crítica francesa, uma nova geração de cineastas se distinguiu pela atenção às particularidades culturais e desigualdades sociais do país e em expressar um estilo e visão pessoal em seus filmes em vez de reproduzir um modelo industrial estadunidense (CARVALHO, 2006; DESBOIS, 2016). Porém, compartilhando inicialmente a “ideologia do desenvolvimento” (CARVALHO 2003), herança dos anos progressistas do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), vão reformular e atualizar a noção de “brasilidade” ao buscar inaugurar um cinema “genuinamente brasileiro”, herdeiro apenas dos filmes de Humberto Mauro (BERNARDET, 2007; SIMONARD, 2006).

Nesse momento a masculinidade na produção cinematográfica brasileira se transforma e se renova: os produtores e empreendedores cinematográficos são substituídos por diretores obcecados por expressar um estilo particular e uma visão pessoal em seus filmes, da mesma forma que um escritor ou pintor o faz, e tendo como *alter ego* a *persona* de “cineastas-autores” como Sergei Eisenstein, Roberto Rossellini ou Jean-Luc Godard. Surge daí um “ciclo” de filmes de ficção em Salvador, nomeado pela historiadora Mario do Socorro Silva

Carvalho (2003) de “Nova Onda Baiana”, e no Rio de Janeiro um movimento cinematográfico conhecido mundialmente como Cinema Novo. Os cineastas desse último movimento vão questionar e se opor às representações do Brasil e do brasileiro nos filmes de “qualidade” da Vera Cruz e das *chanchadas* da Atlântida, inserindo em seus filmes uma crítica social de esquerda e a emergência de um “novo homem revolucionário” (HIRANO, 2013; SIMONARD, 2006). Porém, vão retornar aos temas do Nordeste rural trazendo à tona, num viés de crítica social, o misticismo religioso e a violência (CARVALHO, 2006).

É a partir dos filmes da Nova Onda Baiana (1958-1962), conhecidos também como Ciclo de Cinema Baiano e posteriormente do Cinema Novo (1962-1969) que o Nordeste e o nordestino passam a serem novamente auto-representados, sobretudo na obra de três realizadores: o alagoano Carlos Diégues e os baianos Roberto Pires e Glauber Rocha. Em seus enredos, o nordestino se apresenta em espaços além do Sertão isolado e sua *performance* é marcada por descontinuidades e continuidades do modelo viril que se cristalizou nos filmes de cangaço (*nordestern*). Nos filmes da Nova Onda Baiana e do Cinema Novo, o “tipo regional” do “pistoleiro”, matador profissional que mata por dinheiro, a mando dos coronéis, se apresenta envolvido tanto em conflitos rurais como em tramas políticas nas grandes cidades brasileiras. Nos filmes *Tocaia no Asfalto* (1962), de Roberto Pires, *A Grande Cidade* (1966), de Carlos Diegues e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha reformulam o homem viril nordestino enquanto modelo de masculinidade hegemônica regional, porém marcado por uma vulnerabilidade e impotência às circunstâncias políticas e sociais do Brasil da época.

2.3.1 *Tocaia no Asfalto* (1962)

Na produção baiana *Tocaia no Asfalto* (1962), o homem nordestino viril, que usa a violência como “alternativa de vida”, já não se encontra em meio ao movimento histórico do cangaço e no ambiente isolado e arcaico do Sertão, mas na marginalidade da vida urbana e cosmopolita da cidade de Salvador, do início dos anos 1960, e imerso nas transformações políticas e sociais que o país viveu nesse período. Lançado em 1962, foi escrito, dirigido e montado pelo cineasta e empreendedor cinematográfico baiano Roberto Pires e com argumento original de Rex Schindler e Glauber Rocha. *Tocaia no Asfalto* (1962) é uma das últimas produções do chamado “Ciclo de Cinema da Bahia” (1958-1962), também chamado de “Nova Onda Baiana”, movimento que inaugurou a produção de longas-metragens de ficção

na Bahia e antecessor do movimento carioca “Cinema Novo” (CARVALHO, 2003). O filme é o terceiro longa-metragem do cineasta baiano Roberto Pires, que iniciou a carreira em 1959 com *Redenção*, filme que deu início ao “ciclo”, e o último a filmar em Salvador antes de se mudar para Rio de Janeiro.

O filme tem como protagonista Rufino (Agildo Ribeiro), um pistoleiro alagoano, que vai a Salvador para matar o Coronel Pinto Borges (Milton Gaucho), um deputado local, a mando do Coronel Domingos Mendonça (David Singer), por vingança pelo assassinato do Coronel Sebastião Veloso, seu ex-aliado político. Pinto Borges está sendo investigado por corrupção por uma comissão de inquérito presidido pelo jovem deputado Ciro (Geraldo Del Rey), noivo de sua filha Lucy (Angela Bonatti) e opositor político de Borges. Rufino chega a Salvador de caminhão, vindo de Maceió, e se hospeda na pensão de dona Filó (Jurema Penna) na região do Pelourinho. A pensão é também ponto de prostituição e é lá que Rufino se envolve com Ana Paula (Arassary de Oliveira), uma prostituta que vive no quarto ao lado do dele. Rufino se desentende com Luciano (Adriano Lisboa), um ex-policial que aliciava mulheres para prostituição, ex-cafetão de Ana Paula, e prestador de serviços para Coronel Domingos. Preocupado com o avanço do inquérito presidido por Ciro, Coronel Domingos pede a Luciano para contratar um pistoleiro de Caxias (Rio de Janeiro) chamado Vilanegra (Antônio Pitanga) para matar Ciro, ao mesmo tempo que desiste de mandar matar Pinto Borges por ele ter se tornando seu novo aliado político. Porém, Rufino se apaixona por Ana Paula e os dois se mudam da pensão de Filó e vão morar em Escada (subúrbio de Salvador), dificultando Luciano de encontrá-los e abortar o plano de matar Borges. Rufino aparece no dia combinado para a morte de Borges na igreja de São Sebastião, durante a missa de trigésimo dia da morte do Coronel Sebastião Veloso. Ao lembrar da fala de Ana Paula, que lhe contou sobre uma lei do Vaticano que obriga o fechamento de uma igreja, por cem anos, após terem cometido um crime dentro dela, Rufino desiste de atirar em Borges durante a missa e decide matá-lo no cemitério, fora da igreja. Domingos intercede Rufino segundos antes, mas, mesmo assim, Rufino mata Borges, no argumento que já tinha rezado pela alma dele, e segue para a estação de trem onde compra passagens para fugir para Juazeiro com Ana Paula. Vilanegra e Luciano seguem Ana Paula que aguarda Rufino na estação de Escada. Quando Rufino chama por Ana Paula do trem, Vilanegra mata-o e, junto com Luciano, segue para matar Ciro.

Rufino é apresentado como um sujeito simples, ingênuo, educado e gentil, de olhar melancólico, mas que se torna frio e violento quando pega em sua arma (ver figura 18), e é constantemente atormentado pela morte de seu irmão. Na cena inicial, Rufino mata num bar a

beira da estrada um homem de nome Calazans em vingança pela morte de seu irmão. A violência dessa cena, finalizada com um *close* da cabeça de Calazans perfurada pela bala, justifica a entrada de Rufino na vida do crime. Com esse assassinato, Rufino inicia a carreira como matador profissional. Como nos filmes do *nordestern*, a masculinidade de Rufino é marcado pelo “código da honra” em que a vingança é um direito e também um dever, reificando sua origem nordestina na “cultura do macho” (LINS, 1997). Na cena seguinte, Rufino e um outro homem (também pistoleiro) jogam sinuca enquanto conversam naturalmente sobre os últimos assassinatos que cometeram (ver figura 16). Como na primeira cena no bar, vemos um ambiente predominantemente masculino (uma sala de bilhar), onde mulheres são minoria e geralmente estão acompanhadas de outros homens. Nessa cena, Rufino veste uma camisa de botão aberta no peito e com as mangas arregaçadas e um cinto grosso que prende a calça ressaltando seu aspecto “macho”. Porém, ao chegar na pensão de Filó, se apresenta de modo mais recatado vestindo um blazer barato por cima da camiseta e com o cabelo alinhado, aparentando um homem simples e digno do interior (ver figura 17). Ana Paula apelida-o de “nordeste”, inicialmente um apelido jocoso para alguém pobre e ignorante que vem do Sertão, mas que, com aumento da intimidade entre os dois, ganha um sinônimo positivo associado com virilidade, como na cena em que Ana Paula diz que “esse nordeste me amolece”. Sua aparência de “gente humilde” do Sertão torna inicialmente o apelido “nordeste” sinônimo de atraso para depois se tornar sinônimo de “macho”, ou seja, duas características incutidas no imaginário sobre o Nordeste já difundido pelo movimento regionalista em que a virilidade se apresenta como compensação ao atraso e miséria do sertanejo.



Fig. 16: Rufino joga sinuca com outros pistoleiros em Alagoas.



Fig. 17: Rufino jantando na pensão de Filó.



Fig. 18: Rufino preparando a tocaia para Coronel Pinto Borges na Igreja de São Sebastião.

Rufino impõe sua masculinidade através de sua “potência sexual” nas cenas sexuais com Ana Paula, mas também na sua “firmeza moral”. Compartilhando a “cultura da coragem e da honra” sertaneja (BARROS, 2007) e do paternalismo a ela associado, Rufino demonstra

coragem ao enfrentar Luciano, quando esse bate em Ana Paula ao tentar defender uma jovem que Luciano acabara de aliciar para a prostituição. O comportamento do protagonista que, apesar de ganhar a vida com o crime, está arraigado de valores morais sertanejos que tornam-se motivo de conflito em meio a vida individual e cosmopolita de Salvador. Rufino ao representar parte de segmentos sociais desprovidos de poder político e econômico “esteiam nesses valores, não só suas concepções de mundo mas, principalmente, critérios de avaliação de si próprios e dos outros, sejam estes de camada dominante, sejam das camadas mais pobres do conjunto social” (BARROS, 2007, p. 19). Rufino é também religioso e católico: reza pela alma de Pinto Borges antes de matá-lo e desiste de cometer o assassinato dentro da igreja temendo o fechamento, durante cem anos, da Igreja de São Sebastião em Salvador. Ainda que custe a sua vida, a devoção a Igreja de Roma é tão arraigada quanto a do personagem de líder dos cangaceiros nos filmes do *nordestern*, em que seu respeito aos símbolos cristãos é carregado sempre por um sentimento de culpa pelos pecados cometidos. É exatamente a Igreja Católica que, segundo Luitgarde Barros (2007), vai desempenhar o importante papel de publicizar a “cultura da honra” no Sertão desde o século XVIII (BARROS, 2007).

Tocaia no Asfalto (1962) é um exemplo regional dos filmes sobre o “mundo dos homens”, ou melhor, daquilo que o antropólogo R. W. Connel (2013) chamou de “fantasia dos modelos de masculinidade hegemônica” (CONNEL; MASSERSCHMIDT 2013, p. 253) e que tem, nesse período, nos gêneros hollywoodianos do *western* e do *film noir* seus principais modelos históricos cinematográficos (DE BAECQUE, 2013). Ainda que situado no ambiente urbano de Salvador, os personagens seguem o modelo viril já estabelecido nos filmes do *nordestern* que tem no “cabra-macho” e no “sertanejo viril” os tipos cinematográficos de masculinidade regional. Rufino apresenta exatamente muitas das características do herói cangaceiro nos filmes do *nordestern* que Jean-Claude Bernardet (2007) enumerou: homem simples, ingênuo, paternalista, violento, viril, másculo, atormentado por algum trauma relacionado à violência e revoltado com a miséria de seu povo. Rufino se apaixona por Ana Paula, personagem com aparência de *femme fatale*, que surge na tela nua e de costas, com apenas um lençol cobrindo suas nádegas, e na qual Rufino contempla de cima da parede. A personagem de Ana Paula parece ter saído de um *film noir*: pele branca, seu cabelo escuro, sobrancelhas falsas, traços finos e uma pinta na bochecha direita do rosto. Muito diferente de Filó, dona da pensão, arquétipo da “mulher-macho” nordestina: cabocla, de pele bronzeada, cabelo escuro, liso e longo, traços rudes, dominadora e autoritária. Do mesmo modo que os personagens interpretados por Milton Ribeiro, os traços corporais da atriz Jurema Penna vão reificar e justificar tanto as ações quanto o papel de Filó na trama ao ganhar a vida

prostituindo garotas que vieram do interior para tentar a vida em Salvador ou foram expulsas de casa pela família.

O enredo do filme transfere para Salvador os conflitos políticos do interior na guerra entre coronéis e facções políticas. Porém, como ressalta Maria do Socorro Silva Carvalho (2003), temos como contexto o auge da “ideologia do desenvolvimento” dos anos Juscelino Kubitschek (1956-1961). A própria cidade de Salvador passa por enorme efervescência cultural e grandes transformações urbanas e arquitetônicas que alteram a paisagem provinciana da cidade (CARVALHO, 2003). No filme, a cidade de Salvador se apresenta nessa contradição entre o moderno/cosmopolita e o tradicional/agrário (ver figuras 20 e 21). Os coronéis Pinto Borges e Domingos Mendonça se envolvem num escândalo de corrupção por desvios de recursos federais na construção de açudes no Sertão (ver figura 19). Pintos Borges é um coronel mais urbano e permissível: mora numa casa de arquitetura moderna e permite que a filha, Lucy, se envolva com um opositor político, Ciro, e dá plenas liberdades à garota na capital baiana (causando indignação em Domingos Mendonça) (ver figura 21). Ele também é mais pragmático politicamente, tentando um acordo com o inflexível e idealista Ciro. Já Domingos Mendonça é um “cabra-macho” típico: contrata Rufino para matar Pinto Borges, por vingança pela morte de um ex-aliado político (Coronel Sebastião Veloso), e em seguida contrata Vilanegra de Caxias para matar Ciro, sem antes tentar um acordo como fez Pinto Borges. Numa cena, Luciano diz ter arrumado uma garota de 16 anos para Domingos, pois seria sua preferência por mulheres mais jovens. Os coronéis que nos filmes do *nordestern* faziam parte de um passado distante, são atualizados para o contexto urbano da época, onde os interesses individuais vão se sobrepor à “cultura da honra”.

As referências de masculinidade não só se baseiam em apenas tipos regionais, mas também em modelos viris do próprio cinema, especialmente em filmes hollywoodianos e europeus. Vilanegra de Caxias (Antônio Pitanga), apesar do jeito malandro de andar e falar típico do arquétipo do homem negro carioca, apresenta forma elegante e distinta ao combinar blazer e echarpe branco no pescoço, alisar o cabelo, falar termos em inglês, ler quadrinhos e andar com um suporte para violino onde carrega sua arma de precisão, o que leva a ser apelidado de Nat King Cole (ver figura 20). Não por acaso, é Vilanegra, o homem da capital federal, cosmopolita e urbano, que mata Rufino trazendo uma estrutura que será comum em outros filmes: O homem “macho” nordestino, reagindo contra as “superficialidades do mundo moderno”, é vencido pelas forças modernizadoras e cosmopolitas. A cultura da honra é vencida pela cultura do consumo.

Todos esses personagens e elementos cênicos e dramáticos apresentam um cenário contrastante entre o moderno-cosmopolita (com referências estrangeiras e nacionais) e o rural-tradicional (referências regionais oriundos do interior e do Sertão nordestino). Rufino, Coronel Domingos, Pinto Borges e Luciano são diferentes expressões do “cabra-macho” e do “sertanejo viril” nordestino. Impõe-se na sociedade em vias de modernização e nivelamento social a sua virilidade, violência e hierarquia social, porém, a partir de posições sociais distintas, o que reflete no desfecho trágico do filme: Rufino é morto por Vilanegra, pois é um homem simples do interior, sem *status* na sociedade e por ter ganho a vida com o crime. Domingos é mandante da morte de Rufino e do Coronel Pinto Borges, por intermédio de Luciano (este chega a estuprar uma jovem para conseguir informações sobre Rufino e Ana Paula), e perpetua o seu poder social e político pelas vias da violência. Ciro é o personagem masculino mais contrastante de todo o filme, porém não menos viril (ver figura 21). Branco, loiro, apresenta um porte viril, galã e é um político idealista que quer de toda forma destruir o poder dos coronéis e combater a corrupção. Coloca-se como um homem consciente dos desmandos políticos e sociais do país, porém idealista, sem nenhum tipo de ideologia e filiação política declarada (CARVALHO, 2003). Ciro não é um tipo regional. Seu clamor por combater injustiças e a corrupção através da legalidade, sem fazer uso da violência, muito lembra o idealismo do advogado vivido pelo ator hollywoodiano James Stewart em *O Homem Que Matou o Facínora* (1962). Porém, Ciro compartilha valores comuns a Rufino: a sua coragem, firmeza moral e seu senso de justiça “a todo custo”, leva a tendência ao heroísmo, nem que isso custe a sua vida, mesmo com todas as ressalvas feitas por Lucy que lhe conta do histórico de morte por motivos políticos em sua família. Rufino é também consciente dos desmandos sociais de sua região, como na cena em que conversa com Ana Paula, à beira do Farol da Barra, sobre a vida difícil no Sertão e a sua miséria. Num momento de discurso mais político, Rufino se aproxima do discurso de Ciro, quando questiona a ética dos homens que comandam o país citando Coronel Domingos Mendonça e Pinto Borges.



Fig. 19: Coronel Domingos e Coronel Pinto Borges.



Fig. 20: Vilanegra chegando do Rio de Janeiro.



Fig. 21: Ciro encontra Lucy na praia.

Tocaia no Asfalto, mesmo com o enredo se passando no meio urbano em vias de modernização, apresenta personagens cinematográficos que são modelos de uma masculinidade hegemônica regional (“cabra-macho” e o “sertanejo viril”), em que as masculinidades subalternas (caso dos homossexuais) praticamente não tem grande importância para o desenvolvimento do enredo, como é o caso do colunista social Silvio Lamenha (famoso colunista baiano da época que no filme interpreta a si mesmo) e do recepcionista da pensão da Filó, mas apenas compõe o universo da trama, o que também torna um diferencial no filme de Roberto Pires em relação aos filmes do *nordestern* onde qualquer prática não heteronormativa inexistente. Porém, todo o centro da trama é entre cabra-machos.

O imaginário local de uma masculinidade viril e a trajetória de Roberto Pires ajuda a compreender a centralidade do conflito entre cabra-machos na trama. Rex Schindler (que se tornará produtor de várias produções do Cinema Novo) escreveu o enredo em parceria com Glauber Rocha. Rex conta que teve a ideia quando Glauber, ao voltar de uma viagem para Vitória da Conquista, onde nasceu, viu uma placa oferecendo assassinato com pagamento facilitado (GÓIS, 2009). No imaginário regional é marcado pela presença do “matador independente”, outro “tipo regional”, fomentado pelo fenômeno local do mandonismo e da “pistolagem” que ainda hoje persiste no Nordeste brasileiro. Já Roberto Pires, desde a infância adorou os filmes de suspense e mistério o que o levou a gostar desde cedo de produções envolvendo crimes, como também a consumir literatura de mesmo tipo (GÓIS, 2009). Segundo o biógrafo Alexis Góis (2009), Roberto Pires “gostava mesmo era de enredo policial, e não escondia de ninguém” (GÓIS, 2009, p. 96) e na infância frequentava “os cinemas pulgueiros” voltados a filmes hollywoodianos de baixo orçamento como *noir*, policiais, e de gângsteres (GÓIS, 2009). Essa formação cinéfila ajuda a compreender a exacerbação da masculinidade nos personagens em *Tocaia no Asfalto*. Segundo Fernando Mascarello (2006), o herói do *film noir* se difere do herói do *western* ou do filme de aventura (e por isso se diferencia também do herói do *nordestern*), sempre onipresente e invulnerável, pelas

“características de ambiguidade, derrotismo, isolamento e egocentrismo” (MASCARELLO, 2006, p. 183), constituindo assim uma inversão do ego ideal do *cowboy* (MASCARELLO, 2006). Essas características encontram-se presentes em personagens como Rufino e Ciro, e refletem no final trágico do primeiro, pois, como no *film noir*, o crime seria metaforicamente o destino de uma “individualidade psíquica e socialmente desajustada, e, ao mesmo tempo, representaria a própria rede de poder ocasionadora de tal desestruturação” (MASCARELLO, 2006, p. 181). No lugar do contexto pós-guerra e dos gângsteres no *film noir*, temos os conflitos entre coronéis na luta pelo poder político local que utilizam a violência como forma de dominação. Por isso, o filme de Roberto Pires vai se diferenciar da proposta de outros cineastas baianos como Glauber Rocha, preocupado em expressar um traço autoral envolvendo temáticas locais como o candomblé, mas queria fazer deles um produto comercial capaz de competir por espaço nas salas de cinema baianos e nacionais com os filmes hollywoodianos (GÓIS, 2009). Isso resultou na criação da Iglu Filmes e na sua posterior mudança para o Rio de Janeiro e no perfil de sua filmografia marcado por filmes de gêneros populares como policial (*Tocaia no Asfalto, Máscara da Traição*), *thriller* (*A Grande Feira*), desastres (*Césio 137: O Pesadelo de Goiânia*) e ficção científica (*Abrigo Nuclear*). Ainda assim o pioneirismo de Roberto Pires como diretor e produtor viabilizou a produção do primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, inaugurou um ciclo de produção cinematográfica na Bahia e formou um grupo de técnicos cinematográficos, atores e atrizes que atuariam posteriormente no movimento carioca Cinema Novo.

2.3.2 *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964)

O longa-metragem tem como protagonista Manuel (Geraldo Del Rey), um camponês pobre que vive com a esposa Rosa (Yoná Magalhães) e a mãe numa casa de taipa no Sertão da Bahia. Manuel sustenta a casa fabricando farinha de mandioca com a esposa e cuidando do gado seu e do Coronel Moraes, um poderoso dono de terras da região. Após um desentendimento com o Coronel, por conta da morte de algumas cabeças de gado, Manuel mata Moraes a facadas. Dois jagunços perseguem Manuel e invadem sua casa matando sua mãe. Manuel consegue matar os dois jagunços e em seguida foge com Rosa, se refugiando na seita do beato Sebastião (Lídio Silva) em Monte Santo. Traumatizado com os acontecimentos, Manuel torna-se um seguidor fanático de Sebastião ao ponto deste último pedir o sacrifício da vida de sua esposa e de um bebê para purificá-lo de seus pecados. Após matar o bebê, Manuel recusa-se a sacrificar a esposa, e Rosa reage matando Sebastião. No mesmo momento do

crime, Antonio das Mortes (Maurício do Valle), contratado por um Coronel e um bispo da Igreja Católica para matar Sebastião, massacra os seguidores do beato deixando vivo apenas Manuel e Rosa que, mais uma vez, saem em fuga em meio a caatinga. No caminho, eles se deparam com o bando de cangaceiros liderados por Corisco (Othon Bastos) e Dadá (Sonia Dos Humildes) tornando-se protegido destes últimos. Manuel decide se tornar cangaceiro e Corisco o batiza de Satanás. Após invadirem a propriedade de um poderoso Coronel, no dia que esse último celebrava seu casamento, eles são surpreendidos por Antonio das Mortes que ao final mata Corisco.

Apesar dos procedimentos narrativos e estéticos, carregados de alegorias, subverter a estrutura clássica e de “qualidade” do *nordestern*, no campo das representações da masculinidade temos novamente um embate entre homens viris, taciturnos e violentos. O protagonista Manuel (Geraldo Del Rey) apresenta uma variação de comportamentos que vai desde a submissão ao poder de outros homens, ideologicamente ou fisicamente, até uma reação violenta. Andando sempre com os ombros retraídos e a cabeça baixa, Manuel surpreende ao matar o Coronel Moraes depois desse último açoitá-lo com chicote e obrigá-lo a pagar pelo gado morto pela seca (ver figura 23). Manuel demonstra também dominação pela força física e moral contra Rosa, ao ponto de acusá-la frente aos seguidores de Sebastião que a esposa estaria com o “demônio no corpo”. Porém, Manuel se desviriliza frente aos homens possuidores de poder. Ao se tornar um seguidor fanático de Sebastião, o beato obriga-o a carregar de joelhos, uma pedra na cabeça em sinal de autoflagelação pelos pecados cometidos (ver figura 24). Quando Sebastião pede que ele sacrifique a esposa e o bebê, mais uma vez ele não contesta se arrependendo apenas quando o bebê é morto a facadas pelo beato. Sebastião é uma figura profundamente paternalista, pois, ao mesmo tempo em que punem fisicamente prostitutas e outros “pecadores” e obriga seus seguidores a sessões torturantes de autoflagelação, também demonstra proteção e afeição, sobretudo a Manuel. Frente a Corisco ele pede ao líder cangaceiro para fazer parte do bando justificando sua experiência no passado como vaqueiro e jagunço. Porém, Manuel se revolta quando se depara com Corisco torturando cruelmente um homem em vingança pela notícia da morte de Lampião. Manuel é um homem que inicialmente usa a violência contra o Coronel Moraes, e a dominação moral sobre Rosa, como formas de reivindicação de uma virilidade ameaçada pela miséria e o mandonismo, mas que não se sustenta frente a homens superiores ideologicamente e fisicamente como Sebastião, Antonio das Mortes e Corisco. A desvirilidade de Manuel está diretamente ligada a sua impotência frente a hierarquia social sertaneja, a qual ele encontra-se em posição desfavorável aos que detêm o poder, e na miséria social e moral em que vive. No primeiro

plano do filme temos a imagem do cadáver de uma vaca magra, sinal de uma seca severa e duradoura. Ao contrário da casa “fordiana” de Raimundo Vieira em *A Morte Comanda o Cangaço* (1961), vemos uma casa de taipa, típica do Sertão nordestino, onde Manuel vive com Rosa e a mãe. O traje de Manuel é bastante precária e vai se deteriorando ao longo do filme no mesmo ritmo que sua subalternidade frente às adversidades e a outras formas de paternidades (o patrão, a religião e o cangaço). Inicialmente veste roupa de couro, típica do vaqueiro sertanejo, o que lhe garante algum traço viril, ao passo que, ao se deparar com Corisco depois de se refugiar em Monte Santo, suas roupas se resumem a um conjunto de trapos rasgados (ver figuras 22, 24 e 26). Sua barba e cabelo por fazer, associado a seu corpo magro, realçam ainda mais seu aspecto de miséria e desvirilidade.



Fig. 22: Manuel quando ainda era vaqueiro.



Fig. 23: Manuel enfrenta Coronel Moraes, símbolo do mandonismo



Fig. 24: Manuel se autoflagelando após entrar na seita de beato Sebastião.

O grande conflito entre homens viris se dá entre Antonio das Mortes e Corisco. Antonio das Mortes veste roupas escuras e pesadas e calça botas. Sua barba cerrada, seu cabelo escuro e seu corpo volumoso ressalta uma imagem taciturna e melancólica do “matador de cangaceiros”. Já Corisco veste os trajes típicos dos cangaceiros após a entrada de Lampião ao cangaço, cheio de adornos e símbolos. O figurino de Corisco e Dadá, que contrasta com os farrapos de Manuel, se aproximam do papel da moda no cangaço:

A moda cangaceira é a palavra que faltava para falar não mais da categoria, porém do sujeito: o cangaceiro autor e ator de sua história. A moda vai, então criar o sujeito do cangaço, engendrar no imaginário o cangaceiro “como o povo gosta”: rico, fidalgo, belo, de uma beleza requintada, “exótica”, porém, real, porque estruturada na ordem dos signos e dos sentidos, no simbólico e no imaginário (LINS, 1997, p. 59).

No filme, Antonio das Mortes e Corisco são a última reserva de virilidade que emana do povo sertanejo frente a miséria e opressão a que o Sertão se apresenta (ver figura 25 e 27). Além da prática da tortura que impõe a outros homens e do estupro às mulheres, Corisco, apesar de ter Dadá como companheira no amor e nas armas e ser sua principal conselheira,

forja uma situação para estar a sós com Rosa e se relacionar sexualmente com ela. Porém, apesar da diferença de posição na hierarquia entre masculinidades, uma cena revela uma aproximação entre Manuel e Corisco. Quando Corisco diz que “homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino” em referência à fé cega e desvirilizada de Sebastião em detrimento da coragem viril de Lampião, Manuel, ainda crente na santidade do beato, responde desesperadamente que é mentira. Em seguida, Rosa se aproxima confirmando aos ouvidos de Manuel sua desconfiança na santidade de Sebastião e na fé cega que ele depositou no beato. Manuel vira para o lado olhando para Dadá que se aproxima e diz que “Lampião era grande, mas também era pequeno” contrariando Corisco que responde, exaltado e desesperado, que é mentira, da mesma forma que Manuel. Nessa cena Manuel e Corisco se igualam ao “creem” profundamente na santidade de Sebastião e na potência indestrutível de Lampião, respectivamente. Os dois modelos de masculinidade, porém, foram mortos e derrotados pelo mandonismo dos Coronéis e pela Igreja Católica, os dois verdadeiros donos do poder no Sertão. O sentimento de impotência de seus respectivos modelos de masculinidade desespera ambos. De certo modo, o sentimento de impotência em mudar a realidade frente ao poder dos senhores do Sertão está intimamente ligado a uma noção de desvirilidade do sertanejo, com exceção apenas do “matador de cangaceiros”, o único personagem que não se desviriliza. Antonio das Morte, apesar de ser pago por coronéis para assassinar Sebastião, mata cangaceiro por vontade, mantendo as características individualistas do matador profissional difundido como um dos tipos regionais pelo Movimento Regionalista.



Fig. 25: Corisco.



Fig. 26: Corisco após tornar Manuel em cangaceiro.



Fig. 27: Antonio das Morte atirando contra os seguidores de Sebastião.

Não é apenas através da aparência física e das vestimentas dos atores que se ressalta o papel dos personagens masculinos na trama e suas posições na hierarquia de masculinidades, mas são utilizados uma série de procedimentos estéticos que reforçam a virilidade e desvirilidade de cada personagem. O diretor e roteirista Glauber Rocha e o fotógrafo

Waldemar Silva dão preferência a planos longos e movimentos com câmera na mão, enquadrando os atores muito próximos e outras vezes distante. Nas tomadas próximas se ressaltam os traços corporais e gestuais dos atores e nas tomadas abertas, o posicionamento e movimento dos atores em cena muito lembra a exposição de um palco de teatro ao céu aberto em que a paisagem da caatinga surge como um grande cenário. Esses procedimentos são completamente opostos dos usados em filmes do *nordestern* como *O Cangaceiro* (1953) e *A Morte Comanda o Cangaço* (1961). Em filmes do *nordestern*, os planos americanos enquadram o corpo do ator da cintura para cima, ressaltando a arma na cintura e o corpo do ator em sua performance viril, e a segmentação dos planos permite uma maior agilidade nas ações pela via da montagem de forma a enquadrar o ator em tomadas mais curtas. Já em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o uso de tomadas longas requer mais tempo dramático dos atores obrigando-os a se movimentar marcadamente e longamente no mesmo plano, como também maior domínio sobre os diálogos continuados por conta da duração maior de suas falas. No filme, a montagem reforça uma artificialidade intencional, por parte do diretor Glauber Rocha e do montador Rafael Valverde, ao não permitir a naturalidade cênica com a continuidade de certos movimentos e gestos dos atores como na cena em que Antonio das Mortes atira contra os seguidores de Sebastião, de forma que ele desaparece e reaparece quadro a quadro como um fantasma, ou na cena em que, ao atirar em Corisco, esse último abre os braços na forma da cruz e, ao cair, o movimento é interrompido para depois o corpo aparecer já ao chão. Para Ismail Xavier (2007) essas escolhas estéticas:

Constituem, na verdade, uma opção de estilo pela qual se evita a presença de uma organização visual do tipo fabricado em série, escrava da ação, convencional, que transformaria a trilha sonora em mero adorno, ilustração, comentário, ou o que seja, tirando a possibilidade de uma leitura que vê imagem e som caminhando juntos na afirmação de que tudo passa pela mediação da lenda e seu doador: a canção do cordel (XAVIER, 2007, p. 88-89).

Ainda que, nesse trabalho, não vise me aprofundar nessas opções de estilo individual, essas escolhas estéticas podem ser pensadas na influência estrangeira das ideias do distanciamento dramático do teatrólogo alemão Bertolt Brecht⁹, na teoria da montagem vanguardista soviética¹⁰ e na referência local da literatura de cordel. Segundo Ismail Xavier

9 O teatro de Bertolt Brecht se caracteriza pelo efeito de distanciamento a partir da quebra do realismo cênico, tornando explícitos os mecanismos de representação, com objetivo de tirar o espectador de um estado de passividade e revelando as relações de dominação na sociedade (COEN, 2007). Segundo Renato Coen (2007), nas peças do teatrólogo alemão “o jogo cênico é dialético, passando-se tanto no universo ficcional, suportado pela convenção, quanto no universo do “real” que rompe com a convenção” (COEN, 2007, p. 127)

10 O nome mais conhecido da vanguarda soviética é o realizador russo Sergei M. Eisenstein que nomeou seu método de “montagem intelectual” que em termos gerais se caracteriza por “um tipo de ruptura da continuidade

(2007) essas influências são interpretadas por Glauber Rocha na forma de “fábula sertaneja”, onde violeiros cantam a trajetória dos personagens apresentando-os quando entram em cena (XAVIER, 2007). Numa entrevista citada por Josette Monzani (2005), Glauber Rocha chegou a dizer que seu filme se “fundamenta numa tradição literária própria do Nordeste” e de toda uma “tradição cultural” (MOZANI, 2005, p. 28)¹¹. Por conta dessas diversas influências no filme de Glauber Rocha, a pesquisadora conclui que: “rompe-se a ideia do Glauber puramente intuitivo, para dar lugar ao conhecimento do Glauber que aliava à sua intuição um exaustivo e interessante trabalho construtivo” (MONZANI, 2005, p. 250).

2.3.3 *A Grande Cidade ou As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus 3 Amigos Chegados de Longe* (1966)

Se aproximando em alguns aspectos tanto do filme de Roberto Pires quanto do filme de Glauber Rocha, *A Grande Cidade* (1966) tem como protagonista Luzia (Anecy Rocha), uma retirante do Sertão alagoano, que vai ao Rio de Janeiro à procura do noivo Jasão. Perdida na cidade, ela tem como referência apenas o contato de uma família rica da zona sul que promete a ela um emprego como doméstica, mas no caminho conhece Calunga (Antonio Pitanga), um jovem negro, nascido na Bahia, que vive de forma livre e desimpedida na capital carioca, cidade que conhece profundamente. Calunga é o narrador da história que no início do filme provoca as transeuntes na rua em tom de documentário do “cinema-verdade” e que, segundo Maria do Socorro Silva Carvalho (2006), seria o próprio *alter ego* do diretor. Jasão (Leonardo Villar) é um ex-vaqueiro que foi tentar a vida na capital carioca deixando a família e a noiva no Sertão de Alagoas. Quando Luzia viaja para o Rio de Janeiro para procurá-lo, descobre que seu noivo se tornou um dos mais famosos e temidos matadores de aluguel da cidade, conhecido pelo apelido de vaqueiro (devido à profissão que desempenhava em Alagoas). Ele inicialmente se recusa a se encontrar com Luzia, devido a vida de crimes que leva, mas depois cede por ciúmes da noiva quando ela passa a ser cortejada por Inácio,

diegética que busca provocar no espectador uma reflexão conceitual” (SARAIVA, 2006, p. 128) de forma que “atua desmontando a aparência de realidade não apenas da cena ficcional, mas também da encenação dos poderes que se reificam e monumentalizam”. (SARAIVA, 2006, p. 130). A influência da teoria do choque e da montagem intelectual no filme de Glauber Rocha pode ser percebida na cena que Antonio das Mortes atira contra os peregrinos ou na cena final em que Corisco é assassinado.

¹¹ Josette Monzani (2005), numa análise das transformações do roteiro de Deus e o Diabo na Terra do Sol entre 1959 até 1963, demonstra que o cineasta baiano teve forte influência na criação de seus personagens, os romances do escritor paraibano José Lins do Rego *Os Cangaceiros* e *Pedra Bonita*, mas também da literatura de Guimarães Rosa, da peça *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e do ensaio *Os Sertões* de Euclides da Cunha, levando o cineasta a visitar algumas vezes a região de Canudos e a ler literatura de cordel, sobretudo os que tratavam sobre o cangaço e o messianismo (MONZANI, 2005).

retirante paraibano e trabalhador da construção civil. A pedido de Calunga, Luzia vai morar num quarto improvisado na construção que Inácio trabalha, mas depois, novamente por intermédio de Calunga, se muda para a casa de Jasão e os dois passam a viver juntos. Porém a convivência dura pouco, pois Jasão é contratado para matar um senador da república no Corcovado e seu nome passa a ser estampado nos jornais tornando-se o homem mais procurado do Rio de Janeiro, obrigando-o a se esconder. Jasão costumava frequentar o bar de Lourival (Joffre Soares) nas proximidades de sua residência, e que tem também como cliente Pereba (Hugo Carvana), informante da polícia na região. Quando Pivete (José Cruz), um jovem que trabalha como garoto de recados para Jasão, avisa Calunga que Jasão quer se encontrar com Luzia na chegada da balsa vinda de Niterói, Pereba avisa à polícia. Ao reconhecer seu noivo, Luiza se aproxima dele, e em seguida a polícia tentar capturar Jasão. Após uma perseguição, Luiza é baleada pela polícia causando a ira de Jasão que atira suicidamente contra os policiais e acaba também assassinado.

Apesar de não ter como protagonista um homem, o filme é permeado de masculinidades que dão o movimento das ações e conflitos do enredo. De aparência viril e elegante, Jasão aparece pela primeira vez vestido de blazer branco, cabelo penteado para trás, e de pele bronzada, num samba na periferia carioca a que Calunga (Antonio Pitanga), narrador e *alter ego* do diretor, leva Luzia no mesmo dia que a conhece. A vestimenta de Jasão reforça sua força física ao se vestir sempre de forma elegante e sedutora. No dia combinado para matar o senador no Corcovado, Jasão se veste de blazer preto apontando dois revólveres contra o carro oficial do parlamentar, da mesma forma que um *cowboy* atira contra seu inimigo num duelo (ver figuras 28,29,30 e 31).



Fig. 28: Sequência de Jasão atentando contra Senador da República.



Fig. 29: Sequência de Jasão atentando contra Senador da República.



Fig. 30: Sequência de Jasão atentando contra Senador da República.



Fig. 31: Foto de Jasão na capa do jornal após a morte do senador.

Oriundo do Sertão alagoano, Jasão compartilha da “cultura da coragem e da honra”, porém conformado à ideologia individualista da sociedade carioca como em sua resposta ao ser questionado por Luzia por não ter nenhuma imagem de santo em sua casa: “Deus quer que a gente seja como é”. Já Inácio não possui a força física e a elegância de Jasão. Inácio é branco, de olhos claros, magro, de ombros curvados e seus traços faciais reforçam o estereótipo do retirante sertanejo, diferente de Jasão que se apresenta sempre de postura ereta e viril. Homem trabalhador e honesto, Inácio diz à Luzia que “só faz contar o tempo de voltar” para o Sertão. Profundamente religioso e reacionário, ele reivindica mais “lei no mundo para impor a ordem”, porém, essa ordem não é a imposta pelos militares golpistas de 64 ou pelo Estado republicano, mas sim uma ordem que trouxesse de volta os valores do homem sertanejo nos tempos de Dom Pedro II e desse fim à miséria e à subalternidade do Nordeste e do nordestino. Subalternidade que obriga homens como ele, que nunca desejou sair de sua terra, a ter que fugir da seca e tentar a vida no Sudeste. Ao passear com Luzia por uma praia deserta, Inácio imagina ela sendo carregada por Jasão vestido de vaqueiro, num cavalo (ver figura 34 e 35). Em meio ao sonho, ele entre no mar e se vê correndo em direção a imagens do Sertão seco, marcado pela fome e a miséria, com mulheres idosas pedindo esmola e crianças desnutridas, mas, em vez de espanto, ele sorri de forma delirante. Quando o sonho acaba, Inácio encontra-se ainda na praia, porém, profundamente triste e cabisbaixo. Deslocado numa sociedade que não compartilha os seus valores, Inácio se vê impotente frente à dura realidade que vive no Rio de Janeiro e da miséria do Sertão onde nasceu e sonha em retornar. Também deslocado, Jasão utiliza-se da violência como “alternativa de vida” numa sociedade onde as práticas associadas à coragem e à honra tornaram sinônimo de atraso e criminalidade. Em vez de estampar livros de cordel (como Lampião e outros “cabra-machos” nordestinos), a imagem de Jasão torna-se manchete de jornais policiais. Nesse sentimento de deslocamento, Jasão e Inácio se aproximam, de modo que o primeiro “reage” pela via da violência, que o levará a um fim trágico, e o segundo utiliza-se da fala para expor seu ressentimento frente a

uma cidade que um dia tirou o poder do Imperador e da Santa Igreja, levantado ao declínio econômico e social da sua região. De forma bastante curiosa é Luzia e Calunga, retirante mulher sertaneja e jovem negro respectivamente, que melhor se adaptam à vida urbana, mesmo se encontrado às margens da sociedade. Em conversa com Inácio, Luzia diz já ter esquecido da terra de onde veio e logo se vê trabalhando como doméstica. Sua determinação em melhorar de vida, porém, é interrompida pelo amor por Jasão que a leva a um fim igualmente trágico.



Fig. 32: Ao lado de Calunga, Luzia vê Jasão no samba.



Fig. 33: Ao ver Luzia, Jasão se envergonha e sai.



Fig. 34: Inácio sonha com Luzia e Jasão.



Fig. 35: No sonho de Inácio, Jasão sequestra Luzia.

O filme de Carlos Diégues possui várias características do que se chamou de cinema moderno onde “a intriga importa menos do que a descrição da sociedade” (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994, p. 34). Nesses filmes as narrativas são mais frouxas e com finais mais ambíguos, de forma a estarem mais propensos à reflexão do espectador, e os personagens são desenhados com menor nitidez moral e psicológica, muitas vezes passando por crise (GOLIOT-LETÉ, VANOYE, 1994). Essa crise é profundamente nítida nos personagens masculinos de Jasão e de Inácio ao se verem como indivíduos marginais e periféricos, deslocados de sentido numa sociedade individualista e “feminilizada”, longe da cultura da coragem e da honra sertaneja. Para Maria Cecília de Miranda Coelho (2008), a tragédia do enredo de Carlos Diégues e Leopoldo Serran tem também origem no mito grego de Orfeu, de modo a ser também uma resposta do diretor alagoano à produção francesa *Orfeu de Carnaval*

(1959), que apresentou a realidade social das periferias cariocas de modo exótico e idealizado, sendo profundamente criticada pelos cineastas do movimento cinemanovista (COELHO, 2008). Em sua interpretação, Maria Coelho (2008) demonstra que:

Ao adaptar o antigo mito grego para o contexto da cidade do Rio de Janeiro nos anos sessenta, o diretor operou várias inversões, não apenas pela renomeação dos personagens mas pela troca de papéis, já que Luzia é a figura órfica a descer ao inferno para buscar Jasão (COELHO, 2008, p. 45-46)

Para Coelho (2008), a associação com o mito de Orfeu e o filme de Marcel Camus se fundamentaria por um lado pela força do mito que permitiria ser alterado e adaptado, desde que se mantivesse alguns elementos, como também na própria filmografia do diretor alagoano que seria “marcadamente influenciada pela tentativa de articular o tema da catábase órfica e o do cinema com questões sociais e políticas do país” (COELHO, 2008, p. 48). Isso implicaria no próprio desfecho trágico com a morte de Luzia e Jasão pela polícia. Numa reflexão sobre a estética do movimento Cinema Novo, o que inclui seus próprios filmes, Carlos Diégues (1999) aponta que “o cinema brasileiro tinha uma vocação realista que foi frustrada pelos acontecimentos históricos. A criação cinematográfica passou a viver, então, uma difícil contradição: pretextos objetivos (o País, a sociedade brasileira, etc) gerando ação subjetiva (cinema de autor)” (DIÉGUES, 1999, p. 14). Por conta dessa interdependência entre autoria e a realidade social brasileira, os fins trágicos nos filmes de Diégues desse período, e de outros diretores do Cinema Novo, utilizavam-se da violência e de finais trágicos como efeito de choque no espectador de forma a conscientizá-lo dos problemas sociais do país. Segundo Pablo Simonard (2006): “Para o Cinema Novo, a arte feita para o povo deveria se preocupar com a busca de uma forma nova para um homem novo. Esse processo se caracterizaria por ser um aprendizado para o artista pesquisador e para o povo, que dessa forma, se desalienaria” (SIMONARD, 2006, p. 87). Portanto a violência tanto no filme de Carlos Diégues como no de Glauber Rocha teriam um papel político revolucionário de transformação da sociedade brasileira, lançando luz a problemas sociais crônica, a que Glauber tornou mundialmente conhecida através da tese sobre a “estética da fome”.

2.4 O personagem nordestino consolidado.

As representações da masculinidade nordestina apresentadas nos filmes da Nova Onda Baiana (1958-1962) e do Cinema Novo (1962-1969) inspiraram uma série de filmes brasileiros posteriores. O homem sertanejo ameaçado pela desvirilização diante das

adversidades sociais, reagindo pela via da potência sexual ou pela violência e tendo como modelo os “tipos regionais” se manterá em vários filmes de crítica social como *São Bernardo* (1972), *O Homem Que Virou Suco* (1981) e *O Homem da Capa Preta* (1986). Ao mesmo tempo que esses filmes apresentam personagens masculinos falhos, dúbios, psicologicamente vulneráveis e envolvidos com questões sociais universais, eles mantêm sempre uma reivindicação da imagem viril e heterossexual do nordestino formados na “cultura da coragem e da honra”. Esses personagens são quase sempre de origem humilde, vindos do Sertão, mas são acima de tudo “cabra-macho”, pois do mesmo jeito que agem com respeito e dignidade, também são homens de coragem e sexualmente potentes. Muitas vezes seus valores tornam-se individuais ao não serem compartilhados na sociedade onde ele vai “tentar a vida”. Por isso, estão sempre no limiar entre a marginalidade e a criminalidade (*Tocaia no Asfalto, A Grande Cidade, O Homem Que Virou Suco, o Homem da Capa Preta, Bye Bye Brazil, Central do Brasil*). Estão sempre atormentados por um fato ocorrido no passado que geralmente foi um crime cometido que os obrigou a fugir. (*Tocaia no Asfalto, Deus e o Diabo na Terra do Sol, O Homem da Capa Preta*). Nos filmes analisados e discutidos nesse capítulo, as personagens femininas, ainda que tenham papéis de destaque e que interfiram na trajetória do enredo, o universo das relações de poder permanece sendo, em sua maioria, masculino. Em parte, isso pode ser problematizado a partir da predominância das direções por homens, ainda que oriundos do Nordeste, como também nas funções criativas centrais dos filmes como roteiro, direção de fotografia, montagem e produção, destacando uma gritante desigualdade de gênero dentro do campo cinematográfico e das relações de poder na produção de um filme, concentrando as mulheres no papel de atrizes. Por outro lado, envolve também todo um imaginário acerca do Nordeste e do nordestino, de imagens e enunciados a que homens e mulheres, nordestinos ou não, compartilham (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Outro fator que merece ser considerado é a manutenção do sucesso da masculinidade viril em filmes nacionais e estrangeiros. Dos *cowboys* do *western* aos homens musculosos e mestres nas artes marciais, a masculinidade viril se renova permanecendo como fórmula de sucesso de públicos nos cinemas do mundo inteiro.

3. PARA ALÉM DO CABRA-MACHO

A escolha por analisar os longas-metragens *Permanência* (2014) e *Boi Neon* (2015), de modo a compreender seus mecanismos de representação da masculinidade e do Nordeste através das escolhas estéticas dos diretores e da performance empreendida pelos atores, se deram por diferentes razões que são explicadas a partir da minha relação afetiva com eles, mas também o impacto que as duas produções provocaram no cenário audiovisual, a nível regional e nacional, revelando uma nova configuração do campo cinematográfico que requer não só novos temas e representações, mas também técnicas e dramaticidades específicas. Os dois filmes possuem protagonistas masculinos e se referem à região Nordeste, porém num contexto sociocultural global. Como vimos no capítulo anterior, a emergência do personagem nordestino no cinema brasileiro se dá em três contextos distintos: no surgimento de um ciclo de produção cinematográfica em Pernambuco contemporânea a um movimento cultural modernista-regionalista, num momento de modernização e industrialização do cinema nacional, e num período de renovação e politização cinematográfica por um movimento cinematográfico de ressonância internacional. A minha hipótese é de que as duas produções que analiso nesse capítulo contradizem certa imagem dominante sobre o homem nordestino que prevalece nos filmes discutidos no capítulo anterior. Isso se deve a uma série de fatores como as escolhas estéticas ímpares por parte dos diretores e de técnicos, mas também na performance empreendida por atores como Irandhir Santos e Juliano Cazarré. Essas escolhas, mais do que revelar traços distintivos de determinados indivíduos de um meio cinematográfico específico, possibilitam pensar transformações sociais e culturais mais amplas, sobre noções de gênero e masculinidade no Nordeste contemporâneo, cristalizadas nos personagens masculinos desses filmes. Para empreender essa investigação é preciso descrever o contexto social, cultural e econômico dessas produções a partir da configuração do campo cinematográfico a nível local, nacional e global:

- a) a nível local se vê a consolidação de um consistente cenário de produção cinematográfica de longas-metragens de ficção no estado de Pernambuco desde a última década do século passado.
- b) a nível nacional tem influência o papel crucial dos financiamentos via editais públicos promovidas por políticas de fomento ao audiovisual durante os governos progressistas dos presidentes Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016).
- c) a nível global, a circulação e exibição dessas produções através de uma extensa rede de

festivais e mostras cinematográficas voltadas para o cinema alternativo e também a difusão dessas obras na internet via plataformas *streaming* ou por *download*, possibilitam a formação de novos públicos e consumidores desse tipo de cinema.

A história do cinema pernambucano é marcada por três ciclos de produção: O Ciclo do Recife (1923-1931), o ciclo do Super-8 (1970 até o começo da década de 1980) e o Novo Ciclo do Cinema Pernambuco, iniciado a partir do lançamento do longa-metragem *Baile Perfumado* (1997). Amanda Nogueira (2009) define da seguinte maneira o campo cinematográfico pernambucano surgido a partir do lançamento de *O Baile Perfumado* (1997):

Por sua formação semelhante e laços de amizade, valores e sentimentos compartilhados, os cineastas [pernambucanos] configuram um grupo articulado em torno de uma *estrutura de sentimento* sustentada por uma disposição comum de fazer um cinema autoral na periferia da produção, que se manifesta, em outras coisas, pela releitura de uma identidade local e pela emergência de uma prática de produção colaborativa, a 'brodagem' (NOGUEIRA, 2009, p. 11).

Apesar de apresentarem singularidades e estilos diversos, os filmes desses cineastas têm em comum a auto-referencialidade e a problematização identitárias (NOGUEIRA, 2009). Segundo Nogueira (2009), os personagens desses filmes revelam “estratégias de afirmação de uma identidade local, alinhada com o regional, que se constrói por meio de todos os elementos que fazem remissão a uma cultura pernambucana” (NOGUEIRA, 2009, p. 12). Porém, o fato de buscarem remissão na cultura local não torna os filmes pernambucanos um circuito fechado, mas se apresenta carregados de elementos e referências da cultura global. Por serem contemporâneos de um importante movimento musical e cultural de ressonância nacional, o *manguebeat*, que se caracterizava por “estabelecer uma conexão entre a estética do mangue, a cultura popular e a cultura pop” (GUIDOTTI, 2013, p. 100), os cineastas pernambucanos buscaram em seus filmes uma “multiplicidade de estilos, essa mescla de tradição e modernidade, alguns disfemismos tipicamente locais, o uso de locações reais e a figuração da própria região” (GUIDOTTI, 2013, p. 101). Desde o lançamento do filme dirigido por Lício Ferreira e Paulo Caldas, em 1996, o estado tem visto uma continuidade ininterrupta na produção de longas e curtas-metragens, em sua grande maioria produzida por pequenas e médias produtoras, e que ao final dos anos 2000 tem esse processo consolidado devido ao aumento dos investimentos públicos em audiovisual a nível estadual e nacional e da coparticipação nas produções pernambucanas de produtoras e órgãos de financiamento internacional. Nas últimas duas décadas, Pernambuco viu surgir duas gerações de realizadores. Amanda Nogueira (2014) nomeia a primeira geração como a da Retomada do Cinema Pernambucano (Paulo Caldas, Lício Ferreira, Hilton Lacerda, Cláudio Assis, Marcelo

Gomes etc.) e a segunda de Nova Geração do Cinema Contemporâneo (Kleber Mendonça Filho, Gabriel Mascaro, Leonardo Lacca, Tião, Renata Pinheiro etc.). Os filmes que selecionei para analisar nesse capítulo foram produzidos por diretores dessa segunda geração. Ao serem parte da Nova Geração do Cinema Contemporâneo, Gabriel Mascaro e Leonardo Lacca iniciam suas carreiras “com o advento do cinema digital e em um momento de abertura política propícia à realização audiovisual, quando o campo já se encontra estabelecido no Estado” (NOGUEIRA, 2014, p. 35), num contexto de especialização e profissionalização técnica por parte dos profissionais envolvidos e a expansão das empresas produtoras, fazendo com que tenham que “disputar o mercado local com a geração anterior” (NOGUEIRA, 2014, p. 35). O resultado desse cenário dinâmico é a impressionante marca de trinta longas-metragens em produção no ano de 2015¹².

Esse mercado cinematográfico local é possibilitado por uma série de financiamentos, programas e incentivos por parte do Estado no âmbito estadual e nacional criado a partir do período conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro (1994-2002). Quando o então presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992) decreta a extinção da Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), da Fundação do Cinema Brasileiro e da Concine, o Brasil perde todos os incentivos e financiamentos estatais, causando uma paralisia na produção cinematográfica nacional. Os anos posteriores à renúncia de Fernando Collor, em 1992, são marcados por um esforço de reaver dispositivos de financiamento para o cinema brasileiro a partir da criação de leis de incentivo, como Lei Rouanet e Lei do Audiovisual, que são na prática renúncia fiscal ou em outras palavras “dinheiro público captado de impostos não pagos e investidos na atividade cinematográfica” (ORICCHIO, 2012, p. 139). É com a entrada da petrolífera estatal Petrobras que o cinema nacional ganha seu grande incentivador ao lançar editais públicos, com grande transparência na divisão de recursos, para produção audiovisual. É nesse contexto que é produzido em Pernambuco o filme que marca a retomada da produção de longas-metragens no estado com o lançamento de *Baile Perfumado* (1997). Os efeitos desses investimentos resultam num sucesso da participação do cinema brasileiro na bilheteria das salas de cinema do país no início dos anos 2000, atingindo o pico de 21,4% em 2003. Segundo Luiz Zanin Oricchio (2012), a partir desse momento inicia-se uma espécie de luta de classe nos setores da classe cinematográfica “que defendem o financiamento de filmes caros, pois estes seriam interessantes para o mercado, e os que acreditam mais no cinema de baixo

¹²Disponível em:

http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/12/26/internas_viver.617998/cerca-de-30-longas-metragens-podem-ser-finalizados-em-pernambuco-em-20.shtml Acesso: 19/11/2018.

custo” (ORICCHIO, 2012, p. 146). Em outras palavras, o cinema brasileiro se dividirá em diretores de mercado e os diretores do cinema crítico, de ousadia formal e empenho social, ainda que tenham realizadores que consigam sucesso de bilheteria com filmes com várias características do segundo grupo como Fernando Meirelles e José Padilha (ORICCHIO, 2012). Os produtores e realizadores que defendiam a produção de filmes de baixos orçamentos argumentavam que nesse formato os editais “permitem maior pluralidade de títulos, acesso mais democrático aos poucos recursos disponíveis e obras com maior liberdade para experimentar” (ORICCHIO, 2012, p. 146). O cinema pernambucano tem se mantido a partir de produções que se encaixam nessa segunda categoria, o que inclui os filmes que analiso nesse capítulo, tendo papel considerável numa maior autonomia criativa de seus realizadores. Segundo Marcelo Ikeda (2014), ao traçar um panorama das políticas públicas implementadas em nível federal para o setor audiovisual entre 1990 até 2014, as transformações das políticas culturais refletem as transformações no próprio Estado brasileiro e por isso, do período da Retomada até os dias atuais, sai do Estado mínimo do governo Collor e o Estado regulador do governo FHC até um Estado propositivo do governo Lula e que no governo Dilma Rousseff se consolida ao estabelecer uma:

efetiva ação governamental no sentido de promover uma regulação do conteúdo além de introduzir uma preparação institucional para os futuros impactos das novas tecnologias e da convergência tecnológica no mercado audiovisual e de comunicação (IKEDA, 2014, p. 11).

Os filmes que analiso nesse capítulo foram idealizados e produzidos nesses dois últimos contextos político-econômicos, na transição entre o governo de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e Dilma Rousseff (2011-2016), que se caracterizaram pela descentralização dos investimentos em cultura e audiovisual, maior participação do Estado brasileiro (transformando seu papel de incentivador para propositor), como também um novo entendimento acerca da “intensificação do processo de *industrialização do simbólico* e da respectiva expansão dos mercados de bens e serviços culturais no ambiente global” (ALVES, 2011, p. 483) emergindo uma “nova formação discursiva que tem atualizado e potencializado o valor social atribuído a categorias como *tradição* e *‘autenticidade’*” (ALVES, 2011, p. 484). Essa potencialização do valor social das obras tem efeito na presença de elementos culturais locais tangíveis (uso de locações e referências ao patrimônio arquitetônico do Recife Antigo e de Olinda) e intangíveis (a vaquejada, o forró, o sotaque, manifestações populares, o carnaval de rua etc.) nos filmes pernambucanos, refletindo na formação de um circuito de recepção e apreciação, a nível nacional e internacional, que valorizam o empenho social de

seus enredos¹³.

Ao contrário dos filmes do Ciclo do Recife, que fracassaram na tentativa de serem comercializados fora de Pernambuco, e do ciclo Super-8, que em sua maioria ficou restritos em mostras voltados ao formato, os filmes do Novo Ciclo do Cinema Pernambucano vão repercutir tanto em nível nacional quanto internacionalmente ao serem selecionados para grandes festivais, distribuídos para salas de cinema de vários países e comercializados para plataformas *streaming* e para canais de televisão estatais e privadas. Como bem ressaltou o historiador Paulo Carneiro da Cunha Filho (2015) “é o cinema feito em Pernambuco dos últimos 20 anos que tem despertado a atenção dos críticos, curadores de festivais e cinéfilos” (CUNHA FILHO, 2015, p. 4). *Permanência* (2014) teve sua estreia no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro sendo exibido em mostras e festivais em países como França, Alemanha, Cuba e Uruguai. Já *Boi neon* (2015) passou por mais de cinquenta festivais (angariando 29 prêmios e sendo indicado em mais 28) e teve sua estreia internacional no Festival de Veneza (o mais antigo do mundo), passando também por festivais de renome como Chicago International Film Festival nos EUA, Havana Film Festival em Cuba e no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, onde recebeu o prêmio de melhor filme. Não podemos deixar de ressaltar a fundamental importância da internet na formação de novos cinéfilos a partir do *download* de cópias desautorizadas que são difundidas em sites de torrent. Apenas utilizando os números do fórum *makingoff*, por onde acessei todos os filmes que analiso nessa dissertação, o filme de Gabriel Mascaro atingiu 3.342 *downloads*, e o de Leonardo Lacca 851. Para efeito de comparação, na bilheteria *Boi neon* teve 34.761 ingressos vendidos e *Permanência* 11.115¹⁴.

É nesse amplo e complexo contexto de produção, distribuição e exibição que se configura o campo cinematográfico contemporâneo e a que os realizadores estão inseridos ao produzirem seus filmes. É esse contexto que garante aos realizadores pernambucanos uma maior liberdade de criação de modo a utilizarem determinados recursos estéticos, fora dos padrões do cinema de mercado, e requerer dos atores dramaticidades que contradizem determinados comportamentos sociais reificados como também se opor a uma visão

13 É preciso lembrar que esse circuito receptor não é espontâneo, mas produto de uma série de ações e relações de indivíduos do setor cinematográfico com jornalistas, críticos, cineclubistas, curadores, programadores, pesquisadores e professores universitários que legitimam esse tipo de cinema. Em sua dissertação de mestrado, Amanda Nogueira (2009) demonstra que o lançamento de filmes pernambucanos como *O Baile Perfumado* (1997), *Amarelo Manga* (2002) e *Cinema, Aspirina e Urubus* (2005) tiveram grande cobertura midiática, sendo exaustivamente elogiados e promovidos, por jornalistas pernambucanos que atuavam em grandes jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro (NOGUEIRA, 2009).

14 Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf> Acesso: 20/11/2018.

dominante no cinema sobre o Nordeste. Como bem apontou Pierre Bourdieu (2001):

os artistas e os seus produtos se acham objectivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la (BOURDIEU, 2001, p. 72).

Ao descrever as condições em que se dá o campo cinematográfico foi possível notar que não se trata exclusivamente de escolhas estéticas singulares e posições políticas pessoais de determinados indivíduos ou de um conjunto isolado deles, mas é parte de uma extensa rede de relações sociais, culturais e econômicas que influencia no grau de autonomia do diretor nas decisões durante a filmagem e na sua relação com o ator, afetando diretamente na construção da masculinidade no cinema do Nordeste contemporâneo.

3.1 Descrição Interpretativa 1: *Permanência*

Dirigido por Leonardo Lacca e fotografado por Pedro Sotero, o filme tem como protagonista Ivo (Irândhir Santos), um fotógrafo pernambucano, que vai a São Paulo inaugurar sua primeira exposição fotográfica. Ele se hospeda na casa de Rita (Rita Carelli), sua ex-namorada, que mora com o marido Mauro (Sílvio Restiffe). Ao visitar o local onde acontecerá sua exposição, Ivo conhece Laís (Laila Pas) que trabalha como secretária de Cristina (Sabrina Greve), a dona da galeria. Com Laís ele tem um relacionamento curto.

3.1.1 Descrevendo sequências

Sequência 1: Ivo chega ao apartamento de Rita

Duração: 10'42''

Enquadramento de câmera: PG: plano geral; PC: plano conjunto; PM: plano médio; PA1: plano americano; PA2: Plano aproximado; PP: primeiro plano; CL: close-up

Resumo da sequência: É a sequência de abertura do filme onde os personagens principais são apresentados. Ivo chega para se hospedar no apartamento de Rita. Ela o recebe pela porta da cozinha, onde os dois tomam café e conversam sobre suas vidas atuais e também sobre o passado. A cena é um misto de alegria, desconforto, afeto e desejo sexual entre os dois personagens. É nele que ficamos sabendo do passado do casal e dos sentimentos que ainda

sentem um pelo outro. Todos os planos dessa sequência são filmados com a câmera fixa, alternando apenas os ângulos.

Descrição dos planos:

Plano 1.CRÉDITOS INICIAIS (1'13''): Som de uma rua movimentada é acompanhado com o som de interfone. Com os créditos sendo exibidos num fundo vermelho ouvimos em *voz-over* Ivo engrossando a voz ao falar algumas palavras em inglês para Rita que está no outro lado do interfone. Pela brincadeira ela o reconhece e demonstra surpresa por ele já ter chegado. O som estridente do portão da portaria sendo destravada é acompanhado pela voz de Rita perguntando se abriu. Após algumas tentativas, Ivo responde que conseguiu abrir e então Rita pergunta se ele ainda tem problemas com elevador. Ele responde que não.

Plano 2.PP (43''): Da perspectiva de dentro do elevador, Ivo abre a porta com ar de incômodo e respirando fundo. Ele coloca a mala e a mochila dentro do elevador, aperta todos os números dos andares, fecha a porta e corre para a escadaria de emergência. O elevador então para no terceiro andar e vemos por uma fresta na porta, Ivo subindo as escadas com velocidade.

Plano 3.PG (12''): Do alto do vão da escadaria em formato semi-oval, vemos Ivo subindo as escadas rapidamente.

Plano 4.PP (47''): O elevador chega ao nono andar. Ouvimos o som de uma porta abrindo acompanhado com o pisar de um salto. Pela fresta da porta do elevador, Rita observa a ausência de Ivo e sorri. Em seguida ela ouve o som dos passos de Ivo na escadaria e abre a porta do elevador rapidamente tirando a mala e a mochila e carregando para o seu apartamento. A porta do elevador se fecha automaticamente e Ivo, com a respiração ofegante, a abre novamente constatando que sua bagagem já não se encontra lá. Ele então passa a mão na testa, enxugando o suor, e começa a rir. Ouve-se então uma porta no andar se abrindo.

Plano 5.PA1 (14''): De dentro da cozinha do apartamento, Rita abre a porta que dá para o corredor do andar, onde Ivo, ainda ofegante sorri. Os dois se abraçam forte.

Plano 6.TÍTULO (8''): Título do filme num fundo vermelho.



Fig. 36: Permanência - Sequência 1



Fig. 37: Permanência - Sequência 1



Fig. 38: Permanência - Sequência 1



Fig. 39: Permanência - Sequência 1



Fig. 40: Permanência - Sequência 1



Fig. 41: Permanência - Sequência 1



Fig. 42: Permanência - Sequência 1

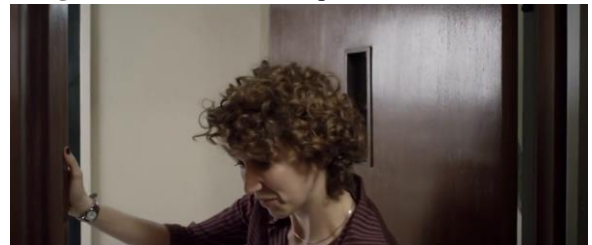


Fig. 43: Permanência - Sequência 1

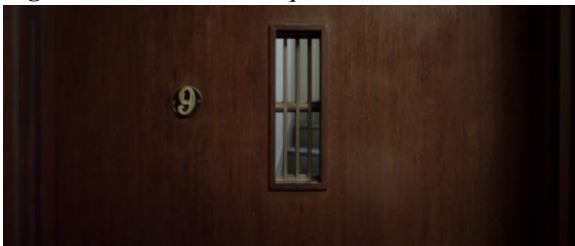


Fig. 44: Permanência - Sequência 1



Fig. 45: Permanência - Sequência 1



Fig. 46: Permanência - Sequência 1



Fig. 47: Permanência - Sequência 1



Fig. 48: Permanência - Sequência 1



Fig. 49: Permanência - Sequência 1

Plano 7.PA2 (42''): Na cozinha do apartamento, Ivo bebe um copo da água enquanto Rita o observa encostada na pia. Ao terminar de beber, Ivo segue em direção à torneira para lavar o copo.

Ele: “Deixa ai depois eu lavo”.

Ela: “Não, besteira”

Ignorando-a ele arregaça as mangas e lava o copo que bebeu. Ela continua a observá-lo e então pega um pano de cozinha e entrega a ele, que agradece. Num movimento em direção á câmara, Rita mexe nos cabelos e pergunta.

Ela: “Quer um cigarro?”

Ele: “Não, eu parei de fumar faz um tempão”.

Ela: “Jura? E eu um tempão estou parando”

Em seguida Rita se curva em direção ao fogão.

Plano 8 (8’): Ao se curvar para ascender o cigarro na boca do fogão, Rita vira o rosto em direção a Ivo.

Ela: “Você não está com fome?”.

Ele em *off*: “Não, tô não”.

Rita acende o cigarro.

Plano 9.PA2 (3’): Ivo olha seriamente para Rita que está fora de quadro.

Plano 10.PA2 (13’): Rita encontra-se de costa para câmara e próxima do vitral da cozinha onde fuma o seu cigarro. Após dá uma tragada ela se vira em direção a Ivo que encontra-se fora do campo visão. Um silêncio predomina entre eles, Rita dá mais uma tragada e pergunta.

Ela: “Você não quer comer nada mesmo? Fruta...”

Plano 11.PA2 (13’): Ivo solta uma gargalhada curta e sorri desconsertadamente como se estivesse surpreso com a insistência de Rita.

Ele: “Eu não como de manhã”

Ela em *off*: “É verdade!”

Rita confirma a afirmação de Ivo como se já soubesse disso, mas tivesse esquecido. Novamente paira um silêncio entre os dois e Ivo cruz os braços demonstrando desconforto.

Ela em *off*: “Vou fazer um café para a gente. Café eu sei que você aceita”.

Plano 12.PA1 (32’): Ivo aparenta estar embaraçado com a situação, mas aceita o café e Rita se abaixa para pegar no armário uma cafeteira que Ivo reconhece.

Ele: “Olha ela!”

Ela: “Você lembra?”

Ele: “Pô, Claro!”

Ela: “Toda vez que eu troco a borracha ela fica melhor”

Rita então se vira para a pia onde enche a cafeteira com água no aparelho purificador. Ivo a observa de costas, de cima a baixo, como se quisesse tocá-la, e enfia as mãos no bolso da calça.

Plano 13.PA2 (47'') Ivo aparenta grande apreensão e introspecção após reconhecer a cafeteira e vira o rosto.

Ela: “E aí, foi boa a viagem?”

Ele: “Foi...foi boa...fez frio, né? Um pouco de turbulência, mas foi tranquilo”.

Rita ri baixinho e, após encher a cafeteira de água, se vira para colocar o café sem olhar para Ivo.

Ela: “Esse tempo de São Paulo é uma loucura, a gente nunca sabe como vai estar”.

Ivo torna-se mais expansivo e descontraído ao perceber o sorriso de Rita e continua o assunto.

Ele: “Quando o piloto anunciou que aqui estava onze graus a galera fez o maior espanto”.

Rita monta a cafeteira fora do quadro sem olhar para Ivo

Ela: “Você devia ter trazido o sol de Recife com você”

Ele: “Pô, não dá. Recife estava com maior “toró””.

Rita dá um sorriso ao ouvir o termo “toró” como se relembresse a primeira vez que ouviu e diz baixinho.

Ela: “Toró...”

Ele em *raccord*: “Eu não trouxe o sol mas trouxe isso aqui”

Plano 14.PA2 (48'') Ivo tira da mochila um pacote de massa de tapioca e entrega a Rita que reage com surpresa.

Ela: “Tapioca? Não acredito Ivo...não precisava”.

Rita sorri e coloca o pacote em cima da mesa.

Ela: “Muito bom você estar aqui”.

Rita fala de modo carinhoso demonstrando sinceridade, mas em seguida muda o tom.

Ela: “Ainda mais trazendo essas coisas gostosas.

Rita coloca a cafeteira em cima do fogão.

Ela: “Você não trouxe nenhum casaco não?”.

Ele: “Pior que não. Mas botei duas camisas e vou comprar um casaco hoje. Tá tranquilo”.

Rita acende o fogão para esquentar a cafeteira.

Ela: “Tem uns brechós ótimos por aqui”.

Ele: “Era isso que eu ia te perguntar”.

Rita pegar o cigarro que havia deixado no vitral e olha para Ivo como se estivesse analisando-o. Ivo fica sem graça, coça a barba e vira o rosto.

Ela: “Acho que tem um casaco que dá em você que fica grande em mim. Vou pegar”.

Plano 15.PP (17”) Primeiro detalhe do café fervendo na cafeteira.



Fig. 50: Permanência - Sequência 1



Fig. 51: Permanência - Sequência 1



Fig. 52: Permanência - Sequência 1



Fig. 53: Permanência - Sequência 1



Fig. 54: Permanência - Sequência 1



Fig. 55: Permanência - Sequência 1



Fig. 56: Permanência - Sequência 1



Fig. 57: Permanência - Sequência 1



Fig. 58: Permanência - Sequência 1



Fig. 59: Permanência - Sequência 1



Fig. 60: Permanência - Sequência 1



Fig. 61: Permanência - Sequência 1



Fig. 62: Permanência - Sequência 1



Fig. 63: Permanência - Sequência 1



Fig. 64: Permanência - Sequência 1



Fig. 65: Permanência - Sequência 1

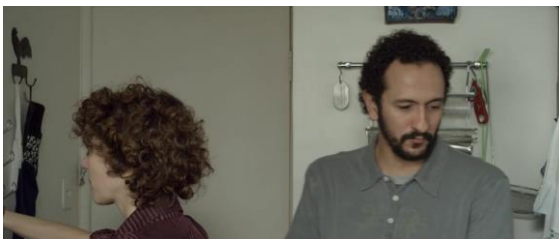


Fig. 66: Permanência - Sequência 1



Fig. 67: Permanência - Sequência 1



Fig. 68: Permanência - Sequência 1



Fig. 69: Permanência - Sequência 1



Fig. 70: Permanência - Sequência 1

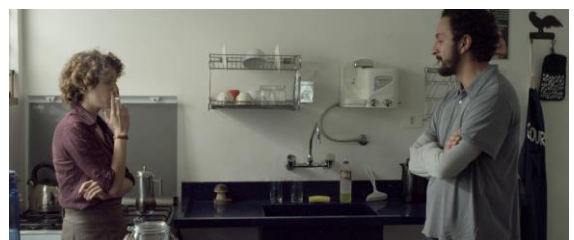


Fig. 71: Permanência - Sequência 1



Fig. 72: Permanência - Sequência 1



Fig. 73: Permanência - Sequência 1

Plano 16.PA1 (2'30'') Na cozinha, Ivo toma o café enquanto Rita, de costas, mexe no armário. Ela se aproxima de Ivo e se serve com café.

Ela: “Começa hoje lá?”.

Ele: “Não, começa na segunda. Eu vou lá hoje para ver o espaço”.

Rita balança a cabeça como se estivesse satisfeita com a resposta.

Ela: “Vou falar com Mauro para saber se a gente vai”.

Rita olha para Ivo e em seguida vira os olhos para sua xícara e mexe com uma colher.

Ele: “Seria ótimo... você tá sozinha?”

Ela: “Estou. Ele já foi trabalhar”.

Rita olha para Ivo e bebe o café desviando o olhar. Ivo acompanha.

Ele: “Mas eu não estou te atrasando...”

Rita sorri.

Ela: “Não tem problema, ele foi mais cedo para não pegar trânsito, mas esse horário eu largo o carro e pego o metrô e chego rapidinho”.

Os dois ficam em silêncio com Ivo olhando para o chão e Rita concentrando o olhar na cafeteira. Depois de algum tempo Ivo quebra o silêncio.

Ele: “O seu café continua delicioso”.

Rita assente com a cabeça e dá um leve sorriso e Ivo bebe o café com rapidez. Depois de algum silêncio os dois falam juntos e riem.

Ela: “Fala você”.

Ele: “Eu ia perguntar se esse café é aquele que seu pai trazia da Itália”.

Ela: “É ele mesmo. Ele continua com essa mania.

Os dois dão mais um gole em suas respectivas xícaras.

Ele: “Ele está bem?”

Ela: “Meu pai? Tá ótimo...e o seu?”.

Ivo abaixa os olhos e respira pesadamente.

Ele: “Não sei. Faz tempo que não falo com ele.

Ela: “Você não avisou que estava vindo?”

Ele: “Ainda não”.

Ela: “Você não mudou nada... mudou, claro, mas pouco”.

Ivo fica surpreso, mas se cala. Rita volta a tomar café e tira os olhos de Ivo que volta a olhar para o chão.

Ele: “Você está mais linda”.

Rita silencia-se e Ivo aproxima sua mão da dela e em seguida toca seu pescoço. Ele se aproxima tocando no ombro de Rita e em seguida beijando o pescoço dela. Ela deixa ser tocada e ele se torna mais expansivo deslizando a mão nos seios e na virilha dela que reage apertando a cabeça de Ivo contra a sua.

Plano 17.PP (24’’) Da perspectiva da nuca dos dois, Ivo e Rita param de se tocar e se afastam aos poucos. Ele mantém a testa colada na nuca de Rita e os olhos fechados. Ela olha para o vazio e respira pesadamente. Ivo descola de Rita e pergunta se será uma boa ideia ele ficar no apartamento.

Ele: “Acha que é uma boa ideia eu ficar aqui?”.

Rita assente com a cabeça

Plano 18.PA1 (33’’) Rita aguarda o elevador enquanto Ivo, de perfil, segura a porta da cozinha.

Ela: “Fica à vontade. Qualquer coisa você me liga”.

Ivo assente com a cabeça e os dois se despedem quando o elevador alcança o andar. Ele então fecha a porta.



Fig. 74: Permanência - Sequência 1



Fig. 75: Permanência - Sequência 1



Fig. 76: Permanência - Sequência 1



Fig. 77: Permanência - Sequência 1



Fig. 78: Permanência - Sequência 1



Fig. 79: Permanência - Sequência 1



Fig. 80: Permanência - Sequência 1



Fig. 81: Permanência - Sequência 1



Fig. 82: Permanência - Sequência 1



Fig. 83: Permanência - Sequência 1



Fig. 84: Permanência - Sequência 1



Fig. 85: Permanência - Sequência 1

Essa sequência é marcada por dois planos de transição: o título do filme (plano 5) e a da cafeteira (plano 15). Essas duas transições demarcam três intensidades dramáticas distintas na mesma sequência. Num primeiro momento temos Ivo se deparando com o dilema de não ter superado o medo de andar elevador, porém, montando uma estratégia para mascará-lo. Entrando no elevador, ele deixando a mala e a mochila dentro do aparelho (plano 1) e sobe correndo as escadas, numa tentativa fracassada de alcançar o elevador no andar de destino, de modo a parecer que ele superou o antigo medo (plano 2). Rita, ao ver o elevador vazio, compra a brincadeira e decide pregar uma peça em Ivo ao carregar a mala e a mochila até o seu apartamento e fechar a porta como se nada tivesse acontecido (plano 3). Tentando aparentar normalidade ao chegar no andar de Rita, Ivo descobre que sua farsa foi descoberta. A brincadeira demonstra uma intimidade entre os dois. Rita revela que Ivo não superou um medo antigo e que, dessa forma, permanece a mesma pessoa com que ela conviveu. A

sucessão dos planos filma o elevador, a escada de emergência do condomínio e termina na cozinha do apartamento de Rita. A brincadeira antecede o sorriso descontráido e o abraço apertado entre os dois (plano 4). No inverso da descontração entre os personagens, a cena é acompanhada por uma trilha sonora instrumental dramática que antecede o clima de desconforto e formalidade do momento seguinte.

Num segundo momento, Ivo e Rita já se encontram dentro do apartamento. A personagem de Rita Carelli está vestida de modo mais formal e elegante, vestindo uma camisa de botão cor de vinho com uma saia bege, enquanto o personagem de Irandhir Santos se veste de modo casual, vestindo uma camiseta de manga curta por cima de uma camiseta de manga longa, ambas de cor de cinza. A escolha por cores mais frias reforça os sentimentos dos personagens e tom formal com que se comunicam. A descontração do primeiro momento muda aos poucos para um desconforto entre os dois personagens revelado a partir da intensa movimentação de Rita nos planos 7,8,12 e 14 e uma imobilidade por parte do personagem de Irandhir Santos nos planos 9, 11,12 e 13. Enquanto a personagem de Rita Carelli circula pelo plano e tenta iniciar uma conversa mais informal, mas sem intimidade, Ivo permanece parado no mesmo lugar, mexendo apenas os braços e colocando a mão no bolso da calça, num sinal de desconforto e impaciência. Há uma constância entre o olhar nos olhos um do outro seguido de um radical desvio de olhar entre os dois que é bastante visível nos planos 7 e 13. Essa movimentação de Rita na cena e a imobilidade de Ivo são acompanhadas por conversas triviais sobre o frio de São Paulo, a turbulência do avião e o calor de Recife. A escolha por uma alternância de planos mais gerais para planos americanos ressaltam algumas reações faciais dos personagens, ampliando o sentimento de deslocamento de Ivo e da simpatia forçada, que esconde um desconforto, em Rita.

Num terceiro momento, filmado em apenas dois planos, Ivo e Rita bebem café e as lembranças do passado passam a dominar a conversa entre os dois. O plano mais aberto mostra a parede oposta da cozinha e os personagens aparentam um pouco mais de descontração ao falarem do passado. A ação de beber café permite uma maior intimidade entre Ivo e Rita. A personagem de Rita Carelli já não se movimenta pelo plano, mas permanece ao lado do personagem de Irandhir Santos, girando apenas o corpo. Os dois estão postos no centro do quadro tornando ambos o centro da atenção. O silêncio e a introspecção voltam a acometer os dois personagens e a tensão sexual se acentua quando Rita diz que ele não mudou muito desde a última vez que se viram. Ivo responde que ela está ainda mais bonita e após um breve silêncio se aproxima tocando-a no pescoço. Inicia-se uma série de gestos que demonstram que ambos ainda sentem desejo um pelo outro. Após tocá-la nos seios

e na virilha, Ivo é correspondido pelas mãos de Rita e toca a sua cabeça, acariciando seu cabelo, mas termina com os dois se afastando devagar. O desconforto se acentua profundamente entre os dois personagens até a despedida na porta do elevador.

Essa sequência nos informa que Ivo e Rita tiveram um caso amoroso no passado. A intimidade e desconforto entre os dois nos revela que o sentimento ainda não foi superado, tornando-se explícito na reação dos personagens no momento em que se remetem às lembranças do passado. Sabemos que Rita encontra-se casada e pela forma de se vestir é possível supor que ela vive uma vida de classe média alta em São Paulo, enquanto Ivo trabalha como fotógrafo profissional e permanece morando em Recife. Também somos informados de detalhes da vida de Ivo como o fato de ter medo de elevador, não gostar de frio, que seu pai mora na capital paulista e que a escolha de se hospedar na casa de sua ex-namorada fora uma tentativa de reaver a relação. Já Rita fuma, bebe café italiano, usa metrô para ir ao trabalho e gosta de tapioca.

Sequência 2: Ivo vai à galeria.

Duração da cena: 3'15''. 10 planos.

Resumo da sequência: É a sequência que Ivo visita pela primeira vez a galeria onde ocorrerá a exposição de suas fotografias. Ao procurar pela dona da galeria, ele conhece Laís, que trabalha como secretária e com quem virá a ter uma relação sexual. Ao conversar com Cristina, a dona da galeria, Ivo é identificado pelo sotaque e surgem referências da cidade onde mora.

Descrição dos planos:

Plano 43.PA1 (2'22''): Em plano-sequência com profundidade de campo, Ivo entra no corredor de uma galeria até se aproximar de Laís que está sentada num escrivãzinha e usando computador. A câmera faz um movimento de *travelling* para frente acompanhando-o. O *travelling* que acompanha Ivo, é seguido de uma grande profundidade de campo revelando com nitidez o fundo da galeria.

Ivo: “Oi”.

Ela se vira para dar atenção a ele

Laís: “Oi, tudo bem?”

Ivo: “Cristina?”

Ela movimentava a cadeira de rodinhas em que está sentada e olha para uma porta aberta ao seu

lado.

Laís: “Ela está ocupada. Posso ajudar?”

Ivo: “Eu tinha uma reunião marcada às dez”

Ela sorri, se levanta da cadeira e cumprimenta Ivo com um beijo no rosto.

Laís: “Ivo? Reconheci pelo sotaque. A gente falou algumas por e-mail algumas vezes. Tudo bem?”

Ivo: “Tudo bem Laís?”

Laís: “Prazer. Você aguarda só um minutinho?”

Ela então se vira e entra numa porta onde é possível ver Cristina ao telefone. Ao ser avisada da presença de Ivo por Laís, Cristina acena para ele da porta com o telefone em mãos.

Laís: “Ela tá num telefonema. Você quer uma água, um cafezinho?”

Ivo: “Não, está tranquilo”

Laís: “Qualquer coisa é só me chamar”

Ivo: “Valeu”

Com as mãos no bolso ele se desloca para a esquerda para ver rapidamente o espaço da exposição e onde, ao fundo, dois homens estão trabalhando. A câmera faz um movimento para acompanhá-lo e mantê-lo no centro do enquadramento. Cristina se aproxima com animosidade e o cumprimenta com um beijo no rosto.

Cristina: “Ivo, meu querido! E aí tudo bem?”

Ivo dá um segundo beijo no outro lado do rosto de Cristina.

Cristina: “Ah, lá são dois! E aí chegou bem? Foi difícil encontrar aqui?”.

Ivo: “Não. Foi tranquilo. Cheguei bem cedinho, foi ótimo”.

Cristina: “Cedinho. Adoro esse sotaque! Mas eu achei que a gente tinha marcado às dez, não?”

Ela tira as mãos do bolso e olha o relógio.

Ivo: “Pois é, tive que resolver umas coisas e acabei me atrasando”.

Cristina: “Sei bem como é. São Paulo é uma loucura com esse trânsito. Atrapalha até a gente que está acostumado. Enfim... Quer ver como estão as coisas?”

Cristina guia Ivo pelo espaço da galeria até onde três homens estão organizando a exposição. A câmera os acompanha num travelling para frente. Ivo acena para um deles que responde amigavelmente e pega uma escada. Ele observa um papel com o desenho dos planos da

exposição enquanto Cristina o observa com desconfiança. Ele se vira apontando para o papel.

Ivo: “Está bem diferente do que eu imaginava”

Cristina: “É normal mesmo essa sensação, mas não vai querer mudar tudo agora, viu? Por favor”.

Ele balança a cabeça negativamente e sorri.

Ivo: “Não se preocupe”

Cristina: “Eu não estou preocupada. Mas é claro que a gente vai poder fazer umas improvisações pois é só levantando tudo para saber o que realmente funciona, mas você vai ter que confiar em mim”.

Ele tira as mãos do bolso da calça e dobra os braços olhando diretamente nos olhos de Cristina que fala de maneira eloquente e mexendo insistentemente as mãos. Ela balança a cabeça demonstra certo nervosismo e autoridade.

Cristina: “Estou acostumada a tirar a virgindade de artista. Eu sei bem como são essas questões de primeira exposição individual. Mas olha, tá todo mundo muito animado com seu trabalho e eu acho que vai ser importante para a galeria apostar em alguém interessante assim fora do eixo”.

Ele desdobra os braços e coloca novamente as mãos no bolso.

Ivo: “Eu estou também bastante animado”.

Cristina: “Que bom”.



Fig. 86: Permanência - Sequência 2



Fig. 87: Permanência - Sequência 2



Fig. 88: Permanência - Sequência 2

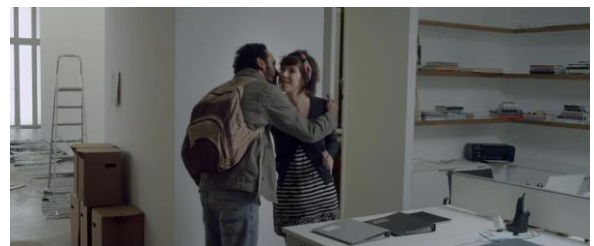


Fig. 89: Permanência - Sequência 2



Fig. 90: Permanência - Sequência 2



Fig. 91: Permanência - Sequência 2



Fig. 92: Permanência - Sequência 2



Fig. 93: Permanência - Sequência 2



Fig. 94: Permanência - Sequência 2



Fig. 95: Permanência - Sequência 2

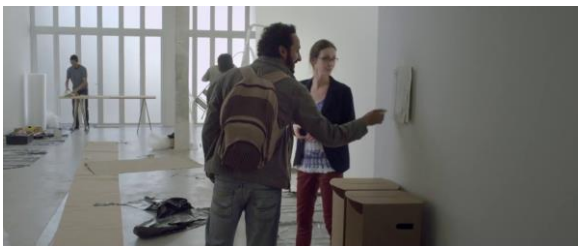


Fig. 96: Permanência - Sequência 2



Fig. 97: Permanência - Sequência 2



Fig. 98: Permanência - Sequência 2

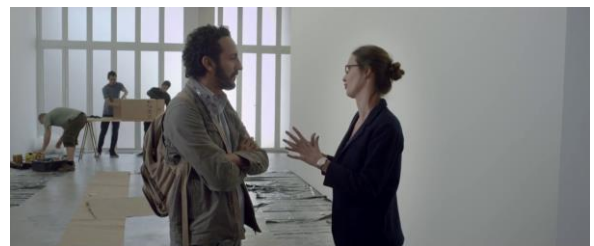


Fig. 99: Permanência - Sequência 2

Plano 44.PA2 (7''): Com a câmera parada. Cristina, sentada em sua cadeira, liga a cafeteira em seu escritório enquanto bebe uma lata de Coca-Cola Light posta em cima da mesa.

Plano 45.PA2 (13''): Num contra-plano, Ivo aguarda o café sentado no lado oposto da escrivaninha. Em *off* ouvimos a voz de Cristina fora do quadro:

Cristina: “Então! Como vai aquela cidade Maravilhosa?”

Ele dá um gole no café e sorri contido.

Ivo: “Rio de Janeiro?”

Plano 46.PA2 (3''): Das costas de Laís usando o computador. Ela vira o rosto ao ouvir o sarcasmo de Ivo.

Em off Cristina responde: “Recife!”.

Plano 47.PA2 (3''): Ivo coloca a caneca na mesa e expressa um sorriso sem mostrar os dentes.

Ivo: “Está bem. Como sempre”.

Plano 48.PA2 (5''). Cristina encontra-se no centro do quadro olhando para Ivo que está fora de quadro.

Cristina: “Eu passei o carnaval esse ano lá. Nossa, a cidade é incrível! Fiquei apaixonada por Recife Velho”.

Em raccord Ivo corrige Cristina: “Antigo”

Plano 49.PA2 (2''): Contra-plano de Ivo.

Ivo: “Recife Antigo”

Ele balança a cabeça sorrindo simpaticamente.

Em raccord Cristina: “Ah... Antigo, Recife Antigo. Eu sempre confundo Recife Antigo...”.

Plano 50.PA2 (6''): Cristina, contrariada, sorri friamente e muda o assunto: “E aí? Você já está hospedado na casa da sua amiga?”

Plano 51.PA2 (2''): Ivo responde confiantemente: “Tá tudo certo”

Plano 52.PA2 (9''): Em tom mais formal Cristina volta ao assunto: “Se mudar de ideia com relação ao hotel é só falar que a gente encaixa de novo. E hoje vai ter uma festa na casa de uma das artistas da galeria...”. Raccord.

Plano 53.PA2 (3'') Ivo aparenta incômodo quando Cristina comenta da festa e abaixa a cabeça e coça o joelho.

Cristina: “...festa bacana que eu acho que você tem que ir”.

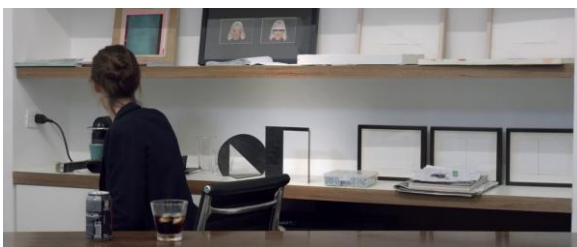


Fig. 100: Permanência - Sequência 2



Fig. 101: Permanência - Sequência 2



Fig. 102: Permanência - Sequência 2



Fig. 103: Permanência - Sequência 2



Fig. 104: Permanência - Sequência 2



Fig. 105: Permanência - Sequência 2



Fig. 106: Permanência - Sequência 2



Fig. 107: Permanência - Sequência 2



Fig. 108: Permanência - Sequência 2



Fig. 109: Permanência - Sequência 2

Essa sequência é composta por um plano-sequência (plano 43) seguido de uma sucessão de planos e contra-planos (44,45,47,48,49,50,51,52,53) mostrando as reações faciais e gestuais de Ivo e Cristina no momento que um ou outro fala. Desde o momento em que entra na galeria, Laís e Cristina ressaltam o sotaque nordestino de Ivo. Insistentemente, Cristina trata Ivo como alguém distante que deve confiar inteiramente nela, ressaltando o fato da galeria estar dando oportunidades para artistas desconhecidos e fora do eixo Rio-São Paulo exporem suas obras. Após comentar sobre o seu sotaque, ele responde ao sorriso de Cristina, com sarcasmo quando ela chama a capital pernambucana de cidade maravilhosa e erra o nome do bairro do Recife Antigo. O sarcasmo de Ivo chama a atenção de Laís que houve a conversa no lado de fora do escritório. A situação embaraçosa faz Cristina desistir da tentativa de agir de forma mais informal com Ivo. A altura da câmera enquadra os dois personagens na altura dos olhos dando um sentido de oposição. Ao quebrar a tentativa de informalidade por parte de

Cristina, Ivo se coloca numa posição de equivalência entre ele, um fotógrafo nordestino em sua primeira exposição, e ela, uma galerista de prestígio do Sudeste.

3.1.2 Leonardo Lacca e a encenação.

Permanência (2014) é o primeiro longa-metragem do diretor pernambucano Leonardo Lacca, mas que anteriormente dirigiu cinco curtas-metragens, atuou como produtor, assistente de direção e preparador de elenco em algumas produções, além de ser sócio na produtora pernambucana Trincheira Filmes. Em seu primeiro curta-metragem, *Ventilador* (2004), Lacca tem como protagonista um ventilador de uma jovem depressiva. Com apenas três planos em oito minutos da duração, o filme segue o ponto-de-vista do ventilador sobre a jovem com a câmera fazendo o movimento mecânico da ventilação enquanto a jovem chora as suas mágoas. O curta é todo filmado em coloração sépia. Em *Eisenstein* (2006), em que divide a direção com Tião e Raul Luna, Lacca utiliza da experimentação, do humor e referências cinéfilas para apresentar a história de um jovem diretor pernambucano que, após ser rejeitado num teste para diretor (numa evidente ironia aos testes para atores), sonha que vive na União Soviética dos anos 20, conhecendo pessoalmente o cineasta russo Sergei M. Eisenstein e se apaixonando pela neta desde último (interpretada por Rita Carelli, a Rita de *Permanência*). Num dos planos, a famosa cena da escadaria de Odessa no filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), onde várias pessoas são pisoteadas ao tentarem fugir dos soldados czaristas, é reencenada e transposta para a ladeira da Misericórdia em Olinda, com direito a dançarinos de frevo e um bloco carnavalesco. A sucessão de planos e de sobreposições remete as experiências de montagem dos realizadores soviéticos como Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkhin e do próprio Sergei M. Eisenstein¹⁵. É o curta-metragem *Décimo Segundo* (2007) que mais se aproxima de *Permanência* (2014), em que o longa-metragem funciona como uma continuação do curta feito sete anos antes com os mesmos atores. A sequência da chegada de Ivo ao apartamento de Rita em *Permanência* é uma refilmagem, com poucas diferenças no diálogo e no desfecho, do curta-metragem. Filmado com apenas três planos em vinte minutos de duração, *Décimo Segundo* (2007) se concentra no reencontro entre dois ex-namorados, igualmente interpretados por Irandhir Santos e Rita Carelli, quando Ivo se hospeda temporariamente na casa de Rita durante uma passagem por São Paulo. A grande diferença encontra-se mais no campo técnico e estético pois, da entrada de Ivo ao apartamento até a

¹⁵Sobre a montagem soviética, ver a nota de rodapé de número 10.

saída de Rita para o trabalho, é filmada em um único plano-sequência com a câmera na mão seguindo os movimentos dos atores pela cozinha. Longe do refinamento da decupagem dos planos e da disposição dos atores e dos objetos do longa, no curta-metragem a câmera praticamente enquadra apenas Ivo, com Rita tendo destaque apenas no diálogo do café. O sentido de movimento e de tensão entre os personagens é muito mais perceptível no curta-metragem por conta dos balanços e dos movimentos rápidos que a câmera faz ao enquadrar o rosto dos personagens e nos momentos de silêncio entre os dois. Toda a nossa atenção no curta se concentra na fisionomia dos atores e menos no cenário aparentemente simples. Segundo Anne Goliot-Leté e Francis Vanoye (1994), os curtas-metragens são construídos a partir de configurações retóricas mais simples se comparados com um longa-metragem e por isso:

As obras fílmicas curtas exibem seus dispositivos (narrativos ou discursivos), sua estrutura dramática e rítmica, a forma-sentido que produz seu impacto de maneira mais evidente que os longas-metragens, isso provavelmente porque a apreensão desses elementos não tem tempo de ser diluída nos meandros de uma história ou distraída pela identificação com personagens ou pelas emoções que, se envolvem, fazem-no de maneira rápida, aguda, como se “precipitassem” (GOLIOT-LETÉ; VANOYE, 1994, p. 114).

Isso se torna evidente no contraste entre a agitação da câmera e do movimento dos atores em *Décimo Segundo* (2007) se comparada com a mesma sequência refilmada em *Permanência* (2014). Enquanto a cena da cozinha no curta é feita numa tomada única, no longa as mesmas ações estão segmentadas em dezoito planos. Porém, essa aparência de “precipitação” no uso do plano-sequência e na câmera na mão, em comparação com a decupagem em vários planos, não se reflete na duração das duas cenas. Enquanto a tentativa de Ivo de entrar no elevador até a saída de Rita do apartamento dura no longa-metragem apenas dez minutos, no curta-metragem todos esses acontecimentos duram o dobro do tempo. Isso se deve, em parte, de que no longa essa é apenas a cena inicial do filme (a introdução aos desdobramentos sentimentais e sexuais entre dois personagens) enquanto no curta é a sua íntegra (cabe o espectador refletir sobre os acontecimentos que viu sem haver um desdobramento deles). Por outro lado, os cortes na montagem do longa-metragem dão agilidade à sucessão de ações dos atores em cada plano, enquanto no segundo, por ser um plano único, precisamos acompanhar todos os movimentos dos atores na mesma duração em que eles acontecem. Em *Ela Morava na frente do cinema* (2011), Lacca utiliza-se de certas escolhas estéticas que serão aperfeiçoadas em seu longa-metragem. O curta-metragem conta a história de uma garota que após receber de presente uma fita de vídeo ela vai até uma oficina

de assistência técnica para consertar seu aparelho VHS para ver a fita. Ela encontra uma assistência técnica funcionando onde antes era a casa em que ela morava com os pais e que se localizava em frente de um antigo cinema que fora demolido para construção de um prédio residencial. Ao se utilizar de planos mais abertos para filmar os espaços internos, a profundidade de campo revela o interior da antiga residência, revelando as texturas das paredes em contraste com os aparelhos eletrônicos abandonados.

Se podemos fazer uma ligação entre propostas tão heterogêneas em curtas-metragens como *Ventilador* (2004), *Eisenstein* (2006), *Décimo Segundo* (2007) e *Ela Morava na frente do cinema* (2011) é a tendência à experimentação estético-narrativa e na economia dos planos. Essa economia reflete em planos de longa duração (*Ventilador*, *Ela Morava na frente do cinema*), uso de plano-sequência (*Décimo Segundo*) e uso constante de *close* ao enquadrar os atores sem profundidade de campo (*Eisenstein*, *Décimo Segundo*) se diferenciando bastante das escolhas estéticas de *Permanência* em que a alternância entre planos gerais e planos americanos é acompanhada de profundidade de campo ou da sensação de achatamento dos atores e objetos em cena. Ainda que *Permanência* (2014) seja uma “continuação” de *Décimo Segundo* (2007) o longa-metragem apresenta diferenças técnicas e estéticas consideráveis.

Entre as escolhas estéticas preponderantes no filme de Leonardo Lacca está o uso do efeito “foto de identidade” (mug-shot) ao “chapar” os atores com o fundo do cenário em planos frontais (ex: plano 12), profundidade de campo em planos com movimento de câmera (ex: plano 43) e uso de foque/desfoque em planos mais fechados (ex: plano 7). No efeito “foto de identidade”, o movimento dos atores no plano nos atrai para suas reações faciais e gestuais, mas também para a composição do cenário. Um exemplo está na cena em que Ivo leva sua câmera para consertar. Essa cena é composta por cinco planos: três enquadrando diferentes ângulos da câmera sendo concertada, focando na câmera de Ivo e desfocando o fundo, e dois planos abertos enquadrando o espaço da oficina. No primeiro plano aberto, Ivo está observando a sua câmera ser concertada enquanto uma porta aberta ao seu lado direito emite vários lampejos de um flash (ver figura 112). Ivo está sendo enquadrado do joelho para cima frontalmente, enquanto o homem que concerta sua câmera está sentado de perfil. Desse modo, o plano é composto por vários objetos fotográficos espalhados nas estantes e na mesa de conserto e ao fundo uma janela dá para uma parede branca e para uma planta de porte médio. No plano seguinte, Ivo entra na porta à direita de onde vem os lampejos. Num plano conjunto, a câmera é fixada no lado oposto da porta, captando frontalmente a entrada de Ivo. Ao lado esquerdo um homem de meia-idade de jaqueta vermelha e virado de costas para a câmera concerta o flash de uma máquina sentado numa mesinha (ver figura 113). Todo o ambiente é

preenchido por máquinas fotográficas, lâmpadas de flash, álbuns de fotografia e outros utensílios fotográficos. O efeito de chapar o fundo possibilita ver por trás de Ivo não só parte do ambiente onde ele se encontrava no plano anterior, mas também um pequeno corredor que dá numa outra porta de um quarto com um espelho na parede. Outro exemplo encontra-se no plano em que Ivo entra com o pai na fábrica tornando nítido tanto o interior quanto o exterior do galpão. Já no uso da profundidade de campo contribuiu para um maior preenchimento da composição do quadro possibilitando perceber não apenas o cenário, mas o volume do espaço cênico, possibilitando o espectador captar outras informações do universo a que os personagens estão inseridos. No plano da chegada de Ivo na galeria vemos com nitidez tanto Laís quando os trabalhadores ao fundo. Um exemplo bastante criativo de meio termo entre “foto de identidade” e profundidade de campo está no plano em que Ivo está no metrô com Laís (ver figura 110). Nesse plano, os dois personagens estão em pé e enquadrados em plano americano. Ao fundo visualizamos à direita um homem lendo um livro, uma mulher de jaqueta vermelha segurando na barra de sustentação e outro homem apontando a câmera do *smartphone* para o vidro frontal do trem no momento em que outra locomotiva segue em direção oposta. Ainda que não vejamos com total nitidez o metrô que segue na direção oposta da linha, percebemos claramente do que se trata, pois o ângulo da câmera enquadra a janela no centro do plano entre Ivo e Laís funcionando como uma metáfora do relacionamento efêmero entre os dois. Nesses planos de grande profundidade (plano-sequência da galeria) ou com efeito “foto de identidade” demonstra que a *mise-en-scène* é “uma manipulação espacial dentro da projeção geométrica” (BORDWELL, 2008, p. 41).



Fig. 110: Ivo e Laís no metrô.



Fig. 111: Ivo na fábrica do pai.



Fig. 112: Na oficina de máquinas fotográficas.



Fig. 113: Na oficina de máquinas fotográficas.

Segundo David Bordwell (2013), a função da profundidade que compõe seus efeitos na encenação foi questão privilegiada nos debates cinematográficos do pós-Segunda Guerra Mundial pela recorrência em filmes de realizadores hollywoodianos, soviéticos, franceses e italianos nas duas primeiras décadas do cinema sonoro (BORDWELL, 2013). Enquanto os estudiosos anteriores voltavam sua atenção aos filmes do cinema mudo dos anos 20, observando neles a dicotomia entre montagem e encenação, valorizando a primeira como autenticamente cinematográfica em detrimento da segunda, que seria mais “teatral”, estudiosos do pós-guerra, como André Bazin, via na encenação em profundidade de campo e a montagem continuada, exemplos da modernidade no cinema sonoro por documentar um mundo preexistente (BORDWELL, 2013). Para David Bordwell (2013), para além de noções de autenticidade ou modernidade, a encenação “chapada” ou em profundidade tem a função fundamental de induzir o espectador a centrar a atenção em algo em detrimento de outro, afetando a percepção sobre determinado objeto ou personagem (BORDWELL, 2013). Por isso:

Uma grande parte do ofício do diretor de cinema consiste em um entendimento intuitivo de como induzir o espectador a olhar certas partes do quadro em certos momentos. O diretor também aprende que, sendo iguais todas as outras coisas, o espectador tenderá a ficar atento ao rosto do ator, especialmente os olhos e a boca. O diretor também aprende que uma figura imóvel, silenciosa, atenta pode chamar nossa atenção para outro personagem (BORDWELL, 2013, p. 231).

A imobilidade de Ivo na sequência da cozinha centra nossa atenção tanto para as suas reações faciais e seus movimentos com os braços, mas também no desconforto de Rita ao se movimentar forçosamente diversas vezes no mesmo plano, de forma a “deslocar a ação em torno de uma zona central e equilibrar um plano por meio de uma sucessão de poses” (BORDWELL, 2013, p. 266). A decupagem na sequência inicial, ao permitir o espectador ver a ação em diferentes ângulos da cozinha, utilizando a técnica do *raccord*, isola sequencialmente a personagem de Rita Carelli (plano 8 e 10) e em seguida o personagem de Irandhir Santos (plano 9 e 11), deixando vez um e vez o outro fora de campo. Os gestos, os movimentos, as reações faciais e os diálogos dos personagens formam um todo nas soluções e estratégias de dirigir a cena e por isso:

Entrecortar o movimento de câmera, movendo-a em direção a dois personagens parados, pode ser, ao mesmo tempo, denotativo (ressalta as reações faciais), expressivo (sinaliza uma tensão crescente na cena) e ligeiramente decorativo (cria uma repetição paralela de um dispositivo estilístico) (BORDWELL, 2008, p.61).

No caso da sequência da cozinha é tanto denotativo, ao ressaltar as reações faciais de desconforto em Ivo e Rita, como expressivo, ao sinalizar uma tensão crescente entre os personagens resultando no clímax entre os dois. O mesmo não ocorre na cena de Ivo conversando com Cristina na galeria ao usar sucessivamente plano e contraplano. Nessa sequência a tensão é causada pela insistência de Cristina em ressaltar o sotaque de Ivo e se referir equivocadamente a Recife, mas também pelo sarcasmo nas respostas de Ivo, e por isso não gera consequências graves no enredo, ao contrário da sequência inicial que emerge um sentimento entre Ivo e Rita. Por tanto, essas escolhas de encenação e o enquadramento constituem no plano elementos de heterogeneidade entre masculinidades (entre Ivo e Mauro), de gênero (entre Ivo e Rita e entre Ivo e Laís) e de região (entre Ivo e Cristina e entre Ivo e Mauro). O teor e a entonação dos diálogos e as reações corporais dos atores formam pares de oposição na encenação, expressando e transversalizando alteridades de gênero e região. O personagem de Ivo torna-se uma representação tanto de gênero como de região para os outros personagens.

3.1.3 O Nordeste como referência e São Paulo como cenário

Permanência é filmado na cidade de São Paulo e tem como cenários mais recorrentes o apartamento de Rita e a galeria de Cristina. Os dois cenários são onde ocorrem os acontecimentos mais relevantes para a narrativa. O apartamento de Rita é o cenário de importantes conflitos. É lá que Ivo tenta reacender em sua ex-namorada sentimentos do passado, mas se vê interrompido pela presença de Mauro que tenta insistentemente interferir em momentos de maior intimidade entre eles. É nesse mesmo apartamento que o personagem de Irandhir Santos percebe que Rita mudou muito desde que se separaram, ao desistir da carreira de artista visual para buscar uma estabilidade financeira proporcionada pelo casamento com Mauro. Ivo, ao tirar uma foto do casal, registra a infelicidade de Rita ao lado do seu novo marido e de uma possível crise no casamento dos dois. A incomunicabilidade entre os personagens é marcada pelos momentos de silêncio entre eles e reforçada pelas cores frias e tons pastéis em todo o cenário, como também pelo figurino dos personagens. Nos cenários internos, as cores frias e os tons pastéis do figurino e dos objetos em cena reforçam a atmosfera de impessoalidade desses espaços. Quando Rita e Mauro voltam de viagem e percebem a ausência de Ivo, a câmera capta um quadro no fundo do corredor de uma propaganda antiga de um hotel espanhol onde a figura de um homem encontra-se com a mão

no queixo sentado numa cama num quarto grande e vazio, como se estivesse solitário e pensando. Em alguns planos anteriores a esse, Ivo encontra-se em posição parecida com a figura ao se hospedar num hotel após deixar o apartamento de Rita. O quadro funciona como um elemento cênico que representa ao mesmo tempo a solidão de Ivo causando pela dificuldade de comunicar sentimentos com sua ex-namorada e a impessoalidade das relações na capital paulista.

Desde o momento em que chega a São Paulo, Ivo tem como principal marcador regional o seu sotaque. Ao se referir a chuva por “toró” com Rita, acentuar o ‘i’ ao falar cedinho com Cristina e chamar adultério de “gaia” com Laís, o sotaque torna-se elemento distintivo do personagem de Irandhir Santos em relação aos personagens paulistas (Laís, Cristina e Mauro). Ainda que Cristina, Mauro e Laís não se refiram diretamente ao Nordeste, utilizam outras estratégias linguísticas como uso do “lá”, impondo ao mesmo tempo uma distância geográfica e uma distinção cultural. Quando Ivo conhece Laís na galera (plano 43) ela diz tê-lo reconhecido pelo sotaque. Já Cristina faz questão de lembrar que de onde ele veio o cumprimento é com dois beijos e não um. Mauro, ao demonstrar raso conhecimento sobre o local de origem de Ivo, faz uma inusitada sugestão de abrir uma tapiocaria em São Paulo. Todos esses discursos demarcam uma distinção regional a partir de referências materiais e imateriais mais genéricas, como a tapioca, o calor e as praias, e outras mais específicas como o carnaval pernambucano e o conjunto arquitetônico do Recife Antigo. Nesses discursos, Ivo é a alteridade, o diferente, ainda que seu modo de vestir, seu comportamento e sua atividade profissional não expressem essa distinção. Porém, seu sotaque torna-se um ativador de representações mentais sobre o Nordeste que se reflete no discurso dos personagens paulistas. Segundo Pierre Bourdieu (2001):

a procura por critérios “objectivos” de “identidade regional” ou “étnica” não deve fazer esquecer que, na prática social, estes critérios (por exemplo a língua, o dialecto ou o sotaque) são objecto de *representações mentais*, quer dizer, de actos de percepção e de apreciação, de conhecimento e de reconhecimento em que os agentes investem os seus interesses e os seus pressupostos, e de *representações objectais*, em coisas (emblemas, bandeiras, insígnias, etc.) ou em actos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar a representação mental que os outros podem ter destas propriedades e dos seus portadores (BOURDIEU, 2001, p. 112).

Ivo, apesar de raramente expressar em seu discurso o lugar de onde veio (afinal os outros personagens já o fazem), ao se referir ao estado onde vive o faz de forma orgulhosa como no diálogo com Mauro e Rita em que lembra que o pai dessa última falou certa vez que se a maconha fosse legalizada Pernambuco seria uma potência econômica. Essa fala gera

ciúmes em Mauro devido a aparente intimidade que Ivo tinha com o pai de Rita e que ele lamenta não ter. Mais indiretamente o personagem de Irandhir Santos fala com orgulho com Laís que é filho de uma “gaia” após a degustação de um “camarão delicioso” se referindo ao fato de ter nascido após o pai ter traído a esposa numa viagem ao Nordeste onde se relacionou sexualmente com a mãe dele. Em todo o longa, as referências sobre o Nordeste, ainda que mantenha a estrutura do estereótipo, tendem sempre a serem positivas, muitas vezes pautadas a partir de experiências igualmente positiva dos personagens no lugar como é o caso de Rita e Cristina. Rita comenta sobre o sol de Recife e a saudade que tem das comidas locais. Cristina lembra do carnaval que passou na capital pernambucana e do encantamento que teve com a beleza do conjunto arquitetônico do Recife Antigo. Em nenhum momento há uma referência a seca, ao Sertão, a pobreza ou a violência, ou seja, as imagens e enunciados que tornaram o Nordeste conhecido nacionalmente. Porém, o Nordeste, enquanto região social e cultural “diferenciada” é referenciada na própria presença de Ivo nos espaços. O personagem de Ivo, ao ser de classe média e trabalhar como fotógrafo, faz da ida à São Paulo apenas uma passagem rápida com a justificativa da inauguração de sua primeira exposição individual. Após a exposição ele volta para Recife sem nenhuma expectativa de retorno a capital paulista ao não conseguir reaver o relacionamento com Rita. O enredo já conhecido da figura do retirante que vai a São Paulo fugindo da seca e da miséria, é contrariada pela passagem rápida de Ivo pela cidade tendo objetivos mais sentimentais do que interesses econômicos. Seu principal está em rever Rita na tentativa de reatar um sentimento antigo do que de fato se interessar em viver em São Paulo ou mesmo uma ambição real em fazer carreira como fotógrafo na maior cidade do país.

Pelo enredo se passar inteiramente na capital paulista, esta é filmada a partir de espaços de passagem (estação de metro), espaços de consumo (cafeteria, lanchonete, galeria de arte, cinema) ou em espaços internos e neutros (a galeria de Cristina, vagão de metro, a oficina de máquinas fotográficas), em outras palavras é ausente em todo o filme pontos turístico da capital paulista que a diferencie, particularize ou a identifique. Na sua visão da metrópole multicultural contemporânea, Richard Sennett (2016) aponta que “a rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus são lugares para passarem a vista, mais do que cenários destinados a conversações” (SENNETT, 2016, p. 360). Isso se evidencia no fato de Ivo utilizar sempre o metro para se locomover e no silêncio que o personagem se encontra nos espaços de multidão, aprofundando a sua indiferença à cidade e nos lugares em que se encontra. Segundo Marc Augé (1994) “se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como

relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). O modo como Leonardo Latta filma São Paulo faz da cidade um “não-lugar” em relação ao Nordeste que é sempre identificado pelos personagens por elementos de identidade e memória como o sotaque, a culinária, a paisagem natural e o patrimônio arquitetônico. Porém, o único momento em que imagens da região Nordeste aparecem é no plano em que Rita revela o rolo de negativo que Ivo deixa de presente antes de voltar para Recife. São fotos que remetem a uma viagem feita pelos dois quando ainda namoravam. Nas fotos se vê rostos de pessoas comuns, de praias e de Rita anos mais jovem. Ao guardar por anos o rolo de negativo é possível supor que tenha sido nessa viagem que os dois romperam a relação, pois é com esse mesmo filme que Ivo tira fotos de Rita com Mauro em que ela aparenta tristeza enquanto abraça o marido. Nesse sentido, são imagens que refletem a memória de um lugar e de um tempo-espço que é confrontada pelas imagens da vida atual de Rita. Da mesma forma, é a Rita daquelas fotos que Ivo buscava reencontrar em São Paulo, ou seja, é a Rita que ele conheceu e amou no Nordeste e com quem viajou pela região. Rita chora ao vê-las, pois percebe que mudou muito desde então, ao buscar um cotidiano estável emocionalmente e financeiramente num casamento com um homem bem-sucedido, abandonando o sonho de ser artista visual.

De certo modo, Rita, Laís, Mauro e Cristina são diferentes representações da metrópole multicultural contemporânea. Enquanto Rita parece buscar estabilidade nas convenções do casamento, Laís, ao contrário, busca a instabilidade, relacionamentos amorosos curtos e satisfação sexual que se refletem nas intervenções visuais que faz na paisagem urbana ao colar fotos em paredes. Imagens que vão descolorir rasgar e desaparecer com o tempo, ou seja, refletem a impermanência da vida urbana. Já Cristina é uma mulher de negócios, séria, prática que racionaliza os potenciais e os lucros nas obras de arte que seleciona, apostando em artistas novos e independentes, como Ivo, fora do eixo Rio-São Paulo. Mauro é o homem individualista e dominador, mas que tenta ser simpático passando uma aparência desinteressada e diplomática quanto na verdade esconde seu lado arrogante e ciumento. Quando Ivo deixa o seu apartamento, Mauro fala para Rita que finalmente ele entendeu que sua presença era inconveniente. O fato do personagem de Irandhir Santos contrariar e desconstruir uma determinada imagem do nordestino não evita que personagens secundários como Mauro e Cristina sejam mais estereotipados ao cristalizarem certos comportamentos e práticas associados a determinada classe ou grupo social de determinada localidade. Ao representarem indivíduos de classe alta e bem-sucedidos seus comportamentos e suas atitudes e posições no enredo impedem uma maior identificação do espectador. Isso é

reforçado nos diálogos triviais sobre a vida em São Paulo e por se referirem ao Nordeste como se fosse outro país. Mauro e Cristina são representações do indivíduo médio na metrópole multicultural contemporânea, em suas distinções de classe e práticas xenófobas, que, ao não acolherem completamente as diferenças regionais, étnicas e culturais, sua “melhor expectativa está na tolerância” (SENNETT, 2016, p. 360). Essa tolerância à alteridade se reflete tanto na formalidade excessiva de Mauro com Ivo, quanto na ênfase dada por Cristina ao preferir artistas “fora do eixo” em sua galeria, ou seja, oriundos de outras regiões do país que não o Sudeste. Por outro lado, o filme de Leonardo Lacca revela o lado performativo na construção da alteridade regional. Segundo Pierre Bourdieu (2001), o discurso que cria fronteiras simbólicas (sejam étnicas, raciais ou regionais) é um discurso *performativo* no sentido de “impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a *região* assim delimitada” (BOURDIEU, 2001, p. 116). Se Ivo não apresenta hábitos e costumes regionalistas esses personagens secundários reforçam o contraste entre representação e atuação. Segundo Renato Coen (2007), o que caracteriza um espetáculo como representação é o caráter ficcional no sentido de “o espaço e o tempo serem ilusórios, da mesma forma que os elementos cênicos se reportam a uma ‘outra coisa’” (COEN, 2007, p. 96), ou seja, representam algo. Essa “outra coisa” no filme de Leonardo Lacca é a representação mental que os paulistas de classe média tem sobre o Nordeste. Nesse sentido, personagens como Mauro e Cristina são uma representação da representação que indivíduos da região Sudeste tem sobre indivíduos da região Nordeste. Não conhecemos, a não ser de modo superficial, os medos, as ansiedades, as fragilidades de nenhum outro personagem que não seja o de Ivo e de Rita. Isso reforça a performance de Irandhir Santos ao interpretar Ivo que contraria tanto representações históricas sobre o nordestino, mas também características de outros personagens nordestinos que ele interpretou anteriormente.

3.1.4 Corpo e performance em *Permanência*

O ator pernambucano Irandhir Santos trabalhou ao todo em vinte longas-metragens, incluindo em produções de grande sucesso de bilheteria. Seu primeiro papel de destaque foi como ator coadjuvante no filme *Tropa de Elite 2: O Inimigo Agora é Outro* (2010), onde interpreta o deputado estadual de esquerda e militante dos direitos humanos, Diogo Fraga. Nesse filme, que foi a produção nacional de maior bilheteria até então, o personagem Diogo Fraga é a antítese do protagonista Capitão Nascimento (interpretado por Wagner Moura), porém, com o andamento do enredo, ele não se torna o inimigo a ser combatido, mas muito

pelo contrário, o Capitão Nascimento se vê na constrangedora situação de se unir ao deputado de esquerda no combate as milícias cariocas. Numa outra produção, *Olhos Azuis* (2009), Irandhir interpreta o personagem Nonato, um brasileiro, nascido no Sertão de Pernambuco que quer tentar a vida nos Estados Unidos e é constantemente impedido, interrogado e humilhado pelo policial de imigração americana Marshall (interpretado pelo ator estadunidense David Rasche). Após ter participado dessas duas produções como coadjuvante em filmes de grande orçamento, Irandhir passa a ser selecionado para papéis de destaque em longas-metragens pernambucanos.

É no cinema feito em Pernambuco que ele mais encontrou papéis tornando-se, ao lado da atriz Maeve Jinkings (*Boi neon*, 2015), um dos nomes mais recorrentes nas produções e trabalhando com diretores tanto da geração da Retomada, como Cláudio Assis (*Baixio das Bestas*, 2006, *Febre do Rato*, 2011), Marcelo Gomes (*Cinema, Aspiras e Urubus*, 2005, *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, 2009) e Hilton Lacerda (*Tatuagem*, 2013), como dos diretores da segunda geração, como Kleber Mendonça Filho (*O Som ao Redor*, 2012, *Aquarius*, 2016) e Camilo Cavalcante (*A História da Eternidade*, 2014). Em filmes como *Febre do Rato* (2011) e *Tatuagem* (2013) o ator pernambucano desempenhou papéis expansivos, que carregavam consigo certa reivindicação por uma identidade cultural local, mas também modelos de masculinidade dissonantes as representações históricas sobre o nordestino. Em *Febre do Rato* (2011), Irandhir interpreta Zizo, um poeta anarquista que tem um jornal onde divulga ideias que subvertem a moral e os costumes dominantes, fazendo amizade com indivíduos marginais da periferia e tendo relações sexuais com mulher mais velhas que ele. Já em *Tatuagem* (2013), ele interpreta Clécio, um performer homossexual, participante de um grupo teatral, que contraria a rigidez da sexualidade e dos costumes nos anos da Ditadura Militar (1964-1985), e que tem um caso amoroso com um jovem soldado do exército. Tanto Zizo como Clécio são personagens expansivos, provocadores, politicamente subversivos, sexualmente livres, ou seja, são completamente o oposto de Ivo. Ao comentar sobre a sua participação nessas produções pernambucanas contemporâneas, Irandhir Santos ressalta o papel político de suas narrativas:

É um Nordeste que pensa, que mostra os seus valores, que mostra os seus defeitos partindo de quem nele habita, de quem nele cria. O cinema do Nordeste hoje se põe ao questionamento para dizer ou para perguntar quem somos. Somos esses estereótipos que até agora foram levantados? Não somos? Somos também?" (IRANDHIR SANTOS entrevista ao programa *Starte*, 2014).

Em sua fala, Irandhir revela o papel político que desempenha ao escolher com cuidado os filmes que trabalha, buscando papéis que contradizem os estereótipos estabelecidos sobre o

Nordeste e o nordestino de forma a resignificar uma identidade regional a partir da experiência como habitante local. Se Zizo internaliza em si todo um sentimento em relação a degradação ambiental, social e urbana da cidade do Recife, Clécio subverte a hegemonia heteronormativa da masculinidade do nordestino. Já Ivo, ao ser um personagem de classe média e fotógrafo, contradiz a imagem do retirante sertanejo que foge da seca em busca de emprego nas grandes cidades do Sudeste. Em outra entrevista, o ator pernambucano afirma o papel político de suas escolhas de personagens e a importância do cinema no papel de desconstruir estereótipos:

[...] é um fator determinante das minhas escolhas. Toda arte é política, revela sua posição diante do mundo e por isso deve ser uma preocupação do ator. [...] O cinema vem para contribuir com a reeducação do olhar, para melhorar a apreensão de obras. Para mexer em algo estagnado, propor novos olhares, reflexões (IRANDHIR SANTOS em entrevista para o *blog oficial Vale Curtas*, 2014).

Não por acaso, Irandhir Santos tem sido um agente importante em expandir o repertório performático do que é ser homem no Nordeste ao interpretar uma diversidade de personagens com características heterogêneas. Entre 2006 e 2014 ele interpretou personagens heterossexuais (*Baixio das Bestas*, 2006, *Permanência*, 2014), bissexuais (*Febre do Rato*, 2011), homossexuais (*Tatuagem*, 2013), de classe baixa (*Baixio das Bestas*, 2006 e *O Som ao Redor*, 2012), de classe média (*Permanência*, 2014), de origem rural (*Baixio das Bestas*, 2006 e *A História da Eternidade*, 2014) e urbana (*Febre do Rato*, 2011, *Permanência*, 2014 e *Tatuagem*, 2013). Nesses filmes, a representação coletiva se dá menos para os “tipos sociais” (estereótipos) a que interpreta do que pela posição recorrente como protagonista em personagens que se encontram em um misto de enfrentamento e deslocamento. Isso se deve, além da forma com que administra sua carreira evitando papéis semelhantes, ao uso do corpo que internaliza os personagens de forma a priorizar os gestos e não necessariamente a palavra. Segundo Diana Taylor (2016), o ator ao produzir a sua performance, incorpora tanto um arquivo quanto um repertório (TAYLOR, 2016). Enquanto o arquivo é parte de registros escritos ou imagéticos, que são consultados pelo ator posteriormente, o repertório se dá de forma não arquivada através de performances apreendidas e vivenciadas no cotidiano como gestos, movimentos, danças etc. (TAYLOR, 2016). Por tanto, o repertório estaria nas performances do corpo, do não registro, da efemeridade do dito e performado (TAYLOR, 2016). Ao comentar sobre sua infância na cidade pernambucana de Limoeiro e seu primeiro contato com a dramaturgia, Irandhir Santos revela alguns indícios do processo incorporação do arquivo e do repertório no ator:

Televisão no interior era algo muito forte, e grandes atores como Lima Duarte e Paulo Gracindo emocionaram a mim e minha família. Cinema demorou a entrar na minha vida, em Limoeiro tinha apenas um, chamado de Cinema da Praça, que fazia exposições esporádicas. No Natal, me lembro de alguns filmes clássicos, em preto e branco, e de assistir filmes do Mazzaropi. Por iniciativa da escola, a ideia era trabalhar o personagem do caipira para a escola, na aula de português e de artes. Me liguei na brasilidade do Mazzaropi, era algo próximo. Para mim cinema era coisa muito de fora e vi ali uma aproximação. O tempo que ele estabelecia e o ritmo para suscitar o riso são elementos que me marcaram, além da musicalidade e a sonoplastia. Foi uma abertura com todos os elementos, mas a ligação emocional foi com a questão do ator (IRANDHIR SANTOS em entrevista para o *blog oficial Vale Curtas*, 2014).

Nessa entrevista, o ator pernambucano ressalta a internalização de um arquivo suscitado tanto pela difusão das telenovelas brasileiras no interior do país, mas também por um determinado senso de brasilidade na performance do ator e diretor paulista Amácio Mazzaropi que se tornou famoso pelo personagem Jeca Tatu, símbolo do cinema popular brasileiro nas décadas de 1960 e 1970.

Sobre a relação entre a performance teatral e cinematográfica na composição de seus personagens:

Penso nos detalhes, que afinal são as grandes coisas, que ainda preciso descobrir. Trago referências do teatro no tempo da concentração – prática que ali é compreensível uma vez que se tem cerca de seis meses de ensaio. Já no cinema tudo é muito rápido, e aí você também vive um personagem (IRANDHIR SANTOS em entrevista para o site *cinema escrito*, 2011).

Nessa fala, Irandhir aponta algumas particularidades da performance cinematográfica como o menor tempo de ensaio para a produção de seu personagem, de forma que as técnicas teatrais são adaptadas pelo ator dentro das demandas do set de filmagem. É dentro dessa descontinuidade do set de cinema, que o corpo do ator, e suas marcas corporais, ganham evidência (SOBRAL, 2015). Para Claudine De France (1998), o corpo no cinema “se esquivava de toda apreensão unilateral, porque ele é ao mesmo tempo o local de uma instrumentalização e de uma ritualização permanentes” (DE FRANCE, 1998 p. 135). Segundo a antropóloga, o cinema registra as técnicas corporais dos agentes de forma a estabelecer uma relação “indissociável entre o agente e seu dispositivo interno de ação” (DE FRANCE, 1998, p. 139). Se as técnicas corporais compreendem as “maneiras como os homens, de sociedade em sociedade, de um forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 399), a performance, enquanto atos de transferência vitais que transmitem memória e senso de identidade, possibilita perceber na atuação de Irandhir relações da sua vivência enquanto homem nascido no Nordeste e de um repertório de imagem e expectativas sobre o nordestino.

Essa particularidade na atuação de Irandhir Santos é também ressaltada na fala do realizador pernambucano Hilton Lacerda: “Quando eu escrevi o roteiro eu pensava muito em Irandhir, mas não era para ele interpretar, eu imaginava o corpo de Irandhir como personagem” (LACERDA, 2015, p. 17). Essa noção do corpo enquanto personagem nos remete diretamente a máxima benjaminiana em que o ator cinematográfico interpreta a si mesmo devido à descontinuidade dramática a que está submetido pela segmentação de planos (BENJAMIN, 2005). Mas também o fato de o personagem cinematográfico só existir nas marcas corporais do ator que o interpreta de forma a afetar a performance cinematográfica que registrar a aparência física do interprete consonante com a encenação realista a que a grande maioria dos filmes se caracterizam (SOBRAL, 2015, VERNET, 1995).

Em *Permanência*, Rita Carelli e Irandhir Santos foram criadores e interpretes de seus respectivos personagens participando da construção do roteiro junto do diretor Leonardo Lacca. Segundo Renato Cohen (2007), o performer se diferencia do ator convencional por ser ao mesmo tempo criador e interprete de seu personagem de forma a internalizar uma galeria de arquétipos universais na qual poderá utilizar, renegar ou desconstruir na própria atuação (COEN, 2007). Segundo o diretor Leonardo Lacca, a experiência anterior com o curta-metragem *Décimo Segundo* (2007) fez com que Rita e Irandhir tivessem “algo muito concreto para se apegar, como um elemento que seria impossível de ser simulado” (LACCA, 2015, p. 196). A importância dessa experiência anterior é ressaltada na fala de Rita Carelli sobre o processo de criação de sua personagem:

Ele [Leonardo Lacca] abriu o processo, me mandando o roteiro para ler. Eu retornava o texto para ele, e em determinados momentos ajudei a escrever o projeto. Foi uma longa troca ao longo de cinco anos. A construção foi difícil, porque a personagem era muito próxima de mim. A personagem também chama Rita, que é o meu nome! Eu até pedi para ele mudar isso na época, ele pensou no assunto, mas manteve o nome... Quando personagem é muito próximo, é difícil fazer uma construção. A personagem era muito parecida comigo no passado, quando eu era adolescente. Mas parece que ela e eu tomamos caminhos muito diferentes. A Rita desenha, e eu também sou ilustradora, o filme usa as minhas fotos pessoais da adolescência... Mas quando ela buscou a estabilidade financeira, eu entrei de cabeça no universo artístico. É quase como se ela fosse uma irmã que tomou outro rumo! (RITA CARELLI em entrevista para *adorocinema*, 2015).

Nesse depoimento, Rita Carelli fala da dificuldade de externalizar a personagem para a sua construção se encontrando no estado liminar ao não ser nem ela mesma, nem os personagens que personifica (SCHECHNER, 2012). Segundo Renato Coen (2007), no processo de performance o ator busca personagens partindo de si próprio, ou seja, “o processo vai se caracterizar muito mais por uma *extrojeção* (tirar coisas, figuras suas) que por uma

introjeção (receber a personagem) (COEN, 2007, p. 105). Daí a ênfase nos gestos e dos movimentos corporais e menos na profundidade psicológica do personagem. Ao comentar sobre o processo de Irandhir Santos em *Permanência*, o diretor Leornado Lacca descreve a importância dos gestos no personagem Ivo:

Irandhir trouxe uma coisa nova que foi a questão do gesto. Ele me falou e falou publicamente que ele quis trabalhar bastante a coisa das mãos, porque é um detalhe do filme, mas as mãos são muito importantes. Eu imaginava que os personagens tinham algum portal que as mãos abriram, e aí quando no início eles vão se pegar naturalmente. Irandhir foi para as mãos. E aí, depois tem uma cena de mãos no cinema, então ele começou a criar muito a partir disso (LACCA, 2015, p. 196).

Lacca se remete exatamente ao plano 16 da sequência que descrevi. Em vários planos as mãos demonstram o desconforto de Ivo no espaço e na relação com os corpos. Ivo toca no pescoço de Rita na cena inicial da cozinha e na cena em ela anuncia a viagem com o marido. No cinema e na cafeteria os dois tocam carinhosamente a mão um do outro. A preponderância dos gestos em *Permanência* ganha uma autonomia diante as reações faciais. Segundo Richard Schechner (2012), toda performance requer preparação e ensaio, não apenas individual, mas socialmente apreendido e compartilhado (SCHECHNER, 2012). Por isso, na performance se trabalha mais a partir da *persona* do ator do que personagens exteriores a ele. Segundo Felipe Sobral (2015), no cinema, essa *persona* é o “produto da representação coletiva ao qual está, a um só tempo, radicalmente separado por uma série de intermediários e inseparavelmente ligado pelas imagens que compartilham” (SOBRAL, 2015, p. 71). Por isso, por interpretar diversos personagens oriundos do Nordeste, Irandhir Santos incorporou uma diversidade de vivências da masculinidade no Nordeste tornando seu corpo e suas marcas corporais como elementos essenciais na construção de seus personagens. Em Ivo, a aparência de Irandhir Santos (corpo magro, alto, pele morena, cabelo cacheado) é resignificada de forma a contrariar uma determinada expectativa sobre o nordestino. Segundo Judith Butler (2013) “assim como as superfícies corporais são impostas *como* natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performativo* do próprio natural” (BUTLER, 2013, p. 210). Dessa maneira, ao interpretar um personagem de classe média envolvido num universo cultural mais global que local, Irandhir possibilita ver o Nordeste não mais como um espaço isolado e culturalmente distinto.

3.1.5 Ivo e práticas de masculinidade hegemônica

O jeito introspectivo de Ivo se diferencia da expansividade e o humor dos personagens anteriores que ele interpretou apresentando outras formas de vivências da masculinidade. A timidez, a introspecção e o sentimento de deslocamento de Ivo o tornam um personagem diferenciado no cinema pernambucano contemporâneo a se assemelhar menos a uma identidade local e mais a comportamentos masculinos universais. Porém, o personagem de Irandhir Santos ainda mantém algumas características da masculinidade hegemônica. Enquanto homem e heterossexual, Ivo, mesmo tendo uma namorada em Recife e tentar se reconciliar com Rita, se relaciona sexualmente com Laís no mesmo dia em que a conhece na galeria. Com a personagem de Rita Carelli ele oculta tanto a relação que teve com Laís quanto a namorada que tem em Recife. O personagem de Irandhir Santos alimenta os sentimentos por Rita ao ponto de buscar em Laís o mesmo desejo que tinha com sua ex-namorada. Isso fica evidenciado na sequência em que Ivo fala com sua atual namorada ao telefone, na varanda do apartamento, enquanto observa Rita na cozinha preparando uma salada. A câmera faz um movimento em zoom captando o corpo de Rita por inteiro até enquadrar apenas o seu rosto, dando destaque ao pescoço. Em outra cena, após transar com Laís, o personagem de Irandhir Santos a observa admiravelmente tomando café na cozinha nua. Num plano mais adiante, após Ivo decidir deixar o apartamento de sua ex-namorada e se hospedar num hotel, Rita telefona para ele nua de forma a percebermos certas semelhanças corporais entre ela e Laís.

Na relação com Mauro, Ivo apresenta uma indiferença a todas as tentativas do marido de Rita em ser simpático, evitando ter um diálogo mais profundo sobre qualquer assunto. Os tipos de masculinidades vivenciadas pelos dois personagens se diferenciam nos gostos e nos comportamentos. Enquanto o personagem de Sílvio Restiffe busca passar uma imagem expansiva e dominante, Ivo se apresenta introspectivo e indiferente. Para R.W. Connel (1997), quando nos referimos à masculinidade hegemônica estamos falando de uma dominação cultural de gênero na sociedade como um todo, porém dentro desse contexto geral existem relações de dominação e subordinação específicas entre os grupos de homens (CONNEL, 1997). Enquanto homem nascido no Nordeste, a masculinidade de Ivo encontra-se em desvantagem no contexto de São Paulo se comparado à de Mauro que é branco, paulista e de classe média alta. Segundo Pedro Paulo Oliveira (2004), “a taxa de conversão entre masculinidade e capital simbólico varia, no entanto, de acordo com o contexto, isto é, uma taxa de câmbio favorável em um contexto pode não o ser em outro” (OLIVEIRA, 2004, p. 276). Mauro exerce essa dominação tanto no discurso, ao desqualificar e ressaltar diferenças

socioculturais em Ivo, mas também na sua relação com Rita, evitando deixá-la muito tempo a sós com seu ex-namorado. Quando os ex-namorados marcam um encontro num cinema, a sessão é interrompida por uma ligação de Mauro, fazendo com que Rita retorne para casa. Nos momentos em que os três personagens encontram-se juntos, a personagem de Rita Carelli se silencia ou procura algo para fazer ou mexer, tornando a voz de Mauro dominante em todas as conversas.

3.2 Descrição Interpretativa 2: *Boi Neon* (2015)

Assisti a *Boi Neon* pela primeira vez em janeiro de 2016 (exatamente um ano antes de ingressar no mestrado em Antropologia Social) no único cinema voltado a filmes de Arte na cidade de Maceió, capital do estado de Alagoas. Na época, já tinha tido contato com os documentários dirigidos pelo diretor desse filme, Gabriel Mascaro, e também por outros filmes produzidos em Pernambuco. Eu já nutria um real interesse nessas produções contemporâneas, porém nenhum filme havia gerado tamanho impacto em mim. Na sala escura e na tela grande, me lembro do fascínio que senti ao ver um Nordeste diferente, marcado por um Sertão esverdeado, onde bois e vaqueiros ocupavam o mesmo espaço de fábricas de roupas e refinarias de petróleo. Surpreendeu-me o fato do protagonista da história, um nordestino de aparência viril e heteronormativa, gostar de produzir roupas femininas em meio a uma atividade laboral extremamente masculinizante de vaqueiro, sem que isso refletisse a sua identidade sexual. Naquele momento, algo novo parecia acontecer na tela do cinema. Um Nordeste novo surgia em frente aos meus olhos de forma a me familiarizar com os gestos, comportamentos e linguagens dos personagens, ao mesmo tempo em que a narrativa lenta e a paisagem industrial, em contraste com o espetáculo da vaquejada, encenavam um mundo vivente para além da imagem do Sertão seco e miserável a que eu estava acostumado assistir em filmes. Por tanto, a escolha de descrever e interpretar *Boi Neon* se deu não só pelo importante lugar que o filme passou a ocupar na cinematografia brasileira e nordestina contemporânea, mas, sobretudo, por suas imagens e seus personagens terem profundamente me afetado.

Dirigido e roteirizado pelo realizador pernambucano Gabriel Mascaro e fotografado pelo uruguaio Diego Garcia, *Boi neon* conta a história de Iremar (Juliano Cazarré), um vaqueiro que trabalha nos bastidores de festas de vaquejadas no Nordeste do Brasil. Apesar da atividade laboral, ele sonha em poder viver da confecção de roupas, aproveitando para

desenhar e costurar nas horas vagas. Sua maior incentivadora é Galega (Maeve Jinkings), a motorista do caminhão que carrega os bois para as vaquejadas, que é também dançarina em festas noturnas e encomenda as fantasias a ele. Ela é mãe de Cacá (Alyne Santana), uma menina de 10 anos, e tem de cuidar da filha enquanto viaja pelas regiões do Agreste e Sertão até as festas de vaquejada acompanhada de Iremar e outros dois vaqueiros, Zé (Carlos Pessoa) e Mário (Josinaldo Alves). Após uma tentativa de roubar sêmen de cavalo de raça para vender, Zé é substituído pelo vaqueiro Júnior (Vinícius de Oliveira), por quem ela se sentirá atraída. Durante o trabalho, os vaqueiros recebem a visita de uma vendedora de cosméticos, Geise (Samya De Labor), com quem Iremar desenvolverá uma relação rápida, mas transformadora.

3.2.1 Descrevendo sequências

Sequência 1: O local de trabalho de Iremar.

Duração: 2'17''. 7 planos.

Enquadramentos de câmera: PG: plano geral; PC: plano conjunto; PM: plano médio; PA1: plano americano; PA2: Plano aproximado; PP: primeiro plano; CL: close-up.

Resumo da sequência: É a sequência inicial do filme. Somos apresentados a Iremar (Juliano Cazarré) trabalhando como vaqueiro numa arena de Vaquejada. Enquanto o público assiste aos cavaleiros derrubarem os bois no chão, nos bastidores Iremar e outros vaqueiros preparam os animais para entrarem na arena. Cacá (Alyne Santana), uma menina de 10 anos, brinca de ajudar os vaqueiros dando tapas e gritos para que os bois andem. Quando os vaqueiros abrem a porteira, os bois vão para a arena. O curral e o alojamento dos vaqueiros são os principais cenários do filme.

Descrição dos planos:

Plano 1.PP (44''): A cena inicia com um *travelling* enquadrando os corpos dos bois amontoados numa cerca. Além do mugido dos bois, ouvimos o som de um locutor. Os animais se movem aos poucos cada vez que ouvimos o som de uma porteira se abrindo.

Plano 2.PA2 (8''): Cacá, uma menina de aproximadamente 10 anos¹⁶, encontra-se apoiada na cerca gritando e dando tapas nos bois para que atravessem o corredor onde se encontram.

Plano 3.PP (1'2''): A câmera faz um movimento ascendente da porteira por onde passam os

¹⁶ Essa idade consta no roteiro escrito por Gabriel Mascaro e a atriz Alyne Santana aparenta ter a mesma idade.

bois revelando Iremar que controla o fluxo dos animais, passando um pente e jogando pó de atrito no rabo de cada um. Fora de campo encontra-se outro vaqueiro que abre uma segunda porteira, mas que apenas ouvimos a sua voz. Por trás de Iremar, um terceiro vaqueiro atravessa o curral.

Plano 4.PG (23''): Vemos a arena de vaquejada em que o boi é solto para ser puxado pelo rabo e derrubado por dois homens montados a cavalo.



Fig. 114: Boi neon - Sequência 1.



Fig. 115: Boi neon - Sequência 1



Fig. 116: Boi neon - Sequência 1



Fig. 117: Boi neon - Sequência 1

Sequência 2: Iremar passeia após o trabalho.

Duração: 1'59''.

Resumo da sequência: É a sequência que segue após a abertura do filme. O trabalho do dia acabou e Iremar aproveita para dar uma volta pelas redondezas. No caminho ele se depara com um caminhão despejando restos de panos.

Descrição dos planos:

Plano 5.PA (17''): Iremar limpa as mãos num pano, coloca-o sobre a cabeça e bota um chapéu por cima, ao mesmo tempo em que um homem lava com uma mangueira a carroceria de um caminhão de carregar bois.

Plano 6.PG. (42''): Ele abre a porteira, por onde há poucas horas antes passavam os bois para a arena de vaquejada, e atravessa a arena pulando a cerca de proteção. A câmera faz um movimento ascendente deixando de acompanhá-lo para enquadrar um outdoor de propaganda de um Haras.

Plano 7.PG (59''): Longe da arena, ele caminha num espaço aberto onde um caminhão

despeja pedaços de pano coloridos. No horizonte vemos parte de uma área urbana envolta numa paisagem de Agreste. Iremar atravessa o chão coberto de pedaços de pano, pegando alguns pelo caminho, até se aproximar de uma terra rachada onde partes de manequins estão espalhados e misturados à lama. Ele pega o braço e as pernas de um manequim, pisando na lama que chega a altura de sua canela, até achar a cabeça de plástico do boneco. A câmera faz um movimento de *travelling* para acompanhar o ator atravessando os pedaços de panos até o local onde está o corpo do manequim.



Fig. 118: Boi neon - Sequência 2



Fig. 119: Boi neon - Sequência 2



Fig. 120: Boi neon - Sequência 2



Fig. 121: Boi neon - Sequência 2

Sequência 3: Iremar tira as medidas de Galega dentro da cabine do caminhão.

Duração: 1'40''.

Resumo da sequência: Iremar tira as medidas de Galega (Maeve Jinkings) para uma nova roupa. É nessa cena que sabemos um pouco mais do personagem Iremar: além de vaqueiro, ele desenha e confecciona roupas. O cenário é a cabine do caminhão que carrega os bois.

Descrição dos planos:

Plano 8.PA2 (1'40''): Iremar mede o quadril e a cintura de Galega para confeccionar uma nova fantasia para ela. Ele tira as medidas com atenção, anotando-as numa revista, e diz achar que ela engordou. Galega discorda dizendo que “até os ossinhos estão aparecendo” e que “deixe de frescura”. Iremar afirma que ela nunca teve essas medidas e pede para que vire de costas para medir sua crina. O espaço apertado e desconfortável da cabine faz com que Galega tenha que ficar com as costas arqueadas, os braços dobrados em cima do painel e sua bunda na altura do peito de Iremar. Ela pergunta que cor vai ser a roupa e sugere que seja rosa, mas

ele responde que “rosa é coisa de rapariga”. Com a câmera enquadrando os corpos de perfil, Iremar veste uma camisa de botão cor rosa com o peito a mostra. Já Galega é enquadrada acima do joelho até o pescoço e está vestida com um short curto de cor roxa e uma bata branca. As janelas do caminhão estão cobertas com pano de coloração avermelhada.

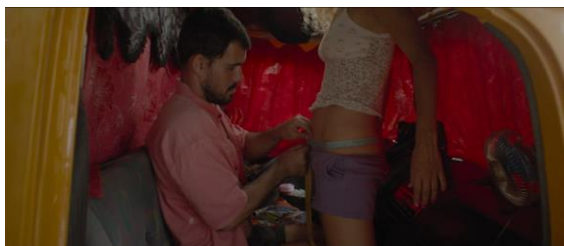


Fig. 122: Boi neon - Sequência 3



Fig. 123: Boi neon - Sequência 3

Essa sequência apresenta ao espectador o universo que Iremar está inserido. Ele trabalha como vaqueiro em vaquejadas (esporte típico da região Nordeste do Brasil) que é apresentado não da arena, onde homens montados a cavalos são aplaudidos pelo público ao derrubarem o boi no chão, mas nos bastidores em que os vaqueiros cuidam dos animais para o espetáculo. Nos bastidores é feito o trabalho sujo e por isso suas vestimentas são precárias e em farrapos (ao contrário dos cavaleiros da arena que estão bem-vestidos), afinal eles não estão ali para aparecer para o público do espetáculo. Iremar veste uma camisa de manga comprida de cor cinza já desbotada e uma bermuda rasgada. É pelo mesmo corredor que passam os bois do curral para a arena que Iremar atravessa para sair do espaço de trabalho no momento de folga. Com a arena vazia, ele pula a cerca onde um grande *outdoor* promocional ostenta a raça dos cavalos usados na vaquejada com o nome do Haras a que pertencem. O movimento de “pular a cerca” (que funciona como metáfora para a transgressão de certos limites morais e das regras sociais estabelecidas) deixam evidências que os interesses do vaqueiro são outros, mas não sabemos quais são. Do lado de fora do espaço de trabalho, Iremar percorre uma paisagem seca, típica do Agreste nordestino, em que a terra rachada entra em contraste com o colorido dos tecidos que são despejados por um caminhão. Aquele homem de traços ásperos, de porte físico, de barba por fazer, de pele bronzeada pelo sol, suado e vestido precariamente, não está em busca de um lugar para se divertir ou descansar, nem tem nenhuma mulher à sua espera. Seu interesse está em recolher, em meio à lama e à água suja, partes do corpo de um manequim para moldar as roupas que costura.

Essa sequência é a representação do espaço diegético que introduz elementos importantes como o cenário e o protagonista da história. Ao ser o único personagem

enquadrado com um *close* (plano 3), Juliano Cazarré torna-se o centro de nossa atenção (ao contrário de Cacá em que o plano médio torna-a uma informação a ser lembrada pelo espectador na compreensão da narrativa, mas também mais um elemento de composição do quadro). É nele que precisamos prestar maior atenção. Os planos seguintes (5, 6, e 7) reafirmam seu protagonismo ao se encontrar sempre no centro de todos os quadros. O único plano que ele vem a contracenar com outro personagem é na cena da cabine (plano 8) onde estabelece um diálogo com Galega. A personagem de Maeve Jinkings é uma importante personagem na narrativa, pois, além de ser a motorista do caminhão que conduz os bois e os vaqueiros, ela encomenda ao personagem de Juliano Cazarré as fantasias que usa em seus shows noturnos. No plano seguinte ao da cabine, Galega dança com uma fantasia que ressalta suas curvas, mas seu sapato tem forma de pata e a cabeça em forma de cavalo.

A forma cuidadosa e atenciosa com que Iremar tira as medidas de Galega contrasta com a forma rude com que pega no rabo dos bois. O modo como está vestido no plano do curral e no plano da cabine realça essa diferença de comportamento durante o trabalho e durante a folga. Enquanto no curral ele usa uma camiseta desbotada, de cor escura, e bermuda rasgada, ao deixar a atividade laboral ele aparece vestindo uma camisa de botão de cor clara que deixa seu peitoral à mostra, numa mistura de sensualidade e delicadeza. O porte físico, os traços do rosto, a largura do ombro, a textura do cabelo e a cor da pele do ator Juliano Cazarré funcionam para evidenciar esse contraste no personagem de Iremar. O *close* no plano que ele segura no rabo do boi evidencia para o espectador o seu ombro largo, os traços grossos do seu rosto, a sua pele bronzeada pelo sol forte do Agreste pernambucano e seus pêlos castanhos escuros. Pela atividade que exige força, seu corpo encontra-se mais tensionado e sua força física é ressaltada através da largura do seu ombro, mas também dos traços de sua face. No plano da cabine do caminhão, o uso da câmera fixa em plano aproximado permite ver o corpo do ator Juliano Cazarré de perfil, da cintura para cima, evidenciando seu corpo e sua aparência viril. Essa aparência contrasta com a ação que empreende e o modo em que entra em contato com o corpo de uma mulher. O fato do corpo de Galega estar tão próximo dele, num ambiente estreito e fechado, não gera nenhum desejo sexual entre eles. Ao sugerir a cor rosa para sua roupa, ela ouve de Iremar que “rosa é cor de rapariga”¹⁷. Mas aos olhos de Iremar, o fato da personagem de Maeve Jinkings fazer apresentações sensuais não a torna uma atividade menos digna e por isso confecciona com empenho as fantasias em várias cenas posteriores. Na cena da cabine, a intimidade entre os dois revela mais uma relação de afeto e

¹⁷Na região Nordeste do Brasil, rapariga designa tanto mulheres que vivem da prostituição, como também mulher que se relacionam com muitos homens.

cumplicidade do que um sentimento amoroso ou um desejo sexual. O uso do plano-sequência funciona como forma dos atores se movimentarem com maior fluidez ressaltando essa intimidade entre os dois. Apesar de estarem dentro da cabine e as janelas estarem cobertas, o plano é bastante iluminado ressaltando a ausência de intenções sexuais entre os dois personagens. Não há nenhum sentimento ou tensão sexual escondido na dramaticidade dos dois atores ressaltada pela forma desajeitada com que Galega se movimenta no espaço estreito e desconfortável e a reação cômica no rosto de Iremar ao não conseguir medir corretamente. Numa cena mais adiante, Iremar contracena com outra personagem feminina e novamente é usada a câmera fixa e afastada em plano-sequência, mas dessa vez a encenação revela não uma intimidade entre colegas de trabalho, mas uma tensão sexual pelo gênero oposto.

Sequência 4: Iremar vai ao encontro de Geise

Duração: 12'28''. 5 planos.

Resumo da sequência: Iremar vai ao encontro de Geise (Samya De Lavor) na fábrica em que trabalha como vigilante noturna, um dia depois de ela presenteá-lo com um perfume. Sabendo o gosto de Iremar por moda, ela o convida a conhecer o seu local de trabalho, apresentando-o aos diferentes setores de confecção e produção de roupas, até um espaço onde ocorrerá o ato sexual entre os dois.

Descrição dos planos:

Plano 107.PA1 (24''): Noite. Um mototaxista percorre uma estrada vazia com o vaqueiro Iremar (Juliano Cazarré) na garupa de sua moto. A câmera capta o perfil da moto e seus dois ocupantes, de forma a apresentar ao fundo a paisagem ao redor da estrada, ocupada por grandes galpões, depósitos e estacionamentos de uma zona industrial.

Plano 108.PG (2'45''): O mototaxista estaciona a moto em frente a um grande portão de grades onde Iremar desce. Sua vestimenta é simples, mas de boa aparência: camisa polo, calça jeans, chinelo e mochila. Em frente ao portão ele chama pelo nome de Geise, mas o pátio encontra-se escuro e aparenta estar vazio, então se aproxima de uma portaria iluminada e chama novamente. Ao bater palmas e chamar uma terceira vez, alguém aparece da guarita com uma lanterna e Iremar se identifica. Uma silhueta aparece vestindo uniforme escuro e boné. Sem conseguir identificar de quem se trata, ele pergunta se a pessoa que procura encontra-se. A lanterna abaixa e Geise se identifica, abrindo o portão. Surpreso, Iremar comenta sobre o uniforme de vigilante dizendo que ela não parece alguém que vende cosméticos (os dois se conheceram quando Geise, que é revendedora de cosméticos, oferece

seus produtos a Iremar). Em resposta, ela diz que ele também não está parecendo um vaqueiro e pergunta o que está fazendo ali. Iremar fala que veio agradecer pelo presente (Numa cena anterior ela o presenteia com um perfume que ele gostou). Geise minimiza o feito dizendo que foi apenas “uma lembrancinha” e reclama que gostaria de ter entregado em suas mãos, mas que Galega não a permitiu. Ele diz ter alertado que Galega era “bronca”, conta que está usando a fragrância e pede que Geise cheire seu pescoço. A vigilante afirma ter gostado e que sabia que combinava com ele e convida-o a entrar. Reticente inicialmente, Iremar diz ser um sonho entrar numa fábrica de roupas e chama a atenção pelo fato de Geise portar arma de fogo. Ele pergunta se ela tem medo de ter de utilizar a arma e afirma não gostar nem de olhar para uma. Ela responde que não tem medo e que é melhor estar armada caso alguém invada a fábrica. Em todo o plano a câmera faz apenas um sutil movimento de *travelling* acompanhando Iremar da moto até a guarita e depois a sua entrada na fábrica, captando todo o seu corpo e o movimento dos dois personagens em plano-sequência. Devido à câmera estar mais afastada e do lado de fora da fábrica, não conseguimos ver detalhadamente o rosto da vigilante.

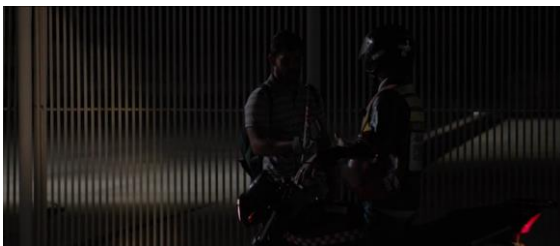


Fig. 124: Boi neon - Sequência 4

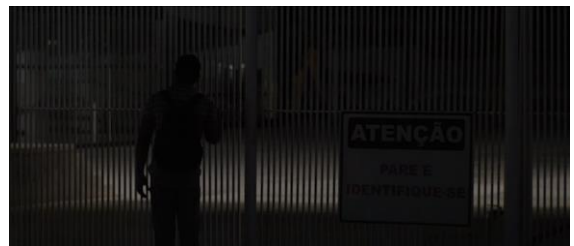


Fig. 125: Boi neon - Sequência 4

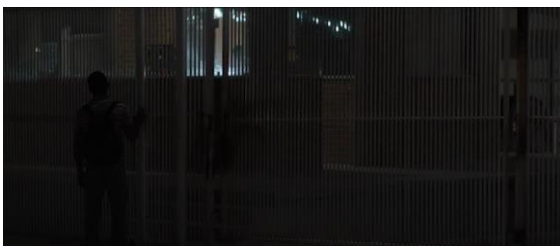


Fig. 126: Boi neon - Sequência 4



Fig. 127: Boi neon - Sequência 4

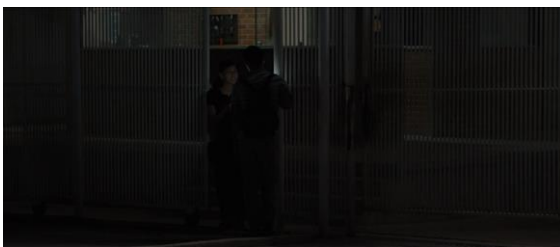


Fig. 128: Boi neon - Sequência 4

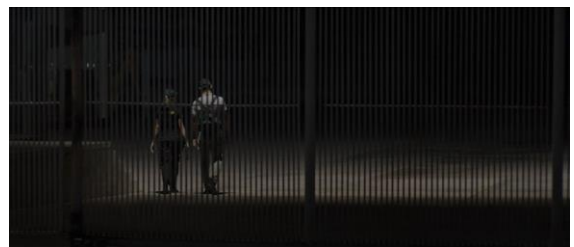


Fig. 129: Boi neon - Sequência 4

Plano 109.PC/PM (2'26''): O interior da fábrica encontra-se completamente escuro. A

lanterna de Geise ilumina uma caixa de energia, acionando um botão que ilumina o setor das máquinas de costuras. Iremar demonstra grande entusiasmo ao ver “tanta máquina junta”, identificando as suas fabricantes e suas funções no processo de produção. Ele se aproxima de uma máquina robusta e moderna, mas Geise pede para que não mexa para que ela não venha a ter nenhum problema. Iremar dá de ombros e continua andando, mas sem falar nada. Para quebrar o silêncio, ela conta que aquele setor é bastante movimentado durante o dia e convida-o a ir para outra sala. Nesse plano observamos melhor a vestimenta de Geise que se encontra vestida de uniforme de vigilante preto, cabelo preso e um boné também preto. O plano é filmado com a câmera fixa e sem movimento, captando todo o espaço das máquinas e os tecidos usados nas confecções. O caminhar dos personagens do fundo do cenário para frente, reduz a distância entre os atores e a câmera alterando de plano geral (PG) para plano americano (PA).



Fig. 130: Boi neon - Sequência 4



Fig. 131: Boi neon - Sequência 4

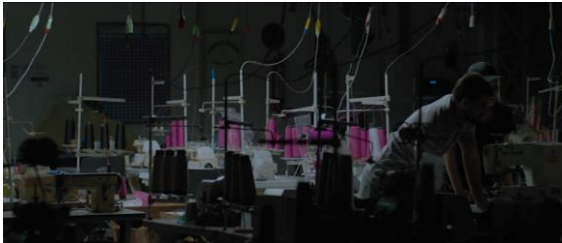


Fig. 132: Boi neon - Sequência 4



Fig. 133: Boi neon - Sequência 4

Plano 110.PG/PM (6'53''): Geise e Iremar entram numa sala pouco iluminada, ocupado por uma larga mesa com uma grande máquina de cortar tecido. Ele manuseia a máquina de corte como se estivesse modelando uma de suas roupas e ela o observa distante, mas em seguida se aproxima incisivamente. Ao sentir a aproximação, ele se vira e os dois ficam bastante próximos encarando um ao outro. Geise tira o boné, revelando seu cabelo castanho claro e sua pele branca, desfivela o cinto em que carrega a arma e a munição colocando-o sobre a mesa. Os dois se tocam devagar e se beijam e vão tirando a roupa um do outro. A luz que vem do alto, como se fosse uma luz de luar, ressalta a silhueta de ambos, de forma a revelar para o espectador o estado avançado da gravidez de Geise que se senta sobre a mesa de corte

clareando seus seios. Essa luz também ressalta os ombros largos e os braços fortes de Iremar que toca os seios de Geise, acariciando e beijando-os. Com ele em pé e ela sentada, os dois ficam completamente nus e iniciam o ato sexual. Conduzido carinhosamente por Geise, Iremar sobe na mesa de corte e deita para que ela possa ter uma melhor posição no ato sexual devido ao seu estado de gravidez. Com os dois deitados de lado, o movimento dos corpos torna-se ainda mais rápido até ouvirmos a respiração pesada de Iremar que em seguida abraça Geise. O movimento de seus corpos cessa, mas eles se mantêm deitados um ao lado do outro. Em todo o plano a câmera encontra-se fixada no mesmo lugar, captando todo o movimento dos corpos dos atores sem cortes. O único movimento é para re-enquadrar os corpos dos atores no plano. Mais uma vez, o caminhar dos personagens do fundo do cenário para frente, alterna de plano geral (PG) quando entram no espaço para plano americano (PA) quando começam a tirar a roupa.



Fig. 134: Boi neon - Sequência 4



Fig. 135: Boi neon - Sequência 4

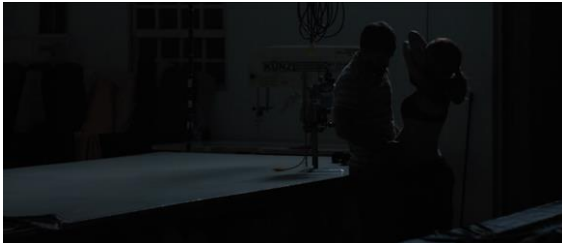


Fig. 136: Boi neon - Sequência 4



Fig. 137: Boi neon - Sequência 4

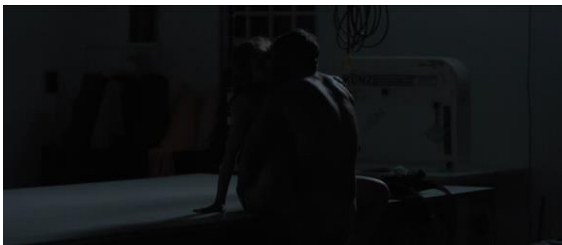


Fig. 138: Boi neon - Sequência 4

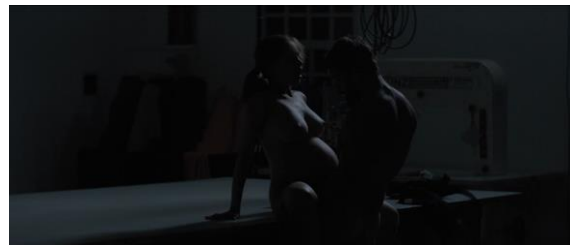


Fig. 139: Boi neon - Sequência 4

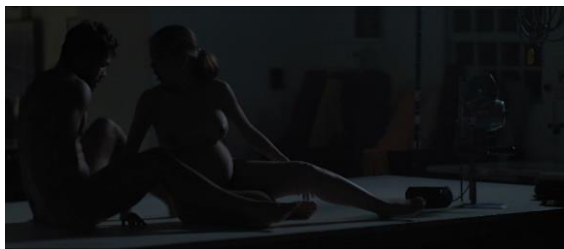


Fig. 140: Boi neon - Sequência 4

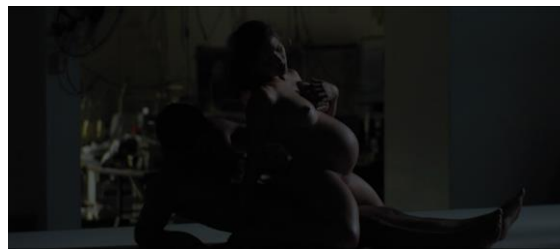


Fig. 141: Boi neon - Sequência 4

Nessa sequência é revelado o lugar em que Geise, vendedora de cosméticos, trabalha durante a noite. Vendo essa cena isoladamente, o jogo de sedução entre Geise e Iremar não revela nenhuma paisagem associada à determinada localidade geográfica e os personagens não representam “tipos sociais” específicos de determinada sociedade ou cultura. São indivíduos comuns, com atividades laborais distintas e universais (vaqueiro e vigilante), que se seduzem um ao outro e se relacionam sexualmente. O espaço da fábrica poderia estar localizado em qualquer lugar do mundo e o diálogo dos personagens, ainda que marcado por um sotaque típico da região Nordeste do Brasil, poderia acontecer em qualquer região industrial do país onde habitem indivíduos oriundos dessa região. Portanto, nessa cena específica os diálogos dos personagens e o cenário não apresentam uma localidade geográfica específica. É através do diálogo e das ações dos personagens que são emitidas algumas informações sobre eles. Somos informados que Iremar tem um conhecimento razoável de máquinas de costura, sonha em trabalhar com confecção de roupas, gosta de usar perfumes, não gosta de armas de fogo. Geise trabalha como vigilante noturna numa fábrica, vende cosméticos nas horas vagas e gosta de portar arma de fogo. Também sabemos que ambos não costumam se vestir da maneira como estão vestidos quando estão atuando nas suas outras atividades diárias.

Ao contrário da abertura em que planos gerais (4,6,7) são alternados com primeiro planos (1,2,3), o uso constante da câmera distanciada nessa sequência ressalta o espaço cênico que os personagens estão inseridos. O uso de plano-sequência e o movimento sutil de reenquadramento dos corpos faz com que nosso olhar percorra os detalhes do cenário, mas também centra a nossa atenção na performance dos atores que aparentam caminhar naturalmente na cena. Porém, a nossa visão do cenário e dos detalhes dos corpos dos atores é limitada pela pouca luminosidade. Não vemos a reação no rosto de Geise ao reconhecer Iremar, nem a reação de surpresa de Iremar ao ver Geise vestida de vigilante noturna. O tom da voz dos atores é que nos informa sobre as reações e emoções dos personagens na cena. Os diálogos triviais contribuem para aumentar a tensão sexual entre os dois personagens que

pouco se conhecem e por isso não têm o que conversarem. Ao ocorrer o ato sexual, vemos poucos detalhes do corpo e dos gestos dos atores, mas o cenário encontra-se ainda mais escuro e nossa atenção volta-se rapidamente para os personagens. A nossa visão nesse plano não tem para onde escapar a não ser para fora da tela. O plano-sequência aqui não tem uma função de apresentar ao espectador uma nova característica dos personagens (como é o caso do plano 8) ou de levar a uma sucessão de ações e reações a não ser se tivermos dúvidas quanto à sexualidade do protagonista. É perceptível que Iremar ocupa sempre o centro do quadro nos quatro planos que formam essa sequência. Nos planos 108, 109 e 110 é Geise que se movimenta em direção a Iremar. No plano da entrada da fábrica (108), a personagem de Samya De Lavor é coberta no quadro pelo corpo de Iremar no momento em que ele comenta sobre a forma com que ela está vestida. Já no plano da sala de máquinas (109), Iremar, a se ver entusiasmado com as máquinas de costura, é impedido de tocar nelas por Geise que indica o caminho de outra sala. No plano da mesa de corte (110), é a personagem de Samya De Lavor que toma a iniciativa de ir incisivamente até ele e começa a tirar a sua roupa. Apesar de se encontrar no centro do quadro nos quatro planos da sequência, o personagem de Juliano Cazarré é sempre conduzido por Geise. Nos três planos (108, 109, 110), Cazarré tem sempre uma distância a percorrer até um determinado ponto do quadro (portaria, máquina digital, máquina de corte) e De Lavor se movimenta até ele guiando-o para outro espaço (para dentro da fábrica e para a sala de corte) ou para outra ação (iniciativa sexual). Por conta de todos esses movimentos continuados a duração dos planos é bastante longa (2'45'' na 108, 2',25 na 109 e 6' 53'' na 110). A escolha do diretor de usar o plano-sequência em vez de planos alternados afeta diretamente a performance dos atores o que denota um estilo do realizador pernambucano que implica também no tipo de representação que o filme possui.

3.2.2 Gabriel Mascaro e a encenação do gênero na *mise-en-scène*

No plano narrativo, essa sequência se justifica pela necessidade de Iremar retribuir o presente dado por Geise, mas termina nisso. Os últimos planos deixam em aberto o que essa relação causou em Iremar. O valor dessa cena é sobretudo cinematográfica no sentido de seu efeito em nossos sentidos transcender seu papel explicativo ou descritivo, pois a encenação, a disposição e movimentos dos corpos e a performance dos atores tem a qualidade de provocar o espectador. A escolha do diretor de filmar usando plano-sequência (sem cortes ou sucessão de plano detalhe), manter a câmera distanciada dos atores (evitando o uso do *close*), a longa

duração do plano, e o movimento marcado dos atores, possibilita ao espectador acompanhar os corpos por inteiro, tornando-se mais um elemento de composição do espaço. Ao se encontrarem no mesmo ângulo e na mesma altura de visão do espectador, os dois personagens estão em posição de equidade e por isso, a gestação avançada de Geise não a coloca numa condição de subalternidade e vulnerabilidade em relação ao personagem de Juliano Cazarré. A imagem de fragilidade associada ao feminino e ao corpo gestante é contrariada pelas ações, gestos e movimentos de Geise no plano/, o que inclui o fato de exercer uma atividade de risco e por sua liberdade sexual.

Mais do que uma cena *de* sexo (como no filme pornográfico) se trata de uma cena *com* sexo, no sentido de o ato sexual tornar-se parte de um todo na encenação. De todo modo não é uma cena decorativa ou descritiva na narrativa. A longa duração do plano força o espectador a voltar os olhos sempre para os atores no ato sexual, pois eles são os elementos mais iluminados no quadro. Por tanto, esse plano está no limiar entre requerer do espectador que assista a performance por inteira, sem o objetivo de satisfazer seu desejo, mas também sem a necessidade de associá-lo ao entendimento geral da história do filme. Esse plano revela a centralidade que a performance dos atores e sua experiência corpórea tem em *Boi neon*. No campo estético, isso se deve a uma série de procedimentos técnicos já citados (a distância entre a câmera e os atores, a iluminação mais escura e pontos de luz pontuais), mas também a sucessão de ações e acontecimentos anteriores e posteriores, a montagem, a longa duração do plano, o realismo do cenário, a disposição dos objetos e, sobretudo, a naturalidade dramática dos atores.

Por esses elementos, o filme de Gabriel Mascaro se aproxima da estética de um certo grupo de filmes, produzidos a partir da década de 90, que tem como características em comum a presença de “uma estética de circulação e fluxo, livre escoamento de imagens sem fora-de-campo, sem relação concretas de alteridade e heterogeneidade” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2010, p. 90). O uso de plano-sequência não é uma regra naquilo que a crítica e os teóricos do cinema chamam de “Cinema de fluxo”, ainda que muitos realizadores que tem seus filmes encaixados nessa categoria o utilizem como é o caso de Hsiao-Hsien Hou, Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel, Pedro Costa etc. Aproximar o filme de Gabriel Mascaro ao estilo de cinema desses realizadores não é arbitrário visto a influência deles no cinema autoral contemporâneo e a presença de seus filmes em muitos festivais internacionais percorridos pelo realizador pernambucano quando dirigia apenas documentários. Em 2011, Mascaro teve o projeto-pesquisa de *Boi neon*, quando ainda se chamava *Valeu Boi!*, selecionado para um

dos mais importantes mercados de co-produção para filmes alternativos do mundo: O CineMart ligado ao Festival Internacional de Roterdã na Holanda (o filme é uma co-produção Brasil, Holanda e Uruguai). Alguns dos realizadores citados acima passaram pelo festival de Roterdã sendo citados pelo próprio diretor pernambucano numa entrevista ao site *cinemaescrito* acerca de sua seleção¹⁸. A experiência do realizador pernambucano com documentários e com não atores é um fator fundamental para compreender o processo de pesquisa e das escolhas estilísticas e dramáticas de *Boi neon*, evidenciada na sua própria fala:

Meus filmes têm essa ancoragem documental, eles partem sempre de uma imagem, de uma força, de uma premissa, de uma intenção. Não sei dizer todos os filmes, pois são filmes tão diferentes. Engraçado é que estou lançando o *Boi neon*, agora que tem toda uma preparação, toma uma produção... a direção para mim começa quando eu começo a pensar qual o melhor processo para desenvolver essa história (MASCARO, 2015, p. 26).

Em menos de dez anos, Gabriel Mascaro dirigiu sete longas-metragens, sendo cinco documentários e duas ficções. Como documentarista dirigiu desde documentários mais expositivos (*Um lugar ao Sol*, 2009), com uso constante de entrevistas, até projetos mais ambiciosos como usar a animação para documentar (*As Aventuras de Paulo Bruscky*, 2010) ou entregar câmeras para adolescentes de classe média filmarem suas empregadas domésticas (*Domésticas*, 2013). Sua visão crítica em relação às questões de classe no Brasil, em filmes como *Um lugar ao Sol* (2009) e *Domésticas* (2013), contrastam com obras mais poéticas e alegóricas, que usam de estratégias ficcionais como forma de documentar outros aspectos da vida cotidiana. É nessa última categoria de filmes que *Boi neon* se aproxima esteticamente com o uso da encenação e no cuidado com a composição dos planos. Em *Avenida Brasília Formosa* (2010), Mascaro utiliza moradores do bairro Brasília Formosa em Recife, capital do estado de Pernambuco, para reencenarem suas vidas cotidianas de forma a revelar as transformações ocorridas após a derrubada das palafitas e sua urbanização através da construção de conjuntos de edifícios, após a visita do então presidente da república Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010). Nesse filme, Mascaro utiliza o modo de representação que Bill Nichols (2010) chamou de documentários performáticos que tem como característica nos envolver menos “com ordens ou imperativos retóricos do que com uma sensação relacionada com sua nítida sensibilidade” (NICHOLS, 2010, p. 171), revelando o lado ficcional do documentário ao misturar “livremente as técnicas expressivas que dão textura e densidade à ficção” (NICHOLS, 2010, p. 173). A antiga estratégia de Robert J. Flaherty para filmar

18Disponível: <https://www.cinemaescrito.com/2011/02/entrevista-gabriel-mascaro-valeu-boi/> Acesso: 16/11/2018

Nanook, pedindo que ele repetisse ações como num filme de ficção, é resignificado no documentário performático e usada por Gabriel Mascaro possibilitando captar o que Diana Taylor (2013) chamou do lado posição da performance e do carácter construído da cultura (TAYLOR, 2013). Durante a pré-produção de *Boi neon*, Mascaro dirigiu seu primeiro filme de ficção, *Ventos de Agosto* (2014), que conta a história de um jovem, catador de coco e morador do litoral norte do estado de Alagoas, que fica traumatizado ao encontrar um cadáver de um estudante de meteorologia que estava desaparecido. Nessa produção, o realizador pernambucano utiliza os moradores da cidade alagoana de Japaratinga como atores para o filme, invertendo o jogo proposto em *Avenida Brasília Formosa* (2010) ao utilizar pessoas reais para encenar uma ficção imaginada pelo diretor, e não suas próprias vidas, subvertendo as fronteiras entre ficção e documentário. Porém, tanto em *Avenida Brasília Formosa* (2010) quanto em *Ventos de Agosto* (2014), Gabriel Mascaro utiliza o plano-sequência como estratégia visual para filmar a performance de atores não-profissionais, seja para segui-los por becos ou espaços descampados, captar conversas, registrar eventos do cotidiano ou mesmo para criar cenas decorativas onde uma forma de ficcionalização da encenação torna-se também um forma de registrar a realidade. Um último fato relevante para essa associação de *Boi neon* com o cinema de fluxo é de que o diretor de fotografia do longa-metragem pernambucano, o uruguaio Diego García, vir a trabalhar em seguida no filme *Cemitério do Esplendor* (2015) do realizador tailandês Apichatpong Weerasethakul, um dos principais representantes desse estilo de cinema no mundo.

O uso do plano-sequência tem uma origem que remete às origens do cinema quando diretores se viram na necessidade de aprimorar a encenação, ou seja, dispor objetos e atores numa determinada cena, para obter determinados efeitos dramáticos, tornando-se por mais de meio século a função principal do diretor encenar (BORDWELL, 2008). Para David Bordwell (2008) a encenação em seu sentido técnico denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro (BORDWELL, 2008). Segundo Bordwell (2008):

Em quase toda a história do cinema, a encenação foi essencial para a construção de um filme. Desde o começo do século XX até os anos 70, os diretores da indústria cinematográfica em todos os continentes tinham de transformar roteiros em cenas, e essa tarefa envolvia detalhar, momento a momento, as relações dos personagens no espaço (BORDWELL, 2008, 28).

Portanto, o uso do plano-sequência está ligado a determinado modo histórico de dirigir a encenação que afeta diretamente a performance dos atores e as relações dos personagens no espaço. Compreender esses fatores técnicos e estéticos é fundamental para analisar o tipo de

representação da masculinidade nordestina que opera em *Boi neon* que contraria uma certa tradição cinematográfica posta no primeiro capítulo. Retomando R.W. Connel e James Masserschmidt (2013):

Não é apenas uma questão de personagens descritos em *script*. A prática no nível local – quer dizer, a interação face a face ao filmar um filme com o ator – em última análise constrói a fantasia dos modelos de masculinidade hegemônica no nível societal mais amplo ou no nível regional (CONNEL; MASSERSCHMIDT 2013, p. 253).

Se podemos dizer que o personagem de Iremar contraria certa imagem cinematográfica do homem nordestino, isso se deve não só a produção do personagem no roteiro, mas por todos os elementos técnicos e estético aqui descritos. Se na interação face a face entre diretor e ator se constrói a fantasia dos modelos de masculinidade hegemônica, também se pode subvertê-la ou recusá-la. Como bem observou Judith Butler (2013) “a construção é o cenário necessário a ação, os próprios termos em que a ação se articula e se torna culturalmente inteligível” (BUTLER, 2013, p. 211). O que percebo nas duas sequências que descrevi acima é que uso da câmera fixa, do plano-sequência e de planos gerais (evitando planos como o *close*) tem um papel fundamental no tipo de performance a ser requerida dos atores e que produz as representações de gênero nos personagens. Ao optar pelo uso do plano-sequência, o diretor passa a ter um papel decisivo na encenação como um todo, requerendo dos atores um desempenho dramático extensivo, pois a descontinuidade dramática a que o ator cinematográfico é submetida é postergada em favor desse último. Por isso, compreendo o uso do plano-sequência e da câmera fixa e distanciada por Mascaro como uma forma de estratégia estético-narrativa que corrobora na dramaticidade dos atores e atrizes, mas também na forma como os personagens são apresentados¹⁹. Segundo David Bordwell “a distância e o ângulo entre duas pessoas de pé podem instantaneamente transmitir intimidade ou domínio, atração ou confronto” (BORDWELL, 2008, p. 63). Na cena da cabine (plano 8) a iluminação, as roupas curtas e as cores claras das vestimentas dos atores contribuem para o caráter descritivo do plano na narrativa que remete a uma relação de intimidade e cumplicidade entre Galega e Iremar, mas sem relação sexual. Já na sequência da fábrica (planos 108, 109 e 110), a escuridão dos espaços e as vestimentas mais escuras dos atores contribuem para fomentar certo mistério e expectativa na forma com que Iremar irá retribuir o presente dado por Geise.

¹⁹O cineasta taiwanês Hsiao-Hsien Hou, considerado o pai do “cinema de fluxo”, ao refletir sobre o uso da câmera fixa e distanciada diz que “o importante não é intervir sobre as coisas, modificá-las ou criticá-las. Cada coisa, cada pessoa é diferente. Cada pessoa tem seu próprio meio, seu próprio ambiente. Então, julgar é vão e inútil. O que eu quero é estar no meio, e simplesmente ver o que acontece no interior de cada ambiente, sem procurar criar julgamentos” (HOU apud GARDNIER, 2012, p. 312).

O que aproxima as duas cenas é o modo como o ator e as duas atrizes são posicionados no plano, de forma a não representarem uma imagem de superioridade ou subalternidade entre eles, e por isso é ausente uma hierarquia. O plano-sequência é usado tanto para filmar o personagem de Juliano Cazarré tirando as medidas de Galega, quanto fazendo sexo com Geise, mas as duas cenas contribuem para perceber o modo com que é construída a masculinidade de Iremar e que só pode ser compreendido com profundidade na sua relação com outros personagens, mas também entendo o tipo de performance empreendidas pelos atores e o papel que seus corpos exercem na imagem.

3.2.3 Uso do corpo e performance em *Boi neon*

A cena em que Iremar e Geise transam me surpreendeu quando assisti pela primeira vez na tela grande, tanto pela naturalidade com que os atores conduziram a encenação do ato sexual, mas, sobretudo pelo fato da atriz Samya De Lavor, que interpreta Geise, aparentar estar realmente grávida. Esse desconforto revelou uma dubiedade em mim entre o tipo de encenação dramática empreendida pelos atores e os seus respectivos corpos. Diferentemente dos filmes pornográficos, que buscam através do uso constante da montagem e de planos detalhes sucessivos evidenciar o ato em si (iluminando exageradamente as partes do corpo a serem explicitados), nessa cena a iluminação mais escurecida marca a silhueta dos corpos, mostrando e escondendo seus detalhes na medida que os atores se movimentam. Por conta dessas escolhas estéticas, os corpos não necessitam de uma restituição, como ocorre quando se segmenta os corpos em diferentes ângulos, mas são filmados continuamente de forma a causar uma impressão de totalidade²⁰.

David MacDougall (2016) aponta que os corpos nos filmes são, para os nossos sentidos, corpóreos, de forma que atribuímos a eles qualidades físicas associadas às nossas vidas e por isso, “ao ver uma pessoa, ou um rosto, atribuímos tanto nossas próprias experiências anteriores quanto as associações culturais prevalecentes em nossa sociedade” (MACDOUGALL, 2016, p. 136). A minha surpresa ao ver um corpo gestante num ato sexual se explica, em parte, pelo fato de que o filme é “uma ficção, mas os corpos não”

²⁰Numa entrevista ao site *sala de cinema*, o diretor Gabriel Mascaro justifica a preferência por planos abertos e de longa duração: “A câmera perscruta os espaços em seus lentos movimentos em busca dos personagens de forma a encontrar o lugar o do corpo, mais do que o lugar do rosto. Aproximar a câmera neste filme era um gesto de esvaziamento. Os planos gerais neste filme devolvem aos personagens a ideia de força, presença, resistência”. Disponível em: <http://saladadecinema.com.br/2016/01/16/gabriel-mascaro-diretor-de-boi-neon/> Acesso: 17/11/2018.

(MACDOUGALL, 2016, p. 133). Porém, a mesma “surpresa” não ocorreu na cena em que Galega (condutora do caminhão de gado que Iremar trabalha) recebe sexo oral de Júnior num curral durante a noite. Na encenação empreendida pelos atores Maeve Jinkings e Vinicius de Oliveira, a câmera encontra-se ainda mais distanciada, captando mais elementos do cenário do curral, a iluminação é mais escura dando menos detalhes dos corpos e a duração do plano é incomparavelmente mais curto (mostrando apenas uma parte do ato sexual ao contrário da cena de Geise e Iremar em que assistimos a ação por completo). Porém, uma distinção se destaca nessa cena em relação à anterior: o corpo de Galega não é um corpo gestante. É a partir de seus corpos que os atores e atrizes podem vir a contrariar (ou não) uma série de estereótipos através de suas performances. Segundo Diana Taylor (2013), as performances envolvem a realização de tarefas atribuídas e da eficácia com que são desempenhadas, revelando dimensões profundas de uma cultura ou de uma sociedade, mas também seu lado postiço e artificial (TAYLOR, 2013). Em sua forma cinematográfica, a performance é marcada pela descontinuidade dramática em favor da segmentação de planos unitários coordenados por técnicos específicos e pelo diretor, de forma a requisitar do ator o seu melhor desempenho, ou seja, interpretar sem parecer que está interpretando (SOBRAL, 2015). Daí a importância das marcas corporais do ator/atriz para maior aparência de realidade. Em *Boi neon*, a escolha pelo plano-sequência tarda essa descontinuidade dramática do ator, obrigando-o a se movimentar pontualmente na cena e decorar diálogos extensos objetivando uma maior eficácia na sensação de realidade pelo espectador. Segundo Luis Felipe Kojima Hirano (2013), o grau de liberdade, influência e o tipo de dramaticidade (mais ou menos realista, maior ou menor intensidade etc.) do ator/atriz no cinema são afetados pela estrutura de poder e pela lógica do campo cinematográfico o que inclui os objetivos estéticos dos realizadores e de seus responsáveis (HIRANO, 2013). Ao evitar sequências com muita segmentação de planos, Mascaro requer dos atores uma maior continuidade dramática, mas também a uma dramaticidade mais realista que permite ao ator um maior espaço para improvisação. Esse espaço para a improvisação pelos atores pode ser ocasionada por uma inadequação nos diálogos do roteiro ao ser transposta para a atuação, a dificuldade do diretor de resolver um problema de encenação, mas também por uma necessidade estética da direção de fotografia na execução de um determinado movimento de câmera pelo operador técnico²¹.

21Numa entrevista ao site *mediapart em español* o diretor de fotografia uruguaio Diego García descreve da seguinte maneira a sua experiência em *Boi neon*: “Fue un proceso muy bonito compartir una idea previa con el director y desarrollarla poco a poco. Muchos directores son muy cerebrales con ideas fijas. En esta ocasión había que trabajar con sensualidad y soltura. Siempre muy abiertos a la improvisación y cosas que sucedían en el momento. Esto lo digo por el ambiente del lugar, el trabajo con actores entre ellos, niños y con animales”.

Numa entrevista dada ao programa *País do Cinema* no Canal Brasil, Maeve Jinkings comenta sobre um diálogo entre Iremar e Galega (plano 49) que não continha no roteiro escrito por Gabriel Mascaro²²:

A gente tinha até um limite [no diálogo] e a gente foi... na medida que a gente foi criando as ações, porque a própria fotografia [direção de] foi pedindo um movimento de câmera, então a gente entendeu que tínhamos um espaço de criação e a gente foi criando relação e daí foi saindo (MAEVE JINKINGS, em entrevista ao programa *País do Cinema*, 2017).

Para Diana Taylor (2016), no roteiro falas, gestos e movimentos já encontram-se pré-estabelecidos porém, existem brechas de escape para ator produzir ironias e produzir de outras formas de diálogos e movimentos (TAYLOR, 2016). Por outro lado a improvisação do ator em cena nunca é arbitrária, mas fruto de aprendizagem de movimentos e gestos reiterados (SCHECHNER, 2012). Ao se encontrarem no estado liminar de não serem nem eles mesmos, nem os personagens que personificam, os atores aplicam o que Richard Schechner (2012) chamou de “restauração de comportamento” (SCHECHNER, 2012, p. 72) em que suas improvisações revelam “faixas de comportamento repetido regularmente, bem como recorrendo a modelos de representação (regulagem de ritmo, tons de voz, gestos)” (SCHECHNER, 2012, p. 72). No cinema, corpo e performance estão profundamente inter-relacionados tanto na presença do ator na tela quanto no personagem que desempenha, afinal “o personagem do filme de ficção não existe fora dos traços físicos do ator que o interpreta” (VERNET, 1995, p. 133). Ainda que o personagem de um filme só exista quando está vinculado ao ator/atriz que o interpreta, eles convivem apenas durante o tempo da performance cujo substrato é o corpo do intérprete: “trata-se de um intervalo fugidio, que cabe ao olho da câmera registrar; depois tais imagens são editadas [...] e acabam por compor um filme, cuja exibição depende do truque que o aparato técnico é capaz de proporcionar” (SOBRAL, 2015, p. 18). Como toda performance, a relação fugidia entre ator/atriz e personagem, necessita de uma eficácia, associada a toda uma série de procedimentos técnicos (fotografia, montagem, figurino, cenário etc.). Porém, o fato de uma cena aparentar naturalidade para o espectador, não necessariamente o ator/atriz, ao fazê-la, esteja numa posição confortável ou que aconteça de forma “natural” para eles. Muitas vezes, para maior eficácia de sua performance, é exigido o contrário. Isso se evidencia na fala de Juliano

(GARCÍA, 2016). Disponível em: <https://blogs.mediapart.fr/edition/mediapart-en-espanol/article/140616/entrevista-con-el-director-de-fotografia-diego-garcia> Acesso: 17/11/2018.
 22Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fq8mhpYIVEo> Acesso: 16/11/2018.

Cazarré sobre a cena de sexo que contracena com Samya De Lavor:

Nós gravamos essa cena duas vezes. Na primeira, eu já acreditava que havia ficado boa. Não queria gravar novamente porque ela exige uma intimidade forçada, algo que não é natural. Mas gravamos de novo e eu fiquei bem feliz com o resultado. Acho uma cena belíssima. Sinto muito orgulho dela. Só que ela é realmente polêmica. Tem gente que gosta e gente que não se sente confortável ao assistir (CAZARRÉ, 2016)²³.

As escolhas por Juliano Cazarré e de Samya De Lavor para interpretar respectivamente Iremar e Geise, mais do que os efeitos de suas interpretações serem calculados ou não, correspondem a determinadas demandas estéticas do próprio filme. Isso vale para todo o elenco de *Boi neon* como veremos mais a seguir, porém, como meu recorte são os personagens masculinos, destaco a escolha de Juliano Cazarré para interpretar Iremar. No intervalo entre 2005 e 2015, Cazarré trabalhou em filmes e telenovelas de relativo sucesso, na maioria das vezes em papéis coadjuvantes²⁴. Em muitas dessas produções, o ator gaúcho desempenhou personagens que valorizavam seu porte físico e sua aparência. É o caso de *Serra Pelada* (2013) em que interpreta Juliano, um homem que enriquece contrabandeando ouro na floresta Amazônia até se tornar chefe do crime organizado. Por se tratar de um filme com cenas de violência envolvendo o mundo do crime, Cazarré está sempre vestido de forma a ressaltar a sua aparência viril, quando não aparece em cenas sem camisa. No caso de *Serra Pelada* (2013), por ser um filme de gênero, o figurino e a maquiagem contribuem para compor a imagem de um personagem dominante e violento. Nas produções cinematográficas em que trabalhou como coadjuvante também é recorrentes papéis que valorizavam sua aparência física: delegado de polícia em *O Lobo Atrás da Porta* (2013), assaltante de banco em *Assalto ao Banco Central* (2011) e traficante em *Febre do Rato* (2011). Apesar de ter tido participação em mais de quinze filmes, Cazarré se tornou conhecido pelo grande público através das telenovelas e de séries para a televisão como *Força Tarefa* (2009-2011), *Avenida Brasil* (2012), *Amor à Vida* (2013-2014) e *A Regra do Jogo* (2015-2016). Em todas elas, o ator gaúcho desempenhou personagens masculinos que requisitavam seu tipo físico e que ressaltavam suas marcas corporais. No entanto, sua aparência contribuiu para muito dos papéis que desempenhou, mas em *Boi neon* ela é resignificado de forma a não reafirmar uma representação dominante sobre ser vaqueiro e ser homem no Nordeste, mas para contrariá-la. Isso ocorre pelo fato de raça, gênero e corpo serem reinterpretados conforme a lógica do

23Disponível em: <https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/juliano-cazarre-confesso-que-nao-sei-direito-o-que-e-o-feminismo/>. Acesso: 13/10/2018.

24Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm2131960/>. Acesso: 19/10/2018.

campo cinematográfico e ganharem “inteligibilidade e existência quando performatizadas em contextos de interação social” (HIRANO, 2013, p. 26) que racionaliza o corpo e os órgãos vocais “para se adequar ao gestual e fala de determinados papéis” (HIRANO, 2013, p. 26). Como vimos anteriormente, o uso do plano-sequência é a estratégia usado pelo diretor pernambucano na busca de uma encenação realista que utiliza a continuidade dos movimentos dos atores no plano para maior eficácia da performance desses últimos. Porém, no depoimento de Cazzaré, acerca da cena com Samya De Lavour, o desconforto que ele sentiu evidencia a necessidade da racionalização do corpo e órgãos vocais dos atores de forma a dar maior eficácia à cena.

Zé e Mario são dois personagens masculinos que contracenam com Iremar na atividade de vaqueiro e são interpretados pelos “não” atores Carlos Pessoa e Josinaldo Alves respectivamente. Zé é o personagem cômico do filme: implica com Cacá, afirma ter gostos inusitados (discute com Cacá por preferir leite de jumenta ao de vaca), se envolve em situações embaraçosas (se molha de sêmen ao ser comparsa de Iremar na tentativa de roubar esperma de cavalos de raça num leilão) e se mete na vida dos outros (critica Galega por deixar Cacá “solta demais”). Por sua estatura baixa, rosto redondo e corpo roliço, o físico de Carlos Pessoa contribui para ressaltar o lado cômico no personagem, afinal é uma tendência de corpos masculinos fora do padrão estético estabelecido ganhar papéis cômicos e desvirilizados em filmes. Já Josinaldo Aves, ao interpretar Mário, tem bem menos aparições que Pessoa estando em momentos específicos como nas cenas no curral. Mário ajuda a compor o universo do filme, não tendo um papel crucial no enredo. Segundo Kellen Pessuto (2013), o uso dos “não” atores permite que “a personagem se destaque mais que o ator, levando a audiência a assistir ao filme e ver diretamente a personagem, e não o ator” (PESSUTO, 2013, p. 294), já que o espectador não tem parâmetros com outro papel desempenhado pelos mesmos (PESSUTO, 2013). Segundo o antropólogo, a responsabilidade do diretor é crucial quando se envolve um “não” ator, pois a relação entre indivíduo que atua e personagem só existe pela vontade do diretor e “num eventual fracasso é responsabilidade dele, e não do ator” (PESSUTO, 2013, p. 296), diferentemente de um ator profissional que carrega consigo uma carreira e é reconhecido socialmente por isso (PESSUTO, 2013). Para Pessuto (2013) a diferença entre o ator profissional e um “não” ator é que “o primeiro segue um método próprio de decorar falas, para interpretar um personagem, e usa técnicas para chorar ou não chorar diante do sofrimento do outro; o outro faz da própria vida sua performance” (PESSUTO, 2013, p. 302). Ao falar de sua experiência, Juliano Cazarre resalta que em cena “quem dá as regras do jogo é o não ator” (JULIANO CAZARRÉ,

entrevista ao programa *País do Cinema*, 2017):

Tem coisas que eu posso fazer com a Maeve [Jinkings] em cena que eu não vou poder fazer com ele [não ator]. Ela [Maeve Jinkings] vai reagir porque tem repertório e tal. Ele não, ele [não ator] vai tá esperando aquela palavra. Eu tenho que dá aquela palavra sem parecer que ele estava esperando, entendeu? A técnica [de atuação] tem que desaparecer, você não pode perceber que tem técnica. Se perceber que tem técnica você entregou o jogo e você não tem mais aquilo que você [entrevistadora] falou que é uma coisa muito preciosa em *Boi neon* e que as pessoas no cinema vem falar: Eu acreditei que vocês existiam (JULIANO CAZARRÉ, entrevista ao programa *País do Cinema*, 2017).

Nessa fala se evidencia que as categorias de ator profissional e não ator não são estanques, mas, pelo contrário, são dinâmicas de forma que o “não” ator oscila entre uma atuação e uma não atuação, e o ator profissional, mesmo consciente de está interpretando um papel e tendo pressupostos estabelecidos, traz para sua performance muitos elementos de sua vivência cotidiana e de sua experiência de vida (PESSUTO, 2013). Mas também, a sensação de naturalidade que temos com atuações dos “não” atores também é fabricada, pois o fato de serem amadores “não impede que tenham de atuar, isto é, representar uma ficção, mesmo se essa ficção se parece com sua existência real e se, com isso, sejam obrigados a se dobrar às convenções da representação” (VERNET, 1995, p. 139). Na fala de Cazarré a técnica de não transparecer que tem técnica aponta que a máxima benjaminiana de que “no cinema, é menos importante o intérprete apresentar ao público uma outra personagem do que apresentar-se a si próprio” (BENJAMIN, 2005, p. 21) é fruto mais da eficácia da performance do que a ausência de atuação. Como bem apontou Richard Schechner (2012), as performances artísticas “moldam e marcam suas apresentações, sublinhando o fato de que o comportamento artístico é [...] feito por pessoas treinadas que levam tempo para se preparar e ensaiar” (SCHECHNER, 2012, p. 49) e por isso, toda performance (artística ou não) é uma espiral de eficácia (ritual) e entretenimento (teatro e expressões cotidianas) e portanto não se constituem polos binários, mas o que define cada uma é sobretudo os seus propósitos (SCHECHNER, 2012). Por tanto, a performance ao requerer aprendizado do performer, faz da presença de Alyne Santana, Carlos Pessoa e de Josinaldo Alves, independente do número de cenas que aparecem e do papel que desempenham no enredo, eficazes na sensação de naturalidade dramática que o filme necessita, mas também influência na preparação dos atores profissionais. Se Mário é um personagem quase decorativo na narrativa, no processo de preparação dos atores, coordenada pela renomada preparadora de elenco Fátima Torres (*Pixote: A Lei dos Mais Fraco, Cidade de Deus, Tropa de Elite*), Josinaldo Alves, ao ser vaqueiro na vida real, foi uma referência importante para Juliano Cazarré, tanto na aprendizagem da profissão de seu personagem, mas

também no comportamento masculinizante e sertanejo de Iremar:

Josinaldo que era o mais preto, forte, parece uma arma, parece uma Braúna. Duro, homem-homem, homem que não fabrica mais, peça de Dojão e por isso raridade. Esse camarada nos ensaios ele era de uma disponibilidade e se emocionava com uma facilidade e você olhava aquele homem que você jamais imaginou e ele tava assim se desfazendo [chorando] na sua frente (JULIANO CAZARRÉ, entrevista ao programa *País do Cinema*, 2017).

Nesse depoimento ao programa *O País do Cinema* fica evidente a referência que Juliano Cazarré teve com a experiência de preparação junto ao “não” ator Josinaldo Alves, na sua composição do personagem Iremar envolvendo força física e aparência viril com expressão de afetos e sentimentos. Um olhar mais atento ao seu personagem revela como a masculinidade do vaqueiro Iremar subverte certas características do modelo hegemônico de masculinidade, mas também apresenta certos limites na desconstrução completa desse mesmo modelo.

3.2.4 O personagem Iremar numa perspectiva da masculinidade.

A aparência de realidade é uma qualidade inerente ao cinema por conta da “riqueza perceptiva dos materiais filmicos, da imagem e do som” (VERNET, 1995, p. 148-149), que apresenta ao espectador “efígies de objetos com um luxo de detalhes, e à restituição do movimento, que proporciona a essas efígies uma densidade, um volume que elas não possuem na foto fixa” (VERNET, 1995, p. 148-149). Porém, o fato de um filme ter uma encenação mais realista ou optar por uma maior naturalidade dramática dos atores não quer dizer que certas situações nele contidas será verossímil aos olhos do espectador, podendo causar surpresa, desconforto ou até rejeição. Segundo Marc Vernet (1995), nos filmes uma situação ou ação é verossímil quando relacionada com “formas congeladas que, sob a aparência de um imperativo categórico, exprime o que é a opinião comum” (VERNET, 1995, p. 141), ou seja, ser verossímil consiste num “certo número de regras que afetam as ações dos personagens” (VERNET, 1995, p. 141). Por isso, uma ação ou situação considerada excepcional na vida cotidiana pode ser considerada verossímil para o espectador ao ver um filme. Da mesma forma que o contrário também pode ocorrer pois nós, enquanto espectadores, compartilhamos de um determinado repertório cinematográfico comum. Esse repertório em comum está associado ao fato de o verossímil tratar simultaneamente da “relação de um texto com a opinião comum, à sua relação com outros textos, mas também ao funcionamento interno da

história que ele conta” (VERNET, 1995, p. 141). Por isso, as ações de personagens como Iremar, Geise e Galega podem contrariar uma determinada expectativa cultural, social e cinematográfica sobre gênero e seus respectivos comportamentos e papéis sociais. No próprio filme, essa expectativa transparece na fala de Iremar ao demonstrar surpresa ao ver Geise com uniforme de vigilante (atividade de risco e considerado “masculino”), contrariando a imagem que ele tinha anteriormente quando a conhece vendendo cosméticos se vestindo de modo mais “feminino”. Igualmente, ela responde se surpreender por ele não parecer um vaqueiro.

Segundo R.W. Connel e J. Masserschmidt (2013) masculinidade “são configurações da prática que são construídas, reveladas e transformadas ao longo do tempo” (CONNEL; MASSERSCHMIDT, 2013, p. 271). Por isso, masculinidade e feminilidade são concepções inerentemente relacionais que só existem em contraste um com o outro e se dissemos que a conduta de alguém é não-masculino é dizer que se comporta diferentemente: “seria pacífica em lugar de violenta, conciliatória em lugar de dominante, casi incapaz de dar un puntapié a una pelota de fútbol, indiferente em la conquista sexual, y así sucesivamente” (CONNEL, 1997, p. 31). Como vimos nas sequências descritas acima, esses contrastes são menos nítidos na construção do personagem Iremar, contradizendo certas expectativas do que é ser homem no Nordeste, mas nem por isso são inexistentes. Esses contrastes se revelam na relação do personagem interpretado por Cazarré com outros personagens masculinos como Zé (Carlos Pessoa), Mário (Josinaldo Alves) e, sobretudo, com Júnior (Vinicius de Oliveira). Esse último personagem apresenta um modelo de masculinidade que converge com a de Iremar, gerando certo incomodo desse último. Quando Zé é levado para cuidar de uma égua numa fazenda, após uma fracassada tentativa de roubar sêmem de um cavalo Alazão, ele é substituído pelo vaqueiro Júnior. Júnior é um rapaz de aspecto jovial, magro e alto. Ele usa aparelho dental e tem cabelos longos que alisa através de uma máquina de alisamento capilar conhecido popularmente como “chapinha”. Quando é levado pelo patrão até o caminhão de Galega, onde os vaqueiros dormem quando os bois ficam no curral, Júnior é recebido de diferentes formas pelos outros personagens. Ele ganha a antipatia e desconfiança de Iremar, a admiração e a simpatia de Cacá e desperta o desejo sexual de Galega. A sua masculinidade é marcada pelo cuidado que tem com o corpo e a aparência, se distinguindo da imagem de desleixo dos outros vaqueiros. Numa cena, ele alisa o cabelo com uma chapinha enquanto Galega, Cacá e Mário estão tomando o café da manhã. Galega o observa com olhar exótico, mas que esconde certo desejo, resultando na relação sexual entre os dois e na revelação da potência sexual de Júnior.

Os modelos de masculinidade hegemônica têm sido associados à noção de virilidade

caracterizada pelo ideal de força viril, firmeza moral e potência sexual (COURTINE, 2013; HAROCHE, 2013). Segundo Michael Kimmel (1998), as masculinidades se tornam hegemônicas a partir de uma relação de poder homosocial que nega a feminilidade, mas, sobretudo, se opõe a outros modelos de masculinidades concorrentes, suprimindo-as e subalternizando-as (KIMMEL, 1998). Se uma masculinidade é subalterna em relação a outra, significa que ela apresenta características e práticas sociais divergentes ou até opostas como são o caso dos gays e transexuais. Por isso, ao “reconocer al género como um patrón social nos exige verlo como un producto de la historia y también como un *productor* de historia (CONNEL, 1997, 43). Daí a necessidade de não nos referirmos a masculinidade no singular, mas a masculinidade no plural, pois a vivência do gênero se dá de diversas maneiras e diferentes formas (gays e transexuais são exemplos mais óbvios), ainda que várias características do modelo hegemônico sejam herdadas, compartilhados e reivindicados por todos os homens (CONNEL; MASSERSCHMIDT, 2013). O personagem Júnior, apesar de não seguir práticas consideradas hegemônicas entre os vaqueiros, como o cuidado com o corpo e a aparência, sua masculinidade heteronormativa é reivindicada através da sua performance sexual ao fazer sexo oral em Galega.

Quando colocamos em perspectivas outros personagens vaqueiros, em dois diferentes filmes descritos no primeiro capítulo, podemos perceber e evidenciar singularidades na representação da masculinidade no personagem de Iremar. Raimundo Vieira (personagem de Alberto Ruschel em *A Morte Comanda o Cangaceiro*) representa o ideal de masculinidade viril ao apresentar força física, firmeza moral e potência sexual. Em todo filme ele é movido pelo sentimento de vingança pela morte da mãe por cangaceiros, mas na jornada encontra redenção no amor da virgem Florinda (personagem de Aurora Duarte). Vieira é um herói que não apresenta nenhum tipo de contradição psicológica ao combater sua antítese, o líder dos cangaceiros, que é a representação da violência sem honra e sem moral. Já Jasão (personagem de Leonardo Villar em *A Grande Cidade*) é um personagem trágico, erradico e melancólico, mas que a atividade de matador profissional o torna temido por outros homens, como o malandro Caluga (Antonio Pitanga) e o pedreiro Inácio (Joel Barcellos), ressaltando nele a força física e seu aspecto viril. A superioridade da masculinidade de Jasão, e que subalterniza a de outros personagens, é bem representada no sonho de Inácio o vê vestido de vaqueiro sequestrando Luzia (Anecy Rocha) montado num cavalo, na cena em que o personagem de Leonardo Villar atira contra o carro de um senador da República, mas também quando Calunga teme ser morto por ter apresentado Luzia a Inácio. Se no personagem Jasão essa aparência viril esconde seu lado melancólico, trágico e existencialista sua coragem não é

abalada nem quando se vê cercado por policiais armados, atirando suicidamente contra eles. Ele morre como “homem”. Ainda que sejam filmes com propostas estéticas díspares e produzidos em contextos de produção distintos (algo discutido no capítulo anterior), o que interessa é que o vaqueiro nessas produções é sinônimo de coragem e virilidade, expressões da cultura da honra sertanejo-nordestina.

Apesar da aparência corpulenta de Juliano Cazarré o personagem de Iremar é construído com base em outros parâmetros que não caracterizam a masculinidade hegemônica. Ao contrário de Raimundo Vieira, Iremar circula pelo Agreste a bordo de um caminhão conduzida por uma mulher, Galega. Longe dos trajes de couro, ele veste roupas que são vendidas no camelô ou em grandes lojas de atacado, pois o tempo de Iremar é marcado pelo acesso a bens de consumo globais. Mas não é apenas na aparência que o personagem de Juliano Cazarré se distingue dos interpretados por Alberto Ruschel e Leonardo Villar. Sua masculinidade é construída sob outros parâmetros que não a de uma masculinidade hegemônica, que torna subalternas outras masculinidades e as mulheres, na qual o personagem Raimundo Viera é um exemplo ideal e que Jasão herda várias características. Em vários momentos Iremar aparece desenhando roupas, costurando, quando não está sozinho a contemplar a própria solidão. A sua profissão de vaqueiro, obriga-o a estar em contato com fezes dos animais e a dividir espaço com outros homens. Em algumas cenas, o vaqueiro além de se perfumar e desenhar aparece sentindo solidão e trocando sentimentos com outros personagens. Um exemplo está na cena em que Cacá pede um abraço a Iremar, após Zé insinuar que ela fora abandonada pelo pai. Uma descrição mais detalhada revela uma outra dimensão da masculinidade de Iremar que o diferencia dos personagens criados por Carlos Coimbra e Carlos Diégues, mas também expressa certas contradições.

Plano 40 (3'28''): Cacá pede um abraço a Iremar.

Descrição do plano:

Externa dia – manhã

Iremar encontra-se sentado, cortando a cintura do manequim que catou da lama, na companhia de Cacá que o observa, de cabeça baixa, sentada e de pernas cruzadas. O cenário é dentro da cerca do curral onde os bois costumam ficar, mas que encontra-se vazia. Ao fundo se vê uma vegetação típica do Agreste nordestino, com a terra árida e vegetação esparsa. Bem ao fundo, a direita do quadro, se vê umas torres do que parece ser uma refinaria de gás. Ao lado de Cacá se encontram-se umas pernas e braços do manequim. A câmera começa num

plano geral (PG), captando todo o corpo dos atores, mas com o avanço dos diálogos há um movimento lento de aproximação que termina num plano aproximado (PA). Cacá diz: “vamos ver os cavalos comigo?”. Iremar responde: “Agora não vai da não”. Ele continua a serrar o manequim sem olhar para ela que mexe distraidamente num fio de arame. Cacá insiste: “mas eu queria que você fosse ver comigo os cavalos”. Iremar responde “agora eu tenho que terminar isso aqui Cacá”. Ele continua concentrado no que está fazendo, imprimindo mais força na serra, e ela faz cara de emburrada botando a mão no queixo. Cacá: “Esse povo fica mangando de mim e da minha mãe” (numa provável referência a Zé). Ele então para de cortar o manequim e olha para ela. Iremar: “Não é pra tu ficar ouvindo as merdas que esse povo fala não. É tudo mentira mesmo”. Ele volta a serrar o boneco. Nesse momento a câmera já encontra-se bem próximos dos atores enquadrando-os da cintura para cima. Depois de um tempo de silêncio, Cacá volta a falar: “Você acha que meu pai volta?”. Ainda concentrado no corte, Iremar tira os fiapos de plástico do boneco que está serrando. Iremar: “teu pai? Eu não conheci ele. O povo disse que ele era bom. De repente volta”. Ela olha rapidamente para ele, mas volta a abaixar os olhos insatisfeitos e continua triste. Cacá: “Querida que ele tivesse aqui comigo”. Ele fica impaciente e volta a cortar o manequim, mas se arrepende e para. Então olha para ela com olhar severo e atento. Iremar: “Tu devia ir atrás dele. Tá entendendo? Vaquejada não é lugar para menina pequena”. Cacá responde rapidamente: “Mas eu não posso ir”. Iremar retruca: “E porque não pode?”. Cacá: “Mor a minha mãe”. Iremar: “Tua mãe já é grande. Não precisa de você não, pra ficar tomando conta dele, ouxi! Tu não quer ver teu pai? Pronto”. Ele volta a serrar o manequim e um silêncio paira entre eles. Após terminar de serrar, ele então quebra o silêncio. Iremar: “Não vice uma lixa por ai não?”. Após uma olhada ao redor ela aponta a localização. Ele pega a lixa e começa a esfregá-la na parte do manequim que serrou. Cacá levanta o rosto olhando seriamente para Iremar. Cacá: “Me dá um abraço?”. Iremar surpreso responde: “O que?”. Cacá: “Um abraço”. Ele ainda surpreso e olhando nos olhos dela pergunta novamente. Iremar: “Que que tem?”. Ela então reafirma que quer um abraço. Iremar larga o manequim e abraça forte Cacá. Os dois fecham os olhos e o abraço durante alguns segundos e só é interrompido com Iremar pedindo para que ela pegue as pernas do manequim.

O fato de Galega ser mãe solteira e de Cacá não conhecer o pai (que tudo indica ser também um vaqueiro) torna-as motivo de chacota entre os vaqueiros. Não sabemos se o pai de Cacá foi um vaqueiro que trabalhou antes de Iremar ocupar o lugar ou se era um cavaleiro de

vaquejada. O que sabemos é que houve abandono paternal e que Cacá sente por ser criada só pela mãe. Ao ser perguntado sobre o pai ausente, o personagem de Juliano Cazarré diz que não o conheceu, mas “o povo disse que ele era bom”. Suponho que “o povo” sejam os outros vaqueiros. Ao contar a Iremar o motivo de sua tristeza, Cacá ouve dele que é “tudo mentira” o que Zé e Mário falam e que ela devia procurar pelo pai. A frase de motivação é acompanhada com “Vaquejada não é lugar para menina pequena”. Ao mesmo tempo em que Iremar usa a frase para empoderar Cacá, ao demonstrar que ela deve ser dona de seu destino, ele utiliza um argumento sexista de que é melhor ela viver com o pai, e ter uma vida mais estável, do que acompanhar o estilo de vida da mãe que é caminhoneira de vaquejada. Quando a personagem de Alyne Santana pede um abraço, Iremar hesita algumas vezes, esperando uma confirmação do pedido, antes de abraçá-la. Essa resistência no personagem de Juliano Cazarré em expressar sentimentos reafirma certas características do modelo hegemônico de masculinidade em que homens não devem expressar sentimentos e emoções publicamente. De certa forma, Cacá rompe em Iremar esse isolamento na expressão de sentimentos que estão contido nas cenas em que o personagem de Cazarré encontram-se só e introspectivo. Com a aproximação da câmera, a tensão na insistência em dialogar com Iremar, Cacá rompe o isolamento da atividade que ele encontra-se fazendo. Inicialmente, Iremar encontra-se completamente imerso na ação de serrar o manequim, mesmo com a presença de Cacá. Enquanto ela não insiste na conversa, o personagem de Juliano em nenhum momento vira-se para olhá-la nos olhos. O uso do plano-sequência contribui para realçar as diferentes reações dos dois atores durante o diálogo. Iremar inicia o plano completamente indiferente, torna-se impaciente com a insistência no assunto, fica surpreso com o pedido de abraço, é dominado por uma intensidade de afeto durante todo o abraço e termina novamente aparentando indiferença ao quebrar o clima pedindo que Cacá pegue a perna do manequim. A curva dramática de Iremar, ao sair da indiferença, mas retornar para ela, demonstra sua dificuldade em expressar abertamente afetos.

Quando Zé se irrita com Iremar por ele ter desenhado na sua revista pornográfica, cobrindo as fotos das modelos nuas com roupas, os dois iniciam uma discussão:

Zé: - Que porra foi essa aqui que fizesse na minha revista que rabiscasse ela todinha?

Iremar: - O que? Eu só desenhei nessa página aí que tava toda colada com essa porra dessa sua gala fraca.

Zé: - Eu pago dez real para ver buceta e tu mela ela todinha de caneta. Vá! Toma essa merda. Eu quero outra, vice?

Iremar: - Tu tem é que parar de bater punheta e botar essa rolinha pra comer

alpiste, seu frango.

Nesse diálogo (plano 50) há várias menções a expressões sexistas, machistas e homofóbicas, como “gala fraca”, “buceta”, “alpiste” e “frango”, que revelam certas características do modelo hegemônico de masculinidade nos personagens ao se referirem ao órgão sexual feminino, mas também a estereotiparem comportamentos associados a masculinidades subalternas como a masturbação e a homossexualidade. No diálogo Iremar associa o fato de Zé se masturbar ao de ter “gala fraca” e de não “comer alpiste” (numa cena anterior, Iremar rouba a revista de Zé enquanto ele está dormindo e ao abri-la as páginas estão coladas como se esse último tivesse ejaculado na imagem). O fato de ser um personagem oriundo das classes populares parece justificar no enredo essa contradição no comportamento de Iremar ao reproduz no discurso termos sexistas e homofóbicos, mas, na prática, ter comportamentos e gostos de uma masculinidade não hegemônica. Nesse plano, Iremar se coloca numa posição de superioridade em relação a Zé, reivindicando o que Pedro Paulo de Oliveira (2004) chamou de “honra masculina”, ou seja, o “capital simbólico exigido caso o agente queira lançar mão de prerrogativas de poder associado à hierarquia de gênero” (OLIVEIRA, 2004, p. 276). Por tanto, ainda que o personagem Iremar desconstrua certos aspectos do modelo hegemônico, nos seus hábitos e práticas cotidianas, ele o reproduz na linguagem, revelando a dissonância entre as dimensões discursivas e prática da masculinidade e o gênero como “metáfora de poder” (ALMEIDA, 1996). Ao dizer que “rosa é cor de puta” e que “vaquejada não é lugar de menina pequena”, o personagem de Juliano Cazarré apresenta ambiguidades e que o torna mais plausível para o espectador ao não representar o homem ideal, mas um homem com contradições, sonhos, desejos, irritações, inseguranças e fraquezas. A entonação e a origem dos termos utilizando no plano 50 revelam uma ligação importante com o cenário em que o filme se passa ao serem elementos culturais locais.

3.2.5 O Nordeste como cenário

Apesar de os personagens estarem sempre viajando, o filme possui alguns cenários que se repetem: a cabine, a carroceira e o curral. As paisagens contribuem para contextualizar a narrativa no tempo e no espaço. Nas cenas em que Galega conduz o caminhão, há presença de mata verde, largas rodovias, refinarias de petróleo, grandes centros comerciais e indústrias (ver figuras 142 e 143). O uso de plano geral nessas paisagens registra um Nordeste em

transformação situando o espectador no tempo e no espaço e contextualizando ações e comportamentos dos personagens. Essas paisagens contribuem para a eficácia da performance dos atores/atrizes pois “os cenários forçam-nos a considerar a existência corpórea de todos os participantes” (TAYLOR, 2013, p. 14). Fica evidente de que se trata de um Nordeste que é parte da cultura do consumo e do espetáculo, e por isso marcado pela tecnologia e pela industrialização, o que rompe com a imagem cristalizada do Sertão isolado e tradicional, habitado por coronéis, jagunços e retirantes. Apesar da paisagem predominante rural, as vaquejadas são apresentadas como grandes espetáculos *high tech*, com direito a telas de vídeos, efeitos sonoros e luz neon (ver figura 144). O entorno da arena de vaquejada é carregado de tendas de música eletrônica, camionetes e grandes paredes de som que muito lembram as festas de rodeio estadunidenses (ver figura 145). Curiosamente, o aspecto *high tech* das arenas de vaquejada, contrastam com a precariedade e improvisado dos espaços de acomodação dos vaqueiros. Enquanto os bois estão nos currais, os vaqueiros Iremar, Zé e Mário (e mais a frente Júnior quando este substitui Zé no serviço) dormem em redes na carroceria do caminhão, enquanto Galega e sua filha Cacá dividem o espaço da cabine. Por conta da profissão que exercem, os personagens não se fixam em lugar algum. Não sabemos de onde eles vieram e para onde vão. Tudo é provisório e passageiro. O efeito da fragmentação do mundo globalizado encontra-se presente na atmosfera em que os personagens estão inseridos. Mesmo contendo os elementos culturais mais nordestinos, os mesmos estão dissolvidos nos “excessos da cultura do espetáculo” e da sociedade do consumo. É o caso da cena em que Mário, Galega, Cacá e Zé dançam ao som de “Meu Vaqueiro, meu peão” da banda cearense de forró elétrico Mastruz com Leite.



Fig. 142: Um centro comercial em construção



Fig. 143: Contraste entre o rural e o industrial.



Fig. 144: O boi neon



Fig. 145: O lado de fora da arena de vaquejada.

Essa junção de elementos culturais locais com produtos culturais globais é a forma estética e sonora do filme registrar certo olhar sobre o Nordeste na contemporaneidade, mas também de dialogar implicitamente com o passado local e as imagens e enunciados, incluindo o cinema, produzidos sobre a região. Nas palavras do diretor Gabriel Mascaro:

Esta região foi apontada por políticos e economistas brasileiros nos anos 60 como a “região problema” do Brasil por causa do histórico de desertificação, fome, sede, fanatismo religioso e das revoltas populares. Na mesma década, o cinema e a literatura foram buscar nesta região a alegoria da luta de classe e a revolução camponesa. O Cinema Novo se apropriou da região enquanto experiência que cristalizou até hoje alguns signos de representação, como a ideia de preservação das tradições culturais, da ideia de valentia quase sacralizada e puritana do homem trabalhador e na possibilidade deste homem culturalmente enraizado trazer novos valores para reparar a crise identitária dos centros urbanos. Hoje temos outro contexto no Brasil. A região cresceu economicamente de forma muito veloz, é cosmopolita, então o filme se alicerça num cenário contemporâneo de prosperidade econômica regendo novos signos, desenhando novas relações humanas, afetos e desejos. É um filme sobre a transformação da paisagem humana (MASCARO, 2016).

Ao documentar essas transformações da paisagem humana, Mascaro retorna a certos aspectos de seus filmes anteriores como *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *Ventos de Agosto* (2014) já citados aqui. A presença de cenas que descrevem a vida cotidiana dos vaqueiros em atividades laborais contribui para uma dimensão documental do filme. Num plano, Zé e Iremar estão recolhendo com vassouras e com as próprias mãos as fezes dos bois enquanto cantam. Num outro, Iremar e Mário seguram um bezerro no chão para que Galega o marque a ferro quente. A sensação quase documental dessas cenas possibilita contornar os riscos de espectadores/as verem certas situações como inverossímil. É o caso das cenas que beiram o surreal (como a do cavaleiro que inexplicavelmente acaricia carinhosamente seu cavalo ou quando um boi ganha coloração neon). Essas cenas cumprem certos objetivos estéticos:

O filme conta com a ideia de utilizar estas cenas mais oníricas ou “suspensas” para romper com a ideia de um naturalismo que emana das cenas. Apesar de o código de registro se aproximar do olhar documental, se trata de um filme completamente ficcional, onde o próprio surrealismo estético presente no filme é parte da cultura

do excesso, e às vezes normalizados como se fossem registrados em olhar “observacional”. Por vezes o espectador se pergunta se o Boi Neon existe de verdade, se os tratadores penteiam os cabelos dos cavalos... O surrealismo estético se fundiu com os excessos da cultura do espetáculo. Não saber onde termina um mundo e começa outro é o jogo de suspensão que o filme provoca. (MASCARO, 2017, p. 8)

O surrealismo, ao ser uma corrente artística que se caracteriza pela expressão do inconsciente, proclamando a prevalência absoluta do sonho e do desejo e a renovação dos valores morais, político e filosóficos, contribui para complexificar a atmosfera de *Boi neon*, contrastando com cenários e situações mais cotidianas e verossímeis, mas também com o próprio interior dos personagens ressaltando seus sentimentos e afetos. Como vimos anteriormente, o fato de uma situação ser mais ou menos verossímil para o espectador não corresponde diretamente à possibilidade de sua realização em nossa vida cotidiana. No filme dirigido por Gabriel Mascaro, não são apenas os comportamentos dos personagens que contrariam uma determinada expectativa social, cultural e cinematograficamente reificada. Como vimos, os corpos dos atores e o tipo de performance empreendida por eles cumprem um papel fundamental nesse processo, associados a aspectos mais técnicos, como o uso de plano sequência e da câmera distanciada e estéticos, como a cor do figurino e dos cenários. Dissecados todos esses elementos, podemos pensar as contribuições e os limites da representação de gênero no filme como um todo.

3.2.6 Pensando gênero a partir de *Boi neon* e os limites da representação.

Todos os personagens em *Boi neon* são inscritos numa horizontalidade nos planos, mas também na narrativa. Eles estão conectados numa rede de afetos e trocas interpessoais tendo os bastidores da vaquejada como cenário principal. Cacá (Alyne Santana) é uma personagem importante na narrativa, pois conecta os outros personagens através de uma rede de sentimentos, cumplicidades e emoções. Com a ausência do pai, ela tem na sua mãe a principal referência. Galega a cria sozinha e muitas vezes surgem pequenos conflitos entre as duas. A filha leva uma tapa de sua mãe por dizer que a calcinha fio dental que ela comprou de um vendedor ambulante é “coisa de puta”. Já Iremar é uma referência masculina importante para Cacá, desconstruindo nela os complexos de ser uma filha de pai ausente e cuidando dela quando Galega fica ausente. Ela também mantém laços com o vaqueiro Zé por conta de suas brincadeiras e seu jeito atrapalhado e descontraído com que leva a vida. Cacá é a primeira a se relacionar bem com Júnior, que substitui Zé no trabalho, ao ficar curiosa com um homem que

alisa o cabelo e usa aparelho dentário, contrastando com os outros personagens masculinos. A única personagem que Cacá não estabelece nenhuma relação é com Geise, que entra na história oferecendo cosméticos e perfumes aos vaqueiros. A única relação que a personagem de Samya De Lavor mantém é com Iremar e termina nele.

A estrutura narrativa dominante, que leva o espectador “a desvelar uma verdade ou uma solução através de certo número de etapas obrigatórias” (VERNET, 1995, p. 125) são dissolvidos no fluxo de imagens e acontecimentos que não levam a uma resolução preestabelecida (*happy end* ou o final trágico). O conflito entre “herói” e sua antítese inexistente. Segundo Massimo Canevacci (1990), a maioria dos filmes de ficção é dotada de uma qualidade ritual (portanto repetitiva) em suas narrativas. Essa qualidade ritual se deve à presença de uma “estrutura quaternária” que “objetiva a demonização do *outro* e a beatificação do próprio *si mesmo* e do próprio *grupo*” produzindo um arquétipo da alteridade (CANEVACCI, 1990, p. 56). A ausência ou a dissolução dessa estrutura quaternária no enredo de *Boi neon* contribui para explicar a ausência de uma hierarquia entre gêneros (masculino ou feminino), como também entre masculinidades (hegemônica ou subalterna) dos personagens na narrativa. As diferenças se apresentam a partir de contrastes na própria *mise-en-scène* e não por um conflito preestabelecido no roteiro. A chegada de Júnior incomoda Iremar, da mesma forma que a aproximação deste último com Geise afeta a personagem feminina Galega. Porém, a narrativa em momento algum se centra nas causas e efeitos de um possível conflito ou desafio a ser resolvido entre eles. A relação sexual com Geise não muda o cotidiano de Iremar e nem a narrativa leva a uma reação e solução para o acontecimento (um casamento ou uma separação dolorosa). O ato sexual entre os dois parece possuir uma função mais de provocar o espectador a pensar outras formas de relações, do que desenvolver ou resolver um determinado problema da trama. Ao final, Galega lava seu caminhão com uma mangueira, Cacá observa um boi ser assado numa churrasqueira e Iremar, com olhar distante, tange o gado no curral. A vida continua e o “herói” termina da mesma forma que começou. Se algo se alterou nele, nós não somos informados e só podemos supor.

Masculinidade e feminilidade são apresentadas em *Boi neon* de forma diversa e criativa, borrando a fronteira de ambos. Por conta de todos de muitos elementos descritos aqui associado as características psicológicas dos personagens, o filme de Gabriel Mascaro tem sido lido de forma a sempre ressaltar o seu lado desconstrutor de uma determinada representação sobre o que é ser homem e mulher no Nordeste. Para citar alguns exemplos, o crítico Silas Martí (2016) destaca em sua crítica para o jornal *Folha de São Paulo* que “os

longos planos do filme [...] conduzem essa desconstrução dos papéis do homem e da mulher”²⁵ (MARTÍ, 2016). Pablo Villaça (2015) para a *Carta Capital* escreve que, “ciente de que somos criaturas complexas, o filme parece determinado a subverter nossas expectativas e a fugir de estereótipos e preconceitos”²⁶ (VILLAÇA, 2015). Já o crítico Fábio Andrade (2015) da revista digital *Cinética*, ao se referir a cena de sexo entre Iremar e Geise e sua longa duração cria “uma verdadeira movimentação política dentro da cena, obrigando [...] o espectador a se confrontar com suas expectativas e preconceitos, transcendendo o incômodo inicial como um gesto potente de autonomia”²⁷ (ANDRADE, 2015). Com vimos anteriormente, essas sensações são criadas através de uma série de escolhas e procedimentos técnicos e estéticos como o uso constante de plano-sequência de longa duração, a câmera mais fixa e distanciada, a predominância de planos abertos, o tipo de performance empreendida pelos atores profissionais e dos “não atores, as marcas corporais dos intérpretes, a escolha dos cenários etc. Porém, nessa pesquisa é necessário perfurar a imagem e pensarmos questões um pouco mais amplas, colocando em perspectiva o que já discuti aqui.

A expectativa de um comportamento mais viril e dominador por parte do personagem masculino (comportamento reificado pelos heróis viris do cinema dominante) é contrariada em *Boi neon* pelo fato de comportamentos atribuídos a determinado gênero o serem. Como vimos o personagem de Iremar, ao mesmo tempo em que subverte certas características do modelo hegemônico de masculinidade, reproduz em seu discurso certos aspectos que subalterniza tanto práticas masculinas não hegemônicas, mas também ao feminino. Porém, as atividades ligadas ao mundo dos vaqueiros e da vaquejada não se apresentam como exclusivas de homens. Da mesma forma, a masculinidade de Iremar e Júnior contrariam o modelo viril dominante, que ao nível regional, historicamente associou identidade cultural, virilidade e papéis sociais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013). Segundo o diretor e roteirista Gabriel Mascaro:

A ideia de *Boi Neon* foi lançar uma nova luz sobre as transformações recentes do Brasil a partir de um recorte narrativo que se segue da vida de um grupo de vaqueiros que vivem na estrada transportando boi para as festas da vaquejada, um dos maiores eventos de *agrobusiness* do Brasil. Tendo a vaquejada como palco alegórico destas transformações em meio à paisagem monocromática e industrial do Nordeste, eu pesquisei as cores que reluzem as contradições do consumo e dilato noções de identidade e gênero em personagens que convivem com novas

25 Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1729226-em-boi-neon-gabriel-mascaro-mostra-direcao-mais-consistente.shtml> Acesso: 19/11/2018.

26 Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/8206/boi-neon> Acesso: 19/11/2018.

27 Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/boi-neon-de-gabriel-mascaro-brasilurugaiholandaespanha-2015/> Acesso: 19/11/2018.

escalas de sonhos possíveis (MASCARO, 2017, p. 8).

A figura do cabra-macho e suas variações nos tipos regionais estão dissolvidos e transformados nos personagens masculinos. Por isso, os hábitos e papéis sociais que serviram de classificação do homem nordestino em tipos regionais no século XX (jagunço, coronel, brejeiro e etc.) são ausentes, ainda que utilize a heterossexualidade enquanto característica dos personagens. Não é só ausência de masculinidades homossexuais que mantêm certos limites da desconstrução da imagem do homem nordestino. Iremar e Júnior quando se relacionam sexualmente com Geise e Galega, respectivamente, suas performances são infalíveis e mostram a presença de uma potência sexual. Ainda que as personagens femininas tenham um protagonismo importante nas duas cenas (Geise é quem guia Iremar no ato e Galega reivindica sexo oral de Júnior), a performance infalível dos corpos dos dois atores contribuem para reproduzir uma imagem heterossexualizada da masculinidade nordestina tão presente nos filmes que citei no primeiro capítulo seguindo a máxima de que o homem nordestino, apesar das carências sociais e econômicas, é viril. Em sua crítica à noção de identidade de gênero que reproduz a matriz heterossexual, segmentando noções binárias como sexo/gênero e masculino/feminino, que torna o “sexo” a base material e corporal e o gênero como um ato de inscrição cultural, Judith Butler (2003) demonstra que:

como efeito de uma *performance* sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, pois assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam *status* fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 2003, p. 211).

Se o gênero é um efeito performático que revela a desnaturalidade do sexo, o rompimento com suas normas despojam “as narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os ‘homens’ e as ‘mulheres’” (BUTLER, 2003, 211). Nesse sentido, o filme de Gabriel Mascaro não rompe completamente com a matriz heterossexual, mas joga com o espectador no sentido de contrariar expectativas socioculturais do que é ser homem e o que é ser mulher no Nordeste. A particularidade da construção da masculinidade de Iremar e de Júnior, ainda que heterossexual, revela a artificialidade da narrativa naturalizante que liga sexo ao gênero. Por isso, ao nos referimos aos seus hábitos, comportamentos e práticas, precisamos ter em mente aquilo que Miguel Vale de Almeida (1996) chamou de “masculinidade dos homens”, ou seja, que características associadas ao masculino não são exclusivos de homens e o mesmo se dá com o feminino e as mulheres. O cuidado de Júnior com a aparência faz com que Galega passe a cuidar mais da sua. Durante

todo o filme, o cabelo cacheado de Galega está sempre desgrenhado e com a cor loira sem retoques até ela ver Júnior gastar horas no espelho alisando cuidadosamente o cabelo longo. Por não apresentar desejo sexual por nenhum dos vaqueiros com quem trabalhava até então, a aparência da personagem de Maeve Jinkings refletia a sensação de pouco cuidado, ainda que demonstrasse interesse em roupas e acessórios (como na cena em que compra calcinha fio de dental de um vendedor ambulante). O personagem de Júnior faz dele objeto de desejo de Galega, subvertendo o lugar-comum dominante que objetifica a mulher e sua feminilidade. Essa inversão é provocada também pela presença da nudez masculina na cena em que os vaqueiros tomam banho juntos ou quando a câmera enquadra Iremar urinando tornando visível seu pênis.

Nesse sentido, os personagens de Geise e Galega cumprem uma função importante para aparência desconstrutiva do filme, ao ocuparem funções predominantemente masculinas em nossa sociedade. Galega dirige o caminhão que carrega os bois para as vaquejadas, o que faz com que ela exerça autoridade sobre os vaqueiros, mas também que mantenha uma cumplicidade com eles, especialmente com Iremar. Ainda que o termo “caminhoneira” tenha se tornado sinônimo de lésbica na linguagem comum, aqui, o fato de ocupar uma profissão considerada “masculina” não reflete na sua orientação sexual. Da mesma forma que Geise, mesmo grávida, trabalha como vigilante noturna, Galega contraria estereótipos que associam determinadas atividades e papéis sociais a determinado gênero ou orientação sexual.

4. CONCLUSÃO

Essa dissertação buscou investigar as transformações e manutenções na representação da masculinidade em filmes sobre o Nordeste contemporâneo a partir da análise de duas recentes produções pernambucanas, *Permanência* (2014) e *Boi neon* (2015), levando em consideração a histórica produção cinematográfica brasileira sobre a região, produzida em décadas anteriores, que selecionou e difundiu certas características, hábitos e comportamentos como autenticamente regionais. Dessa forma, pode perceber que a representação da masculinidade nordestina no cinema brasileiro está intimamente ligada ao contexto histórico, social e cultural de sua época e que diretores, roteiristas e atores se apropriaram de uma diversidade de referências culturais e artísticas regionais, nacionais e estrangeiras, a partir das demandas estéticas e narrativas do campo cinematográfico e de seus agentes. Visto as questões que permeiam a representação em sua forma cinematográfica, destaquei o papel do diretor, nas escolhas de encenação, e dos atores, através de suas performances, na construção da masculinidade no cinema do Nordeste contemporâneo. A partir da descrição e análise de sequências específicas, pude compreender os mecanismos de encenação e de performance que possibilitaram mudanças significativas no tipo de representação cinematográfica sobre o nordestino e o Nordeste, mas também a continuidade de certas características do modelo hegemônico da masculinidade em seus personagens.

No primeiro capítulo, discorri sobre a emergência do nordestino enquanto personagem cinematográfico brasileiro. O personagem nordestino foi contemporâneo da própria emergência de uma nova identidade cultural nacional num contexto político marcado pelo nacionalismo e pelo desenvolvimentismo durante a primeira metade do século XX. Porém, o cinema, enquanto sinônimo de modernidade, encontrava-se no Brasil com uma produção quase incipiente e descontínua de filmes ficção até a década de 1930. Isso não impediu que, ainda nos anos de 1920, ocorresse uma série de ciclos de produção cinematográfica em regiões diversas do país, trazendo consigo representações de aspectos culturais locais em seus enredos. Entre esses ciclos se destaca o ocorrido em Recife ao apresentar os primeiros “tipos regionais” nordestinos, como os jangadeiros, coronéis e cangaceiros, no cinema brasileiro. Contemporâneo do Movimento Modernista-Regionalista, sediado na capital pernambucana, o Ciclo do Recife (1923-1931) foi a primeira ação coletiva de produção cinematográfica ocorrido na região Nordeste que buscou adaptar aspectos sociais e culturais locais em seus filmes. Em filmes como *Aitaré da Praia* (1925) e *A Filha do Advogado* (1926), o homem nordestino é representado a partir da dicotomia entre vida urbana e vida rural e suas

masculinidades são caracterizadas a partir do tipo de função que ocupa de forma que os envolvidos em atividades rurais são adaptações de “tipos regionais” como os jangadeiros, cangaceiros e coronéis. Já os personagens em atividades urbanas se aproximam mais de representações de masculinidades mais cosmopolitas, muitas vezes inspiradas em heróis urbanos hollywoodianos, representando mais uma vontade de tornar-se do que propriamente pautada nos hábitos e comportamentos hegemônicos locais.

Com a fundação de novos estúdios cinematográficos na região Sudeste nos anos de 1940, período de forte demanda por industrialização legitimada pela ideologia do desenvolvimento, passou-se a se ter a necessidade de exibir temas e personagens que representassem o nacional, dentro de um modelo de “qualidade” baseado nas produções dos grandes estúdios hollywoodianos e europeus (DESBOIS, 2016). É nesse período que se inaugura alguns gêneros cinematográficos nacionais de sucesso como os musicais carnavalescos, as *chanchadas* e o *nordestern*. O gênero cinematográfico *nordestern* (junção de Nordeste com *western*), inaugurado com o lançamento de *O Cangaceiro* (1953) produzido no estúdio Vera Cruz, privilegiou a masculinidade no Nordeste como essencialmente rural e associado ao movimento histórico do cangaço. Os tipos regionais são essencialmente sertanejos (cangaceiros, jagunços, vaqueiros e coronéis), porém, adaptados para a estrutura de gêneros cinematográficos hollywoodianos como o *western* e seu modelo de herói viril. Por conta dessa influência, os filmes seguirão toda uma série de procedimentos técnicos e estéticos ressaltando a masculinidade viril do herói e de seu antítese. Em *O Cangaceiro* (1953) e *A Morte Comanda o Cangaço* (1961), o camponês, interpretado por Alberto Ruschell, se contrapõe ao líder cangaceiro, interpretado por Milton Ribeiro, inspirado na figura histórica de Virgulino Ferreira, o Lampião. Em ambos os filmes, ao representarem um acontecimento histórico já terminado, seu enredo se apresenta num tempo passado que já não diz respeito ao presente, fixando uma imagem rural e culturalmente arcaica do Nordeste. Por isso, apesar de fazerem grande sucesso com o público, esses filmes serão profundamente criticados por uma nova geração de jovens cineastas.

As produções do realizador baiano Roberto Pires inauguraram um novo ciclo de produção cinematográfica na região Nordeste, apresentando a cidade de Salvador como cenário em que o moderno e o arcaico, o urbano e o rural tornam-se parte da paisagem. Filmes como *A Grande Cidade* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962) terão forte ressonância no movimento carioca Cinema Novo (1962-1969) incluindo a presença de uma nova geração de atores como Antônio Pitanga, Geraldo Del Rey, Anecy Rocha, Othon Bastos e Helena Ignez que vão trazer em suas interpretações novas formas de performance do nordestino. Jovens

realizadores nascidos na região Nordeste como Glauber Rocha e Carlos Diégues, ao compartilharem da ideia de “brasilidade” do modernismo, da noção francesa de “cinema de autor” e de ideias políticas de esquerda (SIMONARD, 2006) trouxeram em seus filmes uma visão crítica e politicamente revolucionária da realidade social brasileira ressaltando particularidades culturais, sociais e históricas da região Nordeste. Ao terem homens sertanejos como personagens centrais, os longas-metragens *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *A Grande Cidade* (1966) apresentam a virilidade como forma de resistência social e política ante as mazelas sociais da região, utilizando a violência com o intuito de conscientizar o público da desigualdade social do país. Os “tipos regionais” do matador (Antonio das Mortes e Jasão), cangaceiro (Corisco), retirante (Inácio e Jasão) e jagunço (Manuel) nessas produções revelam uma forte influência nos realizadores da literatura produzida no Nordeste da primeira metade do século XX, mas também é parte de um repertório de imagens e costumes compartilhados através do imaginário social local.

Entre as décadas de 1920 e 1960, o campo cinematográfico se configurou de diferentes maneiras requerendo dos atores diferentes dramaticidades de forma a atender os objetivos estéticos e narrativos dos agentes cinematográficos. Todos esses fatores afetaram diretamente na representação do nordestino no cinema brasileiro. Os filmes produzidos nesse período apresentaram a região Nordeste como algo já dado, privilegiando uma imagem rural e culturalmente tradicional em contraponto ao Sudeste urbano e cosmopolita. Mesmo em filmes ambientados em grandes cidades, a ideia de Nordeste é associado ao Sertão e ao campo, ou seja, sempre como um espaço distante e arcaico, e o homem nordestino recorrentemente apresenta características associadas à virilidade e à violência.

No segundo capítulo, descrevi e analisei dois filmes produzidos em Pernambuco na atual década, *Permanência* (2014) e *Boi neon* (2015), de forma a interpretar e compreender a construção da masculinidade de seus personagens protagonistas que apresentam características diferenciadas da masculinidade hegemônica regional representada nos filmes do primeiro capítulo. Em *Permanência* (2014), Ivo, ao se encontrar de passagem por São Paulo e se relacionar com personagens paulistas, possibilita revelar a construção de representações mentais de diferenças regionais a partir do sotaque e do comportamento do personagem interpretado por Irandhir Santos. As escolhas do diretor Leonardo Lacca em filmar São Paulo a partir de espaços globalizados, fortalece o Nordeste como um lugar produzido a partir de memórias, afetos e experiências dos personagens e não a partir de imagens fixadas do Sertão, da seca e do mandonismo. O próprio personagem de Irandhir Santos contraria uma imagem do homem nordestino que vai ao Sudeste fugindo da seca ou da

miséria. Ivo em nenhum momento usa da violência ou reivindica uma identidade cultural regional, mostrando-se, ao contrário, um indivíduo cosmopolita e urbano com questões existenciais e de relacionamento que são universais. Seu principal objetivo ao viajar para São Paulo é tentar reatar o relacionamento que teve com Rita de forma que, não conseguindo, retorna para Recife logo após a inauguração de sua exposição fotográfica sem demonstrar interesse de residir na cidade. Porém, sua masculinidade, apesar de apresentar características não hegemônicas por ser introspectivo, introvertido e tímido, é marcada por uma heterossexualidade ativa ao tentar se relacionar com três mulheres ao mesmo tempo, ocultando de Rita, uma namorada em Recife e o relacionamento que teve com Laís. No filme de Leonardo Lacca, os personagens masculinos carregam a heterossexualidade como característica em comum fazendo uso de discursos e práticas hegemônicas. Isso se revela na sexualidade de Ivo, no ciúme excessivo de Mauro por Rita e a ocultação pública da paternidade de Ivo por seu pai. Essa característica ambígua de Ivo ao desconstruir certa imagem sobre o homem do Nordeste, mas manter certas características hegemônica de masculinidade é compreendido na combinação entre a particularidade do processo de construção do personagem no roteiro, produzida a partir dos ensaios do diretor Leonardo Lacca com os atores Irandhir Santos e Rita Carelli e de suas experiências no curta-metragem *Décimo Segundo* (2007), mas também na complexidade da performance empreendida pelo ator pernambucano que o interpreta, priorizando os gestos e movimentos do corpo de forma a internalizar tanto uma posição política, ao escolher os papéis para interpretar, como também a sua vivência enquanto indivíduo nascido no Nordeste.

Em *Boi neon* (2015), a escolha do Agreste enquanto cenário e de personagens que contrariam papéis e comportamentos de gênero prevaletentes em nossa sociedade são elementos que se destacam e são ressaltados pelas escolhas de encenação. O uso constante de planos longos e de planos-sequências destaca os corpos na imagem ressaltando a performance dos atores. Ao ter como protagonista Iremar, um vaqueiro estilista, o filme de Gabriel Mascaro contraria uma série de imagens estabelecidas sobre o que é ser homem no Nordeste se contrapondo a toda uma representação sobre o nordestino que apresentei no primeiro capítulo. Em Iremar, a vivência diferenciada de sua masculinidade não gera um conflito com sua atividade laboral. Ser vaqueiro e também desenhar e costurar roupas não reflete nem suas relações de gênero nem a sua sexualidade. Ele mantém uma relação de cumplicidade com Galega, uma relação de afeto com Cacá e se envolve sexualmente com Geise que se encontra grávida de outro homem. O fato de ser vaqueiro não o coloca em situação de subordinação a outros homens nem de dominação ao gênero feminino. A contrariedade na expectativa sobre

papéis e comportamentos de gênero não se encontra apenas em Iremar, mas também numa série de personagens secundários sobretudo as personagens femininas: Galega por ser mãe solteira, trabalhar como motorista de caminhão e ter pouco cuidado com a aparência e Geise por ser solteira, trabalhar em dois horários como vendedora de cosméticos e vigilante noturna mesmo estando grávida. A escolha por locações no Agreste, zona de transição entre a Zona da Mata e o Sertão, de apresentar a festa de vaquejada como espetáculo *high-tech* e de filmar o contraste entre ambiente rural e industrial desconstrói toda uma imagem rural e tradicionalista a que a região Nordeste tornou-se conhecida através da literatura, da música e do cinema. Ainda que personagens masculinos como Iremar e Júnior apresentem vivências diferenciadas em suas masculinidades (como o cuidado com o corpo e aparência e possuem gostos diferenciados), desconstruindo uma imagem hegemônica sobre o que é ser homem no Nordeste, ainda assim têm a heterossexualidade enquanto característica em comum e reproduzem em seus discursos certos elementos machistas, sexistas e homofóbicos revelando uma dicotomia entre suas práticas e seus discursos.

Uma característica em comum tanto nos personagens masculinos em *Permanência* (2014) quanto em *Boi neon* (2015) é a heterossexualidade e as suas performances que ressaltam as suas potências sexuais na relação com o gênero feminino. Tanto Ivo quanto Iremar, ainda que demonstrem emoções e tenham questões existenciais, são potentes e infalíveis sexualmente. O fato de se apresentarem infalíveis em suas performances sexuais e de serem heterossexuais não coloca as suas masculinidades enquanto dominantes ao feminino ou a outros homens. Ivo falha ao tentar reatar com Rita, satisfaz sexualmente Laís sem que ela queira ter algum relacionamento com ele e se vê numa situação de subordinação econômica e de *status* frente à Cristina, dona da galeria. Já Iremar é conduzido sexualmente por Geise com único objetivo de satisfazê-la. Galega, por ser a motorista do caminhão, tem um *status* maior que Iremar e outros vaqueiros, sem que isso gere uma relação de dominação ou de reação na narrativa.

Através dos longas-metragens *Permanência* (2014) e *Boi neon* (2015) foi possível perceber mudanças significativas na representação do Nordeste e da masculinidade. Se na construção de uma identidade nordestina se elegeu características masculinas e viris em detrimento ao feminino, é possível perceber uma dissociação entre gênero e identidade regional nos personagens masculinos nos filmes dirigidos por Leonardo Lacca e Gabriel Mascaro. Essa mudança se deve em parte à configuração do campo cinematográfico brasileiro nos últimos vinte anos que viabilizou, através de editais públicos e na descentralização de recursos estatais, que realizadores e produtores independentes realizem filmes sem grande

preocupação com rendas nas bilheterias. Por outro lado, se deve também a uma nova consciência acerca do cinema brasileiro, e de suas representações hegemônicas sobre o Nordeste e sobre gênero, por realizadores, roteiristas, atores e atrizes que atuam no cinema contemporâneo. A análise de sequências de *Permanência* (2014) e *Boi neon* (2015) possibilitou perceber escolhas estéticas e narrativas que contribuísem circunstancialmente com essas novas representações, como também o espaço e a centralidade da performance de atores e atrizes envolvidos nesses filmes, passando a desempenharem um papel ativo nessas produções.

5. REFERÊNCIAS

5.1. BIBLIOGRÁFICA

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. **Nordestino, uma invenção do falo**: uma História do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940). São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____, **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- _____; CEBALLOS, R. Trilhas urbanas, armadilhas humanas: A construção de territórios de prazer e de dor na vivência da homossexualidade masculina no Nordeste brasileiro dos anos 1970 e 1980. In: SCHPUN, M. R. (org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- ALMEIDA, M. V. de. Gênero, Masculinidade e Poder: revendo um caso no sul de Portugal. **Anuário antropológico**. V. 95, p. 161-190, 1996.
- ALVES, E. P. M. **A economia simbólica da cultura popular sertanejo-nordestina**. Maceió: Edufal, 2011.
- ANDRADE, M. C. de. Uma visão autêntica do Nordeste. In: FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2004.
- ARAÚJO, L. C. Os encantos da Veneza Americana e da propaganda pelo cinema: os filmes financiados pelo governador Sergio Loreto em Pernambuco (1922-1926). In: **Estudos Históricos**. Vol. 26, nº 51, p. 94-112, 2013.
- AUGÉ, M. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- BARROS, L. O. C. **A derradeira gesta**: Lampião e Nazarenos guerreando no sertão. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: LIMA, L. C. (orgs.) **Teoria da Cultura de Massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- BERNARDET, L. R. **O cinema pernambucano de 1922 a 1931**: Primeira abordagem. São Paulo: mimeo, 1970.
- _____; RAMALHO JR., F. Cangaço – Da vontade de se sentir enquadrado. In: CAETANO, M. R. (org.). **Cangaço**: O nordestern no cinema brasileiro. Brasília: Avathar Soluções Gráficas Ltda, 2005.
- BERNARDET, J. **Brasil em tempos de cinema**: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958-1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- BHABHA, H. K. A outra questão: o estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- BORDWELL, D. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas: Papirus, 2008.
- _____. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANEVACCI, M. **Antropologia do cinema: Do mito à indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- CARVALHO, M. S. S. C. **A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962**. Salvador: Edufba, 2003.
- _____. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELLO, F. (orgs.) **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.
- COELHO, M. C. M. Revendo A Grande Cidade, de Cacá Diégues: o orfismo às avessas da periferia. In: **Estudos de Cinema Socine**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008
- COEN, R. **Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CONNEL, R. La organización de la masculinidad. In: VALDES, T.; OLAVAVARRÍA, J. (orgs.). **Masculinidades: Poder y crisis**. Chile: Isis international, 1997.
- _____.; MASSERSCHMIDT, J. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: **Estudo Feministas**. Vol. 21, nº 1, p. 241-282, 2013.
- COSTA DE MELO, M. H. **Análise fílmica de A Filha do Advogado utilizando os Padrões de Intenção de Michael Baxandall**. 2011. 106 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2011.
- COURTINE, J. Impossível virilidade. In: COURTINE, J. (orgs.). **A história da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- CUNHA FILHO, P. **A utopia provinciana: Recife, cinema, melancolia**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

- _____. Cem anos de mar e de pedras. In: GOUVEIA, A. **Direções: Relatos do cinema pernambucano contemporâneo**. Olinda: Casa de Cinema, 2015.
- DE BAECQUE, A. Projeções: a virilidade na tela. In: COURTINE, J. (orgs.). **A história da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- DE FRANCE, C. Técnicas corporais. In: DE FRANCE, C. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- DESBOIS, L. **A Odisseia do Cinema Brasileiro: Da Atlântida a Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DÍDIMO, M. **O Cangaco no cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2010.
- DIÉGUES, C. **Cinema brasileiro: Ideias e imagens**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS/MEC/SESu/PROED, 1999.
- FREYRE, G. **Nordeste: Aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.
- GARDNIER, R. Taiwan: Nascimento cinematográfico de uma nação (1982-2007). In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2012.
- GÓIS, A. **Roberto Pires: Inventor de cinema**. Salvador: Assembleia Legislativa, 2009.
- GOLIOT-LETÉ, A.; VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.
- GOMES, P. E. S. **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GRANGEIRO, G.. **Nordeste viril: representações da masculinidade no Cinema brasileiro sob o olhar de Guel Arraes (2000-2003)**. 2015. 153 f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2015.
- GUIDOTTI, F. **Do intolerável ao impensável: Potências educativas de um cinema cruel**. 2013. 184f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal de Pelotas: Pelotas, 2013.
- HAROCHE, C. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: COURTINE, J. (orgs.). **A história da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX-XXI**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- HIKIJ, R. S. G. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- _____. **Imagem-violência: mímese e reflexividade em alguns filmes recentes**. 1998. 147f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Visual) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 1998.

- HIRANO, L. F. K. **Uma interpretação do cinema brasileiro através de Grande Otelo: raça, corpo e gênero em sua performance cinematográfica (1917-1993)**. 2013. 452 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, SP, 2013.
- HONÓRIO, M. D. Cabra-macho, sim senhor! Um estudo sobre a masculinidade no Nordeste do Brasil. **Anais do XV Congresso Brasileiro de Sociologia**, Curitiba, 26 a 29 de julho de 2011.
- _____. **Cachaceiro e raparigueiro, desmantelado e largadão!** Uma contribuição aos estudos sobre homens e masculinidades na região Nordeste do Brasil. 2012. 188f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista, Araraquara, SP, 2012
- IKEDA, M. **Cinema brasileiro a partir da retomada: Aspectos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus Editorial, 2015.
- KIMMEL, M. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. In: **Horizontes Antropológicos**. Vol. 4, nº 9, p. 103-117, 1998.
- LACCA, L. Léo Lacca. In: GOUVEIA, A. **Direções: Relatos do cinema pernambucano contemporâneo**. Olinda: Casa de Cinema, 2015.
- LACERDA, H. Hilton Lacerda. In: GOUVEIA, A. **Direções: Relatos do cinema pernambucano contemporâneo**. Olinda: Casa de Cinema, 2015.
- LEAL, W. **O Nordeste no cinema**. João Pessoa: FUNEPE/Editora Universitária UFPB, 1982.
- LINS, D. **Lampião: O homem que amava as mulheres**. São Paulo: Annablume, 1997.
- MACDOUGALL, D. O corpo no cinema. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. da; HIKIJI, R. S. G.; NOVAES, S. C. (orgs.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- MASCARELLO, F. Film noir. In: MASCARELLO, F. (orgs.) **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.
- MASCARO, G. **Boi neon**. México: Iberocine, 2017.
- _____. Gabriel Mascaro. In: GOUVEIA, A. **Direções: Relatos do cinema pernambucano contemporâneo**. Olinda: Casa de Cinema, 2015.
- MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MONZANI, J. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Annablume, 2005.

- NASCIMENTO, P. "**Ser Homem ou Nada**": Diversidade de experiências e estratégias de atualização do modelo hegemônico da masculinidade em Camaragibe/PE. 1999. 107f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 1999.
- _____. Beber como homem: Dilemas e armadilhas em etnografias sobre gênero e masculinidade. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 31, nº 90, p. 57-70, 2016.
- NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- NOGUEIRA, A. M. C. **O novo ciclo de cinema pernambucano**: a questão do estilo. 2009. 160 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2009.
- _____. **A brodagem no cinema em Pernambuco**. 2014. 235 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2014.
- OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. **O cinema de fluxo e a mise-en-scène**. 2010. 155 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2010.
- OLIVEIRA, P. P. Discursos sobre a masculinidade. In: **Estudos Feministas**. Vol. 6, nº 1, 1998.
- _____. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- ORICCHIO, L. Z. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: BAPTISTA, M.; MASCARELLO, F. (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Papyrus, 2012.
- PESSUTO, K. (Em)cena: os “não” atores em *Salve o Cinema*. In: DAWSEY, J.; HIKIJI, R. S. G.; MONTEIRO, M.; MÜLLER, R. (orgs.). **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- SARAIVA, L. Montagem soviética. In: MASCARELLO, F. (orgs.) **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papyrus, 2006.
- SCHECHNER, R. Ritual. In: LIGIÉRO, Z. (orgs.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SCOTT, R. P. Ruralidade e mulheres responsáveis por domicílios no Norte e Nordeste. In: **Estudos Feministas**. Vol 15, nº 2, 2007.

- SENNETT, R. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2016.
- SIMIS, A. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- SIMONARD, P. **A geração do Cinema Novo**: Para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- SOBRAL, L. F. **Bogart duplo de Bogart**: Pistas da persona cinematográfica de Humphrey Bogart, 1941-1946. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.
- SOUZA, J. O mito da brasilidade. In: SOUZA, J. (orgs.). **Ralé brasileira**: Quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- TAYLOR, D. Traduzindo performance. In: DAWSEY, J.; HIKIJI, R. S. G.; MONTEIRO, M.; MÜLLER, R. (orgs.). **Antropologia e performance**: ensaios Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- _____. **El archivo y el repertorio**: El cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.
- UCHÔA, F. R. A questão do ator de cinema: diálogos entre Benjamin, Arnheim e Kracauer. In: MACHADO, C. E. J.; MACHADO JÚNIOR, R.; VEDDA, M. (orgs.). **Walter Benjamin**: Experiências históricas e imagens dialéticas. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- VIANA, N. **Cinema e mensagem**: análise e assimilação. Porto Alegre: Asterisco, 2012.
- VERNET, M. O cinema e a narração. In: AUMONT, J.; BERGALA, A.; MARIE, M.; VERNET, M. (orgs.). **A estética do filme**. Campinas; São Paulo: Papirus, 1995.
- WELZER-LANG, D. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Estudos Feministas**. Vol. 9, nº 2, p. 460-482, 2001.
- _____. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: SCHPUN, M. R. (org.). **Masculinidades**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- XAVIER, I. **Sertão-Mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

5.2 MEIO ELETRÔNICO

- ANDRADE, F. O boi e o brilho. **Cinética**, 1 set. 2015. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/boi-neon-de-gabriel-mascaro-brasiluruguiholandaespanha-2015/>> Acesso: 19 nov. 2018.
- CARELLI, R.; PAS, L. Entrevista com Rita Carelli e Laila Pas, atrizes premiadas no Cine PE pelo drama Permanência. **Adoro cinema**, 10 maio. 2015. Disponível em:

<<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-113235/>> Acesso: 30/ dez. 2018.

CAVANI, J. Cerca de 30 longas-metragens podem ser finalizados em Pernambuco em 2016.

Diário de Pernambuco, 26 dez. 2015. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/12/26/internas_viver,617998/cerca-de-30-longas-metragens-podem-ser-finalizados-em-pernambuco-em-20.shtml> Acesso: 19 nov. 2018.

CAZARRÉ, J., O. Juliano Cazarré: “confesso que não sei direito o que é feminismo”. **M de Mulher**, 11 mar. 2016. Disponível em: <<https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/juliano-cazarre-confesso-que-nao-sei-direito-o-que-e-o-feminismo/>> Acesso: 13. nov. 2018.

GALVÃO, R. A. “Representação da masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro: uma Análise dos Signos Identitários”. In: Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação (BOCC), 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/galvaorilmara-representacao-da-masculinidadenordestina.pdfnordestina.pdf>>. Acesso em: 12 abril 2018.

GARCÍA, D. Entrevista con el director de fotografía Diego García. **Mediapart**, 14 jun. 2016. Disponível em: <<https://blogs.mediapart.fr/edition/mediapart-en-espanol/article/140616/entrevista-con-el-director-de-fotografia-diego-garcia>>. Acesso: 17 nov. 2018.

MARTÍ, S. Em Boi neon Gabriel Mascaro mostra direção mais consistente. **Folha de São Paulo**, 2016. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/01/1729226-em-boi-neon-gabriel-mascaro-mostra-direcao-mais-consistente.shtml>> Acesso: 19 nov. 2018.

MASCARO, G. Gabriel Mascaro, diretor de Boi Neon. **Sala de cinema**, 16 jan. 2016. Disponível em: <<http://saladadecinema.com.br/2016/01/16/gabriel-mascaro-diretor-de-boi-neon/>> 17 nov. 2018.

SANTOS, I. Entrevista: Irandhir Santos (Tiradentes, 2011). **Cinema escrito**, 20 jan. 2011. Disponível em: <<https://www.cinemaescrito.com/2011/01/entrevista-irandhir-santos-tiradentes-2011/>> 7 dez. 2018.

_____. Irandhir Santos: “Me sinto cooperando para uma ressignificação do mundo”. **Vale Curtas Blog Oficial**, 18 jan. 2014. Disponível em:

<https://valecurtas.wordpress.com/2014/01/18/entrevista-irandhir-santos-me-sinto-cooperando-para-uma-ressignificacao-do-mundo/>> 7 dez. 2018.

VILLAÇA, P. Boi neon. **Carta Capital**, 6 out. 2015. Disponível em: <http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/8206/boi-neon>> Acesso: 19 nov. 2018.

5.3. FÍLMICA:

A FILHA do advogado. Produção de Jota Soares, 1926

A GRANDE cidade ou As Aventuras e Desventuras de Luzia e Seus 3 Amigos Chegados de Longe . Produção de Carlos Diégues, 1966

A MORTE comanda o cangaço. Produção de Carlos Coimbra, 1961.

AITARÉ da praia. Produção de Ary Severo e Gentil Roiz, 1925

AVENIDA Brasília formosa. Produção de Gabriel Mascaro, 2010.

BOI neon. Produção de Gabriel Mascaro, 2015

DÉCIMO segundo. Produção de Leonardo Lacca, 2007.

DEUS e o diabo na terra do sol. Produção de Glauber Rocha, 1964.

EISENSTEIN. Produção de Leonardo Lacca, Raul Luna e Tião, 2006.

ELA morava na frente do cinema. Produção de Leonardo Lacca, 2011.

FEBRE do rato. Produção de Cláudio Áassis, 2011

O BAILE perfumado. Produção de Lírío Ferreira e Paulo Caldas, 1997.

O CANGACEIRO. Produção de Lima Barreto, 1953.

PERMANÊNCIA. Produção de Leonardo Lacca, 2014

TATUAGEM. Produção de Hilton Lacerda, 2013.

TOCAIA no asfalto. Produção de Roberto Pires, 1962.

VENTILADOR. Produção de Leonardo Lacca, 2004.

VENTOS de agosto. Produção de Gabriel Mascaro, 2014.