

Nem recatadas, nem do lar: feminilidades no sertão contemporâneo do filme Boi Neon (2000 a 2015)

Gleice Azevêdo

Resumo

A presente pesquisa é um recorte de dissertação de mestrado e tem por objetivo compreender como as novas relações de gênero estão sendo moldadas em um contexto de permanências e mudanças na arquitetura social, econômica e territorial do sertão contemporâneo nordestino. Partindo de um recorte temporal dos anos 2000 a 2015, a pesquisa debruçou-se sobre a fonte fílmica Boi Neon (2015) do diretor e roteirista, Gabriel Mascaro. Metodologicamente trabalhamos com o método da arqueologia de imagens que consiste na escavação de sentidos nas várias camadas que uma imagem contém, seguindo a linha teoria de Didi-Huberman (2017). Desse modo, esquadrihamos os signos visuais que estão nas cenas do filme Boi Neon e cruzamos com entrevistas jornalísticas (em site on-line) concedidas pelo diretor. Assim, percebemos no trabalho a desconstrução do feminino no sertão contemporâneo que é discursivamente ativa e transgressora.

Palavras-Chave: Boi Neon; gênero; sertão contemporâneo.

Neither modest nor homely: femininities in the contemporary backlands of the film Boi Neon (2000 a 2015)

Abstract

The present research is an excerpt from a master's thesis and aims to understand how new gender relations are being shaped in a context of permanence and changes in the social, economic and territorial architecture of the contemporary northeastern hinterland. Starting from a time frame from 2000 to 2015, the research focused on the film source Boi Neon (2015) by director and screenwriter, Gabriel Mascaro. Methodologically, we work with the image archeology method, which consists of

excavating meanings in the various layers that an image contains, following the theory of Didi-Huberman (2017). In this way, we scrutinized the visual signs found in the scenes of the film *Boi Neon* and compared them with journalistic interviews (on an online website) given by the director. Thus, we perceive in the work the deconstruction of the female in the contemporary backlands, which is discursively active and transgressive.

Keywords: Neon Boi; gender; contemporary backlands.

Texto integral

Introdução

As mulheres sertanejas são discursivamente construídas, ora pelas tipologias textuais e ora pelas imagens que (re)produziram os estigmas dos papéis femininos, ou seja, a função de exercer a tarefa de esposa, o exercício para a maternidade e os cuidados exemplares da casa, dos filhos e do marido, demasiadamente demarcados no sertão nordestino do século XIX ao XX.

Nem sempre recatadas ou destinadas ao lar, haja vista, discursos que reproduziram as mulheres masculinizadas, fortes e corajosas como uma condição advinda da aspereza da natureza no sertão. Esse elaborado sobre o discurso do território hostil, desolado e distante dos centros urbanos e considerados civilizados seguiu a construção dos sujeitos do lugar, moldados por essas características inerentes. Ao encontro dessa narrativa, somaram-se os eventos e fenômenos como o cangaço, as secas, a fome e a miséria que, ao ver das imagens produzidas anteriormente no século XX e, nas primeiras décadas desse século XXI, o sertão é ainda o espaço da natureza e da vida campesina/rural, das secas periódicas e da presença incessante das figuras simbólicas do cangaço.

Entre signos visuais que marcam o que é o tipo masculino do sertão e o feminino/sertaneja estão aqueles do homem forte, valente e viril, bem como a figura feminina que existe a partir daquele, elaborada no sertão como mulher forte e valente, sendo inerente essas qualidades as mulheres que as narrativas construíram a partir desse

evento/fenômeno o qual foi o cangaço¹. Estas construções transpõem para o presente signos visuais marcantes dessas imagens femininas, como se o tempo ainda não parasse de cessar para elas as marcas do passado distante.

Esta pesquisa é um recorte de uma dissertação de mestrado recentemente defendida que estuda as configurações das relações de gênero no sertão contemporâneo, tendo como fonte de investigação uma gama de tipologias visuais e literárias, a título de exemplo: literatura — *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, *O Quinze* de Rachel de Queiroz, *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto; Visuais — o quadro *Os Retirantes* de Cândido Portinari e a obra, *Pássaros do Sertão* do pintor paraibano, Thales Kelven. Além do trabalho com estas fontes, a pesquisa se alicerçou em uma base de estudo primária: o cinema. Apesar das inúmeras produções visuais de caráter nacional tendo o sertão como temática ou espaço da estrutura narrativa, tivemos que fazer escolhas teóricas e metodológicas que levaram, entre outros, a escolha do filme *Boi Neon* (2015) do cineasta, diretor e roteirista pernambucano, Gabriel Mascaro.

Boi Neon (2015) é um filme nacional que trata das relações de gênero e da transformação do espaço nordestino. A narrativa é centrada num grupo de vaqueiros que circulam pelos sertões para o evento da vaquejada (a vaquejada é um esporte que acontece em um espaço estruturado por cercas, sendo delimitada duas faixas horizontais, onde entre elas o boi deve ser derrubado pelos vaqueiros para contar ponto e seguir para a próxima etapa — o ponto é o Valeu Boi!) que acontece, agora, nos parques de vaquejadas próximos às cidades.

A narrativa tem Iremar como personagem que, além de preparar os bois para entrar na arena, ele realiza o trabalho com costura e confecção de roupas criadas a partir de seus croquis. Essa transitividade entre o lado rude e delicado do personagem perpassa

¹ As mulheres representadas nas imagens fílmicas elaboraram uma imagem romantizada daquelas como figura atuante que escolheu vivenciar a vida nômade e de banditismo que foi o cangaço. No entanto, a jornalista e escritora Adriana Negreiros, em sua obra *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*, retrata a violência sofrida pelas mulheres no cangaço e, como estas, foram obrigadas, à medida que foram capturadas de suas famílias para os bandos. Neste sentido, as mulheres foram violadas e não estiveram no movimento por livre escolha, como é discursivamente apontado por Negreiros.

a masculinidade centrada no macho viril, forte e valente para um conceito de múltiplas masculinidades. Além disso, três personagens femininas fazem parte da trama fílmica: Galega, Cacá e Geize. As duas primeiras protagonizam a relação mãe e filha, sendo Galega a mãe que conduz a rotina dos vaqueiros e bois para os eventos de vaquejadas junto da filha que a acompanha e vive sobre sua tutela.

A rotina destes personagens e suas formas de relacionar-se é o ponto central da narrativa, que também reverbera um cenário em transformação no sertão nordestino. Logo, o objetivo desta investigação configura-se em compreender como as novas relações de gênero estão sendo moldadas em um contexto de permanências e mudanças na arquitetura social, econômica e territorial do sertão nordestino, sobretudo, nos sertões paraibanos e pernambucanos onde percorre as lentes do filme *Boi Neon*, num recorte definido entre os anos 2000 a 2015.

No aspecto metodológico trabalhamos com o método da arqueologia de imagens que consiste na escavação de sentidos em várias camadas que uma imagem contém, seguindo a sistemática de Didi-Huberman (2017) e que discorre sobre o sintoma das imagens em sua última e quarta camada e, a partir dessa descoberta, ele aponta o conceito de imagens — sobreviventes². Além da imagem produzir sentidos e significados, ela reverbera uma visão de quem a produz e, nessa direção, a imagem também é discurso composto harmoniosamente pelos elementos visuais combinados e dispostos nas iconografias para produzir uma linguagem, um pensamento e um sentido. Desse modo, esquadrihamos os signos visuais nas cenas do filme *Boi Neon* e cruzamos com entrevistas jornalísticas (em site on-line) concedidas pelo diretor e produtor Gabriel

² George Didi-Huberman filósofo e historiador da arte nos seus estudos das imagens esquadriha as iconografias em camadas de sentidos, na percepção desse historiador da arte, existem camadas para além dos elementos superficiais da imagem (primeira camada) e para o processo que a fez surgir, num contexto histórico a ela relacionado (segunda camada) e ao seu autor e sua trajetória de vida (terceira camada). Para além dessa última camada, que Panosfk chamou de inconsciente da imagem, existe outra camada arqueológica da imagem — o sintoma (quarta camada), como afirma Didi-Huberman (2017). A quarta camada é aquela que se repete nas outras imagens através de seus elementos que a compõe, voltando a aparecer e, por isso, Didi-Huberman a chamou de Imagem-Sobrevivente.

Mascaro na tentativa de compreender os arranjos desses elementos dispostos nas cenas e seus sentidos.

Organizamos este artigo tentando abarcar uma parte da escrita da pesquisa de mestrado disposta na seguinte ordem: na primeira parte, tratamos de adentrar no território do sertão contemporâneo, trazendo a discussão sobre o conceito na historiografia. Além disso, discutimos sobre as temporalidades que atravessam a categoria sertão, pautando nas anacronias que estão presentes nesse território e que o torna esse espaço de tempos — passado, presente e futuro.

Na segunda parte partimos para o sertão contemporâneo de *Boi Neon* (2015) e entendemos também esse lugar pela categoria do gênero, sendo a região sertaneja marcada por um discurso, presente nas imagens produzidas, que antecederam o filme *Boi Neon*, tais quais, o cabra — macho e da mulher masculinizada discutida, ao mesmo tempo, na literatura³. Assim, adentramos ao texto apresentando nossas protagonistas — Galega e Cacá passando por algumas cenas, nas quais pulsa o discurso de gênero apontando para uma desconstrução de um ideal de feminilidade. Nessa divisão, estabelecemos subtópicos discorrendo sobre a construção/desconstrução de Galega e Cacá em cenas individualizadas pelo próprio diretor no filme.

Além destas duas personagens, o diretor introduz na narrativa a personagem citada anteriormente na trama, Geize, que está grávida, é vendedora de cosméticos e guarda-noturna em uma indústria têxtil do polo do agreste de Pernambuco. O discurso construído em torno de Geize é uma desmontagem de estereótipos e discursos cristalizados sobre o sacramento da maternidade e do papel feminino em várias profissões antes destinadas ao masculino. Por conseguinte, Gabriel Mascaro monta um discurso pautado nas transformações da paisagem social e econômica que afetam diretamente a construção do gênero. Este percurso, portanto, delineia um caminho

³ Obras literárias como *Luzia Homem* (1903), de autoria de Domingos Olímpio, retratam a vida de Luzia, uma retirante no sertão do Ceará em meio a uma grande seca. O nome de Luzia — homem vem das características atribuídas exclusivamente aos homens, como, a título de exemplo, ter grande força física para um determinado trabalho ou situação, a qual a personagem Luzia é construída na narrativa.

investigativo das/nas imagens que aponta para uma transformação das relações de gênero no espaço do sertão nordestino e a desconstrução de papéis e posições nessas relações.

O Sertão Contemporâneo

Nos acostumamos com as imagens do sertão, da seca, da desolação e do sol estourado no cinema. Soa extremamente estranho ver o sertão nordestino verde e urbano, em alguma fotografia e até em imagens televisivas. Seria inesperado e surpreendente ver algum filme que não trate do sertão como sendo o mundo rural, arcaico e atrasado. É transgressor de outra representação que fuja de imagens clichês sobre o sertão, tomá-lo como um espaço de trânsito e transição, em que cidades pequenas dispõem dos adereços tecnológicos da modernidade: o telefone celular, as antenas de internet ou cabos de fibra óptica, TV a cabo e carros automáticos circulando pelas ruas. Uma pequena cidade dominada por uma fábrica têxtil e/ou por um rio, poluído pelas cores de tintas usadas na confecção de roupas. O pôr do sol visto entre arranha-céus ou entre a fumaça de queimadas da caatinga, ou da poluição do ar causada pela queima de combustíveis que saem das válvulas de escape dos automóveis.

Esses cenários fazem parte, hoje, do sertão nordestino — espaço localizado para além do agreste e da zona da mata — as terras conhecidas, no período colonial, como sendo desertas, selvagens ou incivilizadas. Entre uma paisagem que renasce no período de chuvas — que se costuma chamar de inverno, o frio raro do mês de junho/julho e o calor intenso dos meses subsequentes, o sertão da caatinga disputa espaço com outras paisagens, nas quais se destacam a presença das antenas de transmissão de energia elétrica, as estações de produção de energia eólica e a expansão industrial, que consomem seu ar, sua terra e seus leitos de rios e açudes.

O sertão da natureza romântica, de figuras exóticas e de estranhos habitantes, da seca e terra gretada ou do cangaço e da violência foi congelado pelas imagens fotográficas e do audiovisual, da pintura ou da literatura — onde o dizível e visível construíram o sertão por um viés, ou seja, o sertão como um espaço obsoleto, arcaico

e rural. Esse lugar, pano de fundo de diversas histórias e, aliás, cenário da fome e alegoria das mazelas do país, é alvo de escolhas de cineastas para compor narrativas e fazer remontagens do que seria nosso passado, por meio de signos visuais que não cessam de vir do passado para o presente, para o contemporâneo: a violência do cangaço, as cidades pacatas, os sertanejos rudes e a rusticidade da natureza, que parece ainda indomada e selvagem. Elementos que voltam, pois alguém os retomam, a título de exemplo, a mídia que vende imagens a uma cultura de massas, às redes sociais (Instagram, Facebook e WhatsApp) e o próprio cinema, que insiste em dizer que o sertão é remoto e distante no tempo e no espaço, que resiste ao presente e a tudo que ele representa. Mas desde quando o sertão não é contemporâneo? Por onde se escondem estas velhas imagens do sertão? O que faz o sertão ser contemporâneo?

Antes de tudo, o sertão contemporâneo é anacrônico. Perigoso afirmar isso, pois mexe e remexe com o jogo de temporalidades — presente e passado, uma mescla de tempo em outro tempo. Mas, o que são as imagens do sertão se não anacronias de tempos? Didi-Huberman já mencionava que existem três tempos na imagem:

Diante de uma imagem, por mais antiga que seja, o presente nunca cessa de reconfigurar. Diante da imagem, por mais recente e contemporânea que seja, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar (visto que ela se torna passível numa construção da memória, se não for da obsessão). Diante da imagem somos o elemento da passagem, ela diante de nós é o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que olha. (Didi-Huberman, 2015, p.16)

As imagens do sertão são constituídas por distintas camadas de tempo — o tempo arcaico do sertão, aquele que se refere ao rural, sempre tomando o campo como uma grande extensão dessa região, não considerando as cidades que se formaram e deram origem a uma rotina urbana e interligada a uma rede de estradas e rodovias que abriam os caminhos da região para outros estados nordestinos e para o país. Portanto, o passado do sertão rural resiste em voltar e conviver com o sertão contemporâneo.

Essa sobreposição de temporalidades em um único espaço ocorre pela experiência acumulada por indivíduos e gerações (Koselleck, 2014). Na visão do autor, as experiências rotineiras pautadas na repetição desperdiçam chances de se perceber e se enxergar algo novo. Dessa maneira, a repetição, que não está somente ligada ao cotidiano, mas ultrapassa experiências geracionais, pode ser vista como “transcendentes” para Koselleck. Isso implica em concepções que demoram lentamente para se transformarem ao longo do tempo — como uma longa estrutura de tempo e pode se estender para várias outras gerações. Nessa direção, o autor coloca que existem diferentes velocidades de mudanças do tempo, não ocorrendo de forma linear ou circular, mas em forma de vestígios de experiência que se ordena analiticamente em três estratos do tempo.

Nessa linha, o tempo das experiências que se efetua em níveis temporais pode ocorrer de modo lento, num médio e num curto espaço de tempo⁴. Isso significa que as experiências se acumulam e ajudam a estruturar a história (Koselleck, 2014). Em uma relação fulcral com a sobreposição de tempos nas imagens sertanejas, encontramos experiências que compõem o estrato imagético de longo prazo, ou seja, experiências que ultrapassaram gerações, que ao acumular experiências que foram transmitidas, repetem no tempo presente/contemporâneo a experiência de um tempo longínquo.

Nessa direção, o historiador Duval Muniz refere-se ao sertão contemporâneo da seguinte forma:

Dizer, pois, que os sertões são contemporâneos não é um mero gesto de descrição ou contestação, é, em si mesmo um gesto de contestação, de problematização, de questionamento dos modos de definir, descrever, dizer e fazer ver o sertão. É, portanto um gesto político de maior importância. É romper com as imagens e enunciados, rotineiros, naturalizados, repetitivos, clichês sobre o sertão, a começar por enunciar a sua pluralidade interna. (Albuquerque, 2013, p. 43)

⁴ O tempo determinado por Reinhart Koselleck estabelece-se pela estrutura do tempo em longo, curto e médio, o qual se refere à teoria dos estratos de tempos, por onde as mudanças e experiências acontecem na História dentro desses níveis temporais.

Ser contemporâneo é descortinar criticamente as imagens fixas dessa região, vista como lugar do atraso, da desolação e de uma insolação estourada, nas câmeras cinematográficas, na fotografia, em seus signos visuais. Ao desmontar essas velhas imagens, acontece o que o filósofo Giorgio Agamben discute sobre ser contemporâneo e o historiador Durval Muniz também reverbera — um gesto político, crítico e de análise, pois contestar o que é dito como verdade, é desmontar as cenas construídas do sertão em primeiro ou segundo plano.

Desse modo, contemporâneo é viver o presente, estar nesse tempo e enxergar as diferenças nas estruturas e na paisagem, pois tudo se transforma, modifica-se e às vezes volta como a moda e o próprio sertão nas obras do cinema, da literatura, da pintura e no campo das ideias. Essa volta pode coexistir com velhos e novos sertões no presente, a partir do olhar que se lança sobre o tempo desse espaço.

Assim, caso extraordinário, até mesmo raro, foram as imagens cinematográficas produzidas sobre o sertão contemporâneo no filme *Boi Neon* (2015) que ao movimentar as câmeras pelas estradas sertanejas, em um caminhão de transporte de gado para vaquejadas, a região que se configura é de um espaço contemporâneo, em trânsito, da movimentação entre vários e múltiplos espaços onde acontecem esses eventos, verdadeiros espetáculos nas cidades das caatingas, com a introdução de recursos tecnológicos — sons, cores, luzes de led que compõem uma nova cena para aquela espacialidade.

O sertão de *Boi Neon* — como o próprio título sugere — é de cor/cores fortes, pulsantes, que refletem tanto a paisagem quanto os sujeitos. Nada lembra a região arcaica, tudo é desconstruído e crítico — o vaqueiro não veste gibão e não é rústico, a paisagem não é seca, morta ou exótica. Nesse território, o gênero é desconstruído em um contexto de mudanças de ordem econômica, tecnológica e social. Logo, partimos da compreensão que o gênero não é natural e muito menos biológico, é uma construção que se molda historicamente pelos processos culturais e, no caso do sertão, o gênero tem sua construção singularizada pela gama de imagens que produziram o imaginário

sobre a região e em torno das figuras de mulheres masculinizadas que levaram o nome da região para outros recantos do país.

Nessa linha, o gênero, enquanto uma categoria analítica, também nos ajuda a compreender as novas relações de gênero no sertão contemporâneo. A partir da fonte fílmica, podemos verificar como estão se transformando essas relações e, em que medida, isso muda a cultura ou transforma o imaginário em torno do cabra-macho sertanejo.

Gênero: uma categoria de análise do sertão nordestino contemporâneo

Nas estradas do sertão, recortadas pelas lentes do fotógrafo Diego Garcia para o filme *Boi Neon*, são capturadas várias cenas, onde surge a personagem feminina Galega (interpretado pela atriz Maeve Jinking), condutora do caminhão da trupe, que leva os vaqueiros e os bois para os eventos das vaquejadas. A princípio soa estranho para àqueles que têm um olhar estereotipado sobre as mulheres sertanejas, ver uma delas na direção de um caminhão rústico, sobretudo, direcionado ao transporte de animais de grande porte, uma mulher como motorista que guia por vários caminhos, cidades e fazendas, os vaqueiros sertanejos.

Assim, a primeira leitura que fazemos sobre a posição de Galega ao se colocar na direção do caminhão, alicerça-se sobre a inversão dos papéis de gênero ou a problematização do filme em relação aos campos de trabalho assumidos pelas mulheres nas mais diversas oportunidades, antes ocupados somente por homens. No entanto, em uma análise aguçada do olhar sobre as cenas e na escuta dos diálogos entre os personagens, alinhada às várias entrevistas concedidas pelo diretor e roteirista, Gabriel Mascaro, conseguimos entender que a trama narrativa de *Boi Neon* não se trata de uma inversão de papéis e sim de uma “dilatação das identidades de gênero” na sociedade sertaneja.

Partindo da compreensão de Joan Scott, a qual trata gênero como uma categoria útil de análise histórica, que apropriamos para entender as relações de gênero

no sertão contemporâneo. Considerando a construção de uma nova história das mulheres e de suas experiências sob outros olhares e suas intencionalidades — raça, classe e gênero — e diante de como “[...] o gênero funciona nas relações sociais humanas? Como o gênero dá um sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico? As respostas dependem do gênero como categoria de análise histórica” (Scott, 1989, p. 11).

Nessa direção, significa que, em outras palavras, no contexto histórico de produção da película, é o processo de transformação do gênero, a circulação dos corpos por vários espaços, um transitar entre lugares sociais de gênero, assim como para os demais personagens da trama narrativa que vivem o trânsito de posições dos seus papéis de gênero, a título de exemplo, de Galega e Iremar. Todavia, é uma viagem por territórios jamais pensados na norma social hegemônica e o mais importante é “o movimento e as mudanças que se dão ao longo do trajeto” (Louro, 2020, p. 13). Movimentar-se exige também coragem, sair dos lugares desconfortáveis, de posições demarcadas e viver a transformação, a desconstrução de si e de dadas imagens que se solidificaram em torno do gênero.

O movimentar-se pode ser difícil quando as estradas são tortuosas e desertas. No trajeto, novas direções podem aparecer, assim como outras paisagens e novos sujeitos também podem surgir pelo caminho e nada pode parecer igual, pois tudo está em trânsito, assim acompanhemos a fotografia.

Figura 01: cena 15



Fonte: Filme Boi Neon

A personagem Galega exerce a profissão de motorista do caminhão de transporte de bois para diferentes currais, onde estão fixados os parques de vaquejadas. Como condutora do caminhão está sempre em trânsito, não apenas por percorrer em movimento as estradas, como vemos acima, na imagem da cena 15, mas por viver múltiplos papéis sociais, muitas faces que vão sendo desveladas, enquanto Galega aparece, primeiro, como motorista, depois como dançarina e no papel de mãe solo de Cacá.

As duas compartilham o caminhão com outros vaqueiros e cuidadores dos bois que auxiliam na retirada dos animais do caminhão e cuidam deles durante todo o evento e depois que esse acaba. Galega, por ser jovem e solteira, também se diverte como dançarina nos bastidores das vaquejadas. Suas performances são antropomórficas, isto é, Galega incorpora sensualmente uma égua, nos gestos e formas, com roupas, cabeça e patas que remetem ao animal. Quando não está dançando ou dirigindo, cuida dos bois com Iremar e sua filha Cacá.

A partir dessas várias faces e múltiplos papéis que a personagem vivencia em suas experiências cotidianas, constatamos a desconstrução da imagem tradicional do feminino, que comumente é normatizado e rotulado na vida social. Galega não se intimida por ser mãe solo e viver com a filha nas estradas e na rotina masculinizada das vaquejadas, sendo ela a única mulher junto de sua filha que aparece convivendo com os vaqueiros, na narrativa fílmica, e as únicas que compartilham das vivências amalgamadas daqueles.

Sendo assim, adentramos no universo de Boi Neon, na imagem abaixo, que traz um recorte do momento em que o caminhão para com a trupe na cidade da moda, ou seja, uma referência às cidades que se destacam na produção de confecções de roupas, sobretudo no agreste de Pernambuco, e onde o diretor apresenta as personagens Cacá e Galega:

Figura 02: cena 17

Fonte: Filme Boi Neon

A cena em plano médio, com enfoque para um diálogo que irá ocorrer entre mãe e filha, diálogo não muito agradável, visto que Cacá (vivida pela atriz Aline Santana) além de ser uma criança esperta, é muito observadora e indaga a progenitora de maneira estarecida, sobre os possíveis motivos que a levam a comprar coisas somente para ela, no momento que as duas são abordadas por um vendedor ambulante. Apesar de Cacá não ser construída como um personagem infantil de características rebeldes, a sua amargura remete, possivelmente, à ausência da presença paterna, que ao longo da película e, em posteriores cenas com Iremar, ficará explícita, demonstrando o vazio de afeto masculino que recai sobre a figura do pai. Possivelmente, esse recorte da vida da menina remete a vários contextos familiares, os quais são estruturados em muitos casos na figura materna sem a presença e função do papel do pai nos cuidados com a criança, que ora por não reconhecer a paternidade e/ou por assumir, mas não ser presença constante dentro da família, os laços fraternos não são consolidados.

Aliás, titubeando diante do sentimento da raiva, diante da mãe não ceder aos caprichos infantis, Cacá a rotula pejorativamente com termos que marcam as mulheres que quebram as normas sociais, isto é, as mulheres da vida ou de vida fácil. A menina Cacá reproduz esses lugares-comuns, ao ver sua mãe comprando peças íntimas consideradas, na visão de Cacá, como inapropriadas, indecentes e adjetivamente “calcinha de puta”, vejamos:

Cacá: Mãe, posso comprar uma bota de couro pra mim?
Galega: Não Cacá, já falei que não, não é não.
Cacá: Você só compra coisas pra você.
Galega: Já falei, só compro coisas pra mim. Enquanto você não for estudar e morar com sua vó vai ser assim.
Cacá: Calcinha de puta!
Galega: O que foi que tu falaces, Cacá? O que você falou?
Galega: Me respeite, respeite quem te cria e te dá de comer. Estou cansada Cacá, muito cansada. (Mascaro, 2016)

O diálogo acima compõe um discurso nada novo e muito comum nas falas sociais para demarcar aquelas mulheres estigmatizadas por viverem em desacordo com as normas e distantes dos comportamentos ideais para estas. Cacá define a mãe pelo nome de “puta”, termo considerado vulgar que faz referência às mulheres que se relacionam com muitos homens e também às mulheres que se prostituem. A menina reproduz o que a cultura instituiu ou rotulou como mulher da vida, a partir de comportamentos que fogem do normal e do padrão para o feminino.

Sendo uma cultura na qual as mulheres eram sempre subalternizadas, com Galega vemos a desconstrução da sertaneja passiva e resignada na luta diária do sertão, lutando contra as condições adversas e a pobreza, que se consolidaram mediante várias imagens do lugar e se disseminaram, de certa maneira, pelo país. A imagem masculinizada do feminino é atrelada a este contexto de rusticidade, onde resistir era a única arma contra todas as intempéries que marcariam o sertão.⁵ Todavia, Galega não é a construção

⁵ A historiadora Alômia Abrantes da Silva discorre no artigo *Êta Pau Pereira: gênero, masculinidade e poder na Paraíba (1930 – 1950)*, texto de seu objeto da tese de doutorado, o jingle Paraíba para a campanha eleitoral do candidato ao senado José Pereira, onde analisa o gênero masculino partindo da música que foi alvo de críticas e discussões, por tratar primeiramente o estado da Paraíba como masculinizada e logo depois as mulheres sob o signo “mulher macho”, deixando uma ambiguidade de sentidos no corpo da letra, que foi escrita por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Dessa maneira, quem seria masculinizada: a mulher ou a paraíba? Essa questão é trabalhada por Silva no seu texto, mas a questão não se resume somente a essa proposição, visto que a autora analisa as questões de gênero prevaletentes como uma categoria analítica da história. Assim, partindo da música, a historiadora menciona que o jingle recorre à bravura do sertanejo, à honra, à força, como assim o é as suas figuras públicas que administram o estado, sobretudo, o próprio José Pereira que representa o discurso do sertanejo resistente que brota como extensão das características do próprio sertão (Silva, 2020, p. 43). Nesse sentido, em consonância com as várias imagens que se transfiguraram também para o gênero feminino, percebemos que essas qualidades que se personificaram na pele do sertanejo, não são mantidas no filme *Boi Neon*, tendo em vista uma desconstrução dos personagens nessas marcas que estereotipam o homem. Para mais informações e desbravamentos no texto, ver: SILVA, 2020, p. 29 – 54.

discursiva da masculinização feminina no sertão contemporâneo, ela não reproduz o estereótipo das Marias Bonitas e, de modo geral, das mulheres provenientes das secas, carregadas de latas de água na cabeça ou em lombos de burros, pois Galega é o contraponto das mulheres sertanejas do passado ao sair do silenciamento, da posição subalternizada e do lar para a vida que transcorre nas estradas, no caminhão e no espaço das vaquejadas, visto também como um evento completamente masculino na cultura sertaneja.

A experiência vivenciada por Galega representa as trajetórias de mulheres que vislumbraram outros espaços sociais fora do lar e reiterando sua condição de classe, raça e cor, sobretudo, às mulheres brancas de classe média conseguiram através de lutas obter conquistas sociais, mas considerando que nem todas, principalmente mulheres pobres, pretas e mestiças não tiveram as mesmas oportunidades, mesmo após a abolição, continuaram “trabalhando em setores mais desqualificados e recebendo baixíssimos salários” (Del Priore, 2014, p. 89).

Isso também refletiu nos cantos mais recônditos do país, no qual está territorialmente inserido o sertão nordestino e suas fronteiras, no qual a personagem Galega de Boi Neon carrega na pele a substanciação das várias mulheres que, no contexto da narrativa fílmica, não tiveram muitas oportunidades de estudar e ingressar no mercado de trabalho formal, levando sua vida num duplo papel de mãe e pai ao cuidar sozinha da filha, ao mesmo tempo que, trabalha na informalidade para sobreviver. Nesse sentido, entendemos que a trajetória de vida de Galega deve ser compreendida não tão somente pela categoria analítica de gênero, mas pelos cruzamentos e sobreposições de raça e classe, ou seja, o conceito de “interseccionalidade que sugere que raça traga subsídios de classe-gênero e esteja em um patamar de igualdade analítica” (Akotirene, 2022, p. 36).

Cacá: a desconstrução dos papéis femininos na infância

Cacá vive experiências ao lado dos vaqueiros e curraleiros na rotina do cuidado com os animais — os bois e cavalos, nos bastidores das vaquejadas pelo sertão e, nessa rotina diária aprende a sentir, a olhar e a gostar daquele ambiente que a torna livre para percorrer todos os espaços e até ajudar Iremar em diversos momentos na labuta. Nesse contexto, o cavalo — animal masculino, forte, de grande porte — é um símbolo de masculinidade no contexto heterossexual sertanejo que se formou em torno da figura do vaqueiro, visto como homem viril, corajoso e forte.

Nessa direção, o cavalo é o único animal dentro desse universo que chama a atenção de Cacá e a faz desejar, no futuro, possuir o animal. Esse desejo se transfigura para os desenhos que Cacá rabisca na revista dos croquis do personagem de Juliano Cazarré, no cavalo neon de brinquedo que brilha no curral ao entardecer, quando a menina está vivendo na imaginação a realização de ter o seu animal dos sonhos. Essa bricolagem de cenas materializa não somente os sonhos de Cacá, mas a desconstrução do brincar entre meninos e meninas, que tinham seus lugares e brinquedos demarcados pela normatividade, isto é, os tipos de brincadeiras permitidos para a idade e o sexo, como se este estivesse imbricado ao gênero.

A relação da menina também com o cavalo pode ser uma exportação do afeto ou da falta que ela sente da figura paterna e da presença mais afetiva da mãe, já que esta passa sua maior parte do tempo auxiliando os vaqueiros ou dançando no contraturno. Sendo a ausência uma constante na vida de Cacá, ela ocupa seu tempo de criança vivendo uma vida de adulta, tentando ser madura ao participar de tudo o que acontece nas vaquejadas, isto é, como ajudante de Iremar no curral, na separação do material (cal) para o mesmo utilizar na demarcação da pista, onde os bois devem serem derrubados durante a competição das vaquejadas, quando o referido personagem alimenta os bois, Cacá também o acompanha, e observando os cavalos à noite nos dias de evento no parque.

Nessa análise que fazemos da personagem Cacá, também percebemos que ela desconstrói o ideal de menina/mulher que demarcam as preferências e posições na fase infantil, na qual as meninas não podem assumir brincadeiras e atitudes consideradas

masculinas e, da mesma forma, meninos não podem ter atitudes afeminadas e participar ao lado das meninas em brincadeiras. As normas são estipuladas já no útero, ao se descobrir o sexo e atribui ao gênero como uma determinação daquele. Desse modo, “tal lógica implica que esse dado sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo. [...] A afirmação ‘é um menino ou é uma menina’ inaugura um processo de masculinização ou de feminização com o qual o sujeito se compromete” (Louro, 2020, p. 15).

Entretanto, a normalidade também leva a transgressão daqueles que recusam a seguir modelos e padrões normativos ou escolhem viver no entre lugares ou/e em trânsito por um e outro ser(tão), das luzes e do glamour ou ao rasgar o silêncio das máquinas de costura pelas mãos de Iremar que as usa também para preparar os rabos dos bois para os vaqueiros. Nessa conjuntura, a personagem Galega (mãe de Cacá) também vivencia a anormalidade, quando foge da regra do maternalismo, ou seja, a função da mulher a ser mãe, dedicada aos cuidados dos filhos e aos trabalhos domésticos não remunerados (Iaconelli, 2023) e quando se propõe a viver seu lado artístico de dançar à noite em eventos.

Galega: uma mulher Antropomórfica

Na face das várias mulheres que coabitam Galega, outra emerge nas noites sertanejas — a dançarina que realiza uma performance antropomórfica sensual, na qual ela protagoniza um devir animal ao ser investida com cabeça de cavalo e casco (patas do cavalo) em seus pés e a outra metade humana. Os gestos, as poses e passos que a protagonista apresenta são ritualizados em referência ao animal que ela elabora na performance, como numa imagem/semelhança entre homem e animais, apesar da sensualidade e dos traços humanos existentes em seu corpo. Nessa linha de diálogo, pensamos que a relação entre homem/animal e, no caso da cena, mulher/égua, que ocorre no contexto específico da performance, dá-se pela proximidade cultural em torno do esporte da vaquejada, que além de ser um grande espetáculo em cidades

maiores, é um evento que marca a vida das pessoas que vivem em torno da festa e pratica a vaquejada como esporte ou como profissão.

Por vaqueiros conviverem com os animais, nos quais treinam e com os quais lidam, como os bois e cavalos, acabam reproduzindo seus gestos, como podemos ver na cena:

Figura 03: cena 82



Fonte: Filme Boi Neon

A personagem elabora, em plano médio, no centro da cena, com uma luz vermelha, uma mulher-égua, que evidencia o corpo, vestido com um modelo desenhado exclusivamente por Iremar para as apresentações da personagem. Em seguida, a outra metade aparece com uma cabeça animal, que dialoga com o corpo ao manifestar a força do cavalo, através da posição muscular dos braços de Galega e os pés/casco de cavalo, que não são evidenciados pela câmera nesse momento de captura da cena (na cena completa pode-se observar o detalhe nos pés da personagem), molda o ritual humano/animal incorporado e vivido em instantes por uma identidade anônima que está por trás da cabeça ornamental.

Nesse sentido, Galega enquanto mulher/dançarina e sujeito zoomórfico está submetida às relações de poder falocêntricas que por meio da linguagem artística, a dança, produz a personificação do feminino sensualizada, um corpo objeto, endereçado ao divertimento masculino, apesar de Galega, ao mesmo tempo, ser construída como uma elaboração das mulheres sertanejas empoderadas e ativas no processo de decisão

e condução de suas escolhas. Sendo assim, pensamos que a construção da cena pode representar um paradoxo e um problema colocado pelo diretor para discutir o corpo feminino em trânsito, em movimento, conduzido por Galega e nessa condução o sujeito feminino não é uno.

Disso resultam problemas de gênero a serem pensados, tomando o que Judith Butler apontou quando tratamos de pensar o gênero como um pré-discurso anterior à cultura e não como determinado pelo sexo ou independente deste pelo gênero ser “um meio discursivo/cultural” com o qual a cultura age (Butler, 2021). O discurso constrói a materialidade corporal e identitária do papel feminino no núcleo social e a ela é endereçado seu comportamento. Neste sentido, as mulheres sertanejas contemporâneas coabitam entre a conjugação desses comportamentos muitos praticados no passado e exportados para as gerações seguintes e a prática de papéis que colocam as mulheres na direção de seus comportamentos e vivências conforme as transformações que o sertão contemporâneo projeta para elas.

A dessacralização da maternidade

A contemporaneidade colocou em xeque alguns discursos em torno do corpo feminino, antes silenciado, logrado ao espaço de casa, da reprodução e da submissão. Conforme Maria Izilda Santos Matos, “[...] há uma crescente centralidade do corpo na contemporaneidade; nela, o corpo tornou-se objeto de exposição, admiração, desejo e interferências” (Matos, 2003, p. 11). Nessa linha, em torno da grávida, os discursos médicos e religiosos impuseram controle e normas sobre a maternidade e a legitimidade da procriação no matrimônio. Viver a maternidade fora do casamento tornava-se imoral e colocava em exposição a honra da menina/moça, na sociedade brasileira do século XX.⁶ Transcorrido mais de um século, alguns discursos médicos mudaram a maneira de

⁶ Joana Maria Pedro aborda em *As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio — século XX* a questão do controle do corpo conforme a representação que se fez dele, nas práticas de representações de casamentos legítimos, de controle da natalidade com o uso de métodos contraceptivos

ver o corpo feminino na gravidez e outros discursos, como o religioso, preservaram a legitimidade do casamento e seu direcionamento para a constituição da família, com filhos legítimos⁷.

Nessa direção, na contemporaneidade, as mulheres têm vivido a maternidade dentro e fora do casamento, de forma solitária ou acompanhada pelo parceiro/esposo, sem perder a emancipação e o direito de viver a possibilidade de outras experiências, que antes eram tidas como práticas proibidas e prejudiciais à condição da maternidade. Analisamos essas questões e possibilidades para as mulheres pela problematização que o diretor, Gabriel Mascaro, propõe no filme *Boi Neon* através da personagem Geize.

e em práticas abortivas, quando o filho era ilegítimo ou indesejado no casamento legítimo. Assim, para amedrontar e, de certa forma, controlar as moças namoradeiras ou de famílias, usava-se o exemplo das mulheres que engravidavam fora do casamento. Nessa direção, o controle servia também para incentivar a sexualidade no casamento legítimo. Com a modernidade, outras maneiras de controle foram ocorrendo, principalmente para o controle da natalidade nos países latinos, sob o medo de ideias políticas contrárias à americana, como o comunismo. Assim, surgiram os contraceptivos na década de 1962 no Brasil, como a pílula anticoncepcional divulgada nas revistas que dividiram opiniões. Além disso, os casos de infanticídio em que mulheres eram levadas a réus por cometer práticas abortivas, nos processos crimes analisados por Joana Maria Pedro e nas entrevistas colhidas. Para mais informações, desbravar: PEDRO, 2003, p. 157 – 176.

⁷ Em uma pesquisa realizada na internet pela presente pesquisadora, encontramos 154.000 mil temas relacionados à sexualização da mulher grávida, entre o que conseguimos catalogar, apontamos a revista *Atlas da Saúde* e um site do hospital Santa Clara da cidade de Uberlândia, Minas Gerais. Em ambos encontramos a afirmação médica e de enfermeiros, descrito em artigos publicados, que a realização do sexo na gravidez não prejudica a placenta do bebê e muito menos faz mal à saúde da grávida. Ao contrário, faz bem aos níveis hormonais que a mulher necessita, como também alivia a pressão arterial que eventualmente aumenta durante a maternidade. Contra indicações somente em casos de gravidez de risco, com sangramentos, deslocação da placenta, próximo ao dia do parto não é adequado a prática sexual. Sendo assim, percebemos que o discurso médico na contemporaneidade não impõe controle sobre a sexualidade do gênero feminino dentro da gravidez, mas faz recomendações e cautelas, em casos de posições mais confortáveis para a grávida, devido o tamanho da barriga ou/e por infecções por sífilis que pode atingir o líquido amniótico e provocar sequelas no bebê. Para mais informações ver: <https://hospitalsantaclara.com.br> . Acesso em 04 jun. 2022. <https://atlasdasaude.pt> . Acesso em 04 jun., 2022.

Figura 04: cena 73

Fonte: Filme Boi Neon

Geize é uma vendedora de perfumes e, no contraturno, à noite, exerce a profissão de vigilante numa fábrica têxtil. O mais surpreendente é a construção da personagem pelo signo da mulher grávida, ativa e resolvida em sua vida sexual. Isso significa, em outras palavras, que Geize é uma mulher segura de si, forte e corajosa por enfrentar as condições físicas e fisiológicas do corpo na maternidade e, ao mesmo tempo, vive uma dupla jornada de trabalho, ocupando espaço e profissões masculinizadas como vigilante ou guarda-noturno.

Dessa maneira, o corpo de Geize deixa de ser silenciado pela maternidade, através dos discursos instituídos em torno da “santificação da mulher grávida”, dos cuidados necessários à geração da prole, para tornar-se um corpo desconstruído, um corpo ativo, com vigor para a experiência do trabalho. Além disso, a profissão da personagem é exercida na espacialidade do agreste/sertão que por muitas décadas, do século passado, foi um espaço de domínio masculino em todos os âmbitos, principalmente quando a força e a coragem eram exigidas como traços indispensáveis para a construção do perfil masculino para determinados trabalhos. Enquanto o lugar das mulheres era o lar e os cuidados com a família, sem abertura do espaço para o trabalho feminino fora de casa.

Nessa direção, reiteramos a conquista trabalhista, a participação nas decisões políticas, nas eleições com o direito de votar para às mulheres e a inserção no mercado de trabalho, mesmo com salários inferiores, no século XX, e outras possibilidades

históricas que foram aparecendo para pensar também o corpo, a sexualidade e a maternidade para além do matrimônio, enquanto instituição legítima perante a sociedade e a Igreja, e para além de um discurso médico-legal, que definia o corpo da mulher por sua função biológica e social — gerar filhos, cuidar da família e desenvolver o sentimento maternal (Matos, 2003). Assim, discursos de gênero vêm norteando outras maneiras de pensar a função sexual da mulher nas relações entre homens e mulheres fora da norma. E o que seria estar para além da norma ou fora dela, dentro da ebulição social das mulheres?

Na conjuntura social, estar fora da normatividade seria pensar: o corpo de Geize é ativo para o trabalho de guarda noturna e sua vitalidade vai muito além, ele passa de um corpo assexuado para um corpo sexualizado, erotizado, mergulhado nos desejos íntimos que florescem, apesar da sua condição feminina e da gravidez. Esse corpo feminino não entra em inatividade sexual para alimentar exclusivamente o feto que se transforma, cresce e ganha forma nos meses subsequentes de gestação. Destarte, o corpo vivencia a preparação e as mudanças necessárias para a geração da prole, porém continua disposto e atrativo para o sexo. Na relação sexual, a mulher não é mais a passiva, a subordinada ao homem, mero receptáculo do sêmen e da procriação uterina, ela é condutora do ato no palco sexual. Assim, em uma determinada passagem, no filme *Boi Neon*, vemos uma cena na qual Galega conduz seu parceiro Júnior, numa demonstração clara da transição do papel de conduzida à condutora da relação sexual.

Nessa linha, a mulher vive os prazeres dentro e fora da gravidez. Ela não perde sua sexualidade ao gestar ou torna-se mãe. Nesse sentido, os estudos médicos contemporâneos, divulgados em revistas de circulação nacional e no formato online, a título de exemplo, *Atlas da Saúde*, apontam e incentivam as mulheres a terem prazer, a se sentirem desejadas e praticarem o ato sexual para melhorar a pressão sanguínea, a produção hormonal e produzir serotonina, que ajuda na sensação de bem-estar. Dessa forma, o discurso médico também coloca que o desejo sexual varia e depende de outros

fatores. Não é somente a maternidade que indica que a mulher pode fazer sexo ou não⁸. De acordo com a pesquisa publicada no Atlas da Saúde, alguns fatores que influenciam na sexualidade da mulher:

A forma como a mulher vive a maternidade e o seu relacionamento conjugal, as suas expectativas, a forma como a sexualidade era vivida antes da gravidez, as complicações médicas e as preocupações que poderão surgir durante este período, são fatores que influenciaram esta nova vivência da sexualidade. (Junqueira, 2019, p. 01)

Estudos médicos apontam que, muito antes da gravidez, a mulher já praticava sua sexualidade, vivia conforme a sua subjetividade, escolhas e opções sexuais. Mesmo grávida, a mulher não perde os prazeres do corpo, ela pode optar por vivê-los conforme suas crenças e orientações médicas. Claro, as condições de saúde da mulher e do bebê influenciam na sexualidade e já foram apontadas pelos discursos médicos com cautela, em alguns casos específicos. Além disso, a relação com o cônjuge/parceiro é um elemento que influencia na sexualidade feminina, como discorre a publicação na revista Atlas da Saúde, pois quando a gravidez é anunciada não é somente a pessoa que gesta, engravida e muda, as relações conjugais mudam, e todos estão grávidos nesse processo. A relação é vivida a três, em casos de casais que vivenciam a chegada do primeiro filho.⁹

No caso de Geize, ela aparenta ser mãe solo, porque o diretor não deixa outra margem de interpretação, à primeira vista, sobre o relacionamento conjugal da personagem. Ela parece ser sozinha, trabalha duro e em dupla jornada para manter-se economicamente e preparar-se para a chegada do filho. Nesse caso, não temos a elaboração de Geize como uma futura mãe regrada, entregue aos cuidados de repouso com a gravidez e à manifestação da felicidade em ter o filho. Tudo parece comum, um acontecimento sem muito entusiasmo, possivelmente, logrado a exaustão da rotina de trabalho, responsabilidades e a vida solitária. Portanto, o foco não é a felicidade com a

⁸ A sexualidade não é um obstáculo à expressão plena da sexualidade do casal. Atlas da Saúde. Disponível em: <https://atlasdasaude.pt>. Acesso em 04 jun., 2022.

⁹ Atlas da Saúde. Disponível em: <https://atlasdasaude.pt>. Acesso em 04 jun., 2022.

maternidade, mas a altivez da mulher grávida na labuta incessante, difícil do trabalho e na conquista amorosa.

Considerações Finais

Perceber que as posições e ocupações das mulheres sertanejas no espaço do sertão perpassa temporalidades é discorrer que mudanças, permanências e fraturas ocorreram na arquitetura dessas relações de homens e mulheres, sobretudo, na ocupação de papéis e vivências antes mais limitados por suas condições de gênero. Este processo verticalizado e centrado nas masculinidades, no filme *Boi Neon*, vemos a desconfiguração das relações de gênero no espaço imageticamente construído pela figura masculina do cabra – macho. Nesse século XXI, o sertão tem sido ocupado pela imersão das mulheres em vários postos de trabalho, antes considerados masculinos. Nesse sentido, não se trata da inversão de papéis, mas da conquista de mais espaços, responsabilidades fora do lar, jornadas longas e exaustivas de trabalho dentro e fora de casa, enfim, um ser ativo, desconstruído da mulher passiva, recatada e do lar.

Essa configuração da representatividade feminina acontece em meio a uma paisagem sertaneja transgressora no filme *Boi Neon* que destoa das iconografias anteriormente produzidas, as quais remetem o sertão ao signo visual do lugar ermo, seco, da terra gretada e desolado, distante do espaço urbano e civilizado, projetada também esta condição para os sujeitos sociais que nele habitavam. O que podemos averiguar nesta pesquisa de mestrado é que, com a transformação da região ao longo de décadas, com a introjeção do capitalismo aplicado na instalação de indústrias, serviços de telefonia, melhoramento da malha rodoviária e, conseqüentemente, da maior utilização de transporte motorizados tanto nas cidades e no campo, as mulheres também ganharam mobilidade, acompanharam transformações e lutaram por suas conquistas.

Portanto, *Boi Neon* descortina muito bem essas mudanças e reverbera através de Galega, Geize e Cacá as experiências que estão acontecendo com mulheres sertanejas e suas ocupações em vários postos de trabalho. Neste horizonte, a sexualidade feminina é colocada também na narrativa e segue na mesma linha de

desconstrução em torno do corpo ora grávido — no caso a personagem Geize, não é santificada pela maternidade, ora ativo, animalesco com a personagem Galega, o qual a cultura do lugar age, sendo este corpo um receptáculo da cultura, que o nomeia e o normatiza. No entanto, tanto Galega e Geize descosturam as normas e seguem o curso das transformações para seus corpos, agindo e colocando no palco, como faz Galega ao dançar ou Geize ao trabalhar como vigilante noturno.

Referências

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Distantes e/ou instantes: “sertões contemporâneos, as antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto. (Org.). **Cultura dos Sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 43-58.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. Geografia em Ruínas. In:
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 1999. p.20
- AGAMBEN, Giorgi. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Editora Argos, 2009, 92 p.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Jandaira Editora, 2022.
- BAZIN, André. **O que é Cinema?** Tradução Heloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018, 448 p.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 21 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021, 287 p.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias e Conversas de Mulher**. 2 ed. São Paulo: Planeta, 2014, 303 p.
- DIDI – HUBERMAN, George. **Diante da Imagem**. Tradução de Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013, 360 p.
- IACONELLI, Vera. **Manifesto Antimaternalista: psicanálise e políticas de reprodução**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023, 256 p.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 3.ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2020, 109 p.
- KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Tradução Markus Herdiger. 1. Ed. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC – Rio, 2014, 352 p.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. Delineando corpos: as representações do feminino e do masculino no discurso médico. In: SOIHET, Rachel. (Orgs). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 107 – 128.
- PEDRO, Joana Maria. *Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea*. **Revista Topoi**, v. 12, n. 22, jan. – jun. 2011, p. 270 – 283.

PEDRO, Joana Maria. *As representações do corpo feminino nas práticas contraceptivas, abortivas e no infanticídio – século XX*. In: MATOS, Maria Izilda Santos de; SOIHET, Rachel. (Orgs) **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SILVA, Alômia Abrantes. *Êta pau pereira: gênero, masculinidade e poder na Paraíba (1930 – 1950)*. In: LIMA, Caroline de Araújo; BRITTO, Clovis Carvalho; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. (Orgs) **Outros olhares sobre o sertão nordestino: gênero, masculinidade e subjetividades**. Salvador: EDUNEB, 2020..

SCOTT, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. New York: Columbia University Press, 1989. Tradução Cristine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

Fontes Audiovisuais

BOI NEON. **Filme**: Longa-metragem. Direção: Gabriel Mascaro. Produtora: Rachel Ellis. [S./N]. Desvia; Canal Brasil; Malbicho Cine; Viking Films, 2015. Arquivo digital. (104 min). Disponível: <https://thetorrentfilmes.com>. Acesso em: 06 de jan. 2020.

Fontes Digitais

JUNQUEIRA, Maria Helena. **A mulher grávida e a sua sexualidade**. Atlas da Saúde, 2019. Disponível em: <https://www.atlasdasaude.pt/print/805687>. Acesso em 20 jul. 2022.

A autora

Gleice Azevedo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - URFN

Recebido em 06/2024 • Aprovado em 07/2024 • Publicado em 08/2024