



# Boi Neon: a moda como metáfora do contemporâneo e experiência do sensível

**Suellen Cristina Vieira**

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem; Especialista em Gestão de Negócios; Graduada em Design de Moda; Docente atuante no curso de Design de Moda – Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL /suellen\_zimba@hotmail.com  
Orcid: 0000-0003-3121-2316 / [lattes](#)

**Alexandre Linck**

Doutor em Literatura (UFSC); Mestre em Ciências da Linguagem (UNISUL); Graduado em Comunicação Social (UNISUL); Docente atuante PPGCL (UNISUL) /linck.alexandre@gmail.com  
Orcid: 0000-0001-7500-8312 / [lattes](#)

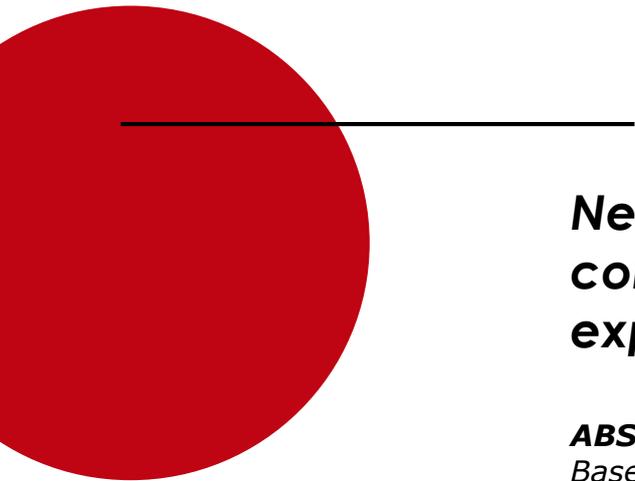
**Enviado 15/11/2018 / Aceito 08/04/2019**

## **Boi Neon: a moda como metáfora do contemporâneo e experiência do sensível**

### **RESUMO**

A partir do longa-metragem brasileiro Boi Neon (2015), dirigido por Gabriel Mascaro, o presente artigo tem como objetivo buscar entender as dimensões da identidade do sujeito contemporâneo, por meio do personagem Iremar. Dessa forma, abre-se uma discussão entre o contemporâneo, o sensível e a moda, sob as interpretações dos autores Giorgio Agamben e Emanuele Coccia. O resultado da pesquisa vem do entrecruzamento dos conceitos e da microanálise de quatro cenas examinadas através da metodologia de análise fílmica de imagem, à luz de Jacques Aumont e Michel Marie, a partir do que foi possível constatar que a narrativa da obra em análise nos leva ao mundo contemporâneo, de sensações, e de quebras de estereótipos e paradigmas.

**Palavras-chave:** Contemporâneo; Sensível; Modapalavra.



## Neon Bull: fashion as metaphor of the contemporary and sensitive experience

### **ABSTRACT**

*Based on the Brazilian feature film Neon Bull (2015), directed by Gabriel Mascaro, the present article aims to understand the dimensions of the identity of the contemporary subject, through the character Iremar. Thus, a discussion is opened between the contemporary, the sensitive and the fashion, under the interpretations of the authors Giorgio Agamben and Emanuele Coccia. The result of the research comes from the concepts and the microanalysis of four scenes examined through the methodology of filmic analysis of the image, according to Jacques Aumont and Michel Marie. It was possible to verify that the narrative of the work in analysis in the referring one to the contemporary world, the sensations and ruptures of stereotypes and paradigms.*

**Keywords:** Contemporary; Sensitive; Fashion.

## 1. INTRODUÇÃO

Vivemos numa sociedade em que identidades são construídas e moldadas a partir de discursos socioculturais, uma vez que somos frutos do nosso meio, nos relacionamos com o tempo e com sua efervescência. Neste sentido, a contemporaneidade trouxe em seu bojo transformações sociais, econômicas, tecnológicas e geopolíticas em escala mundial, com implicações para os modos de ser dos sujeitos e suas formas de agir na sociedade. Sob esta perspectiva, o presente estudo abre debate acerca das características do sujeito contemporâneo e sua visão de mundo.

Assim, para a compreensão das dimensões da identidade do sujeito contemporâneo, almeja-se propor uma discussão entre o contemporâneo, o sensível e a moda. Dessa forma, o entrecruzamento desses conceitos se dá à luz dos filósofos italianos Giorgio Agamben (2010) e Emanuele Coccia (2010), os quais se valem da moda como exemplos em seus textos. Se de um lado, para Agamben a moda traduz a experiência do tempo e da contemporaneidade; de outro lado, para Coccia, a moda representa o sensível encarnado, ao ponto em que o fascínio pela vestimenta deve-se ao fato de que ela nos apresenta por fora.

Para tanto, o filme brasileiro *Boi Neon* (2015), dirigido por André Mascaró, é utilizado como objeto de estudo e de entrelaçamento dos conceitos em análise. A problemática desta pesquisa, portanto, repousa na reflexão acerca da formação da identidade do personagem protagonista – Iremar – no decorrer do longa-metragem e de como tais características desta identidade podem estar relacionadas à formação dos sujeitos contemporâneos, que, segundo Agamben, podem ser entendidos como “aquele que possui uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este

e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2010, p 59).

Partindo dessa premissa, o artigo propõe uma análise fílmica do longa-metragem, levando em consideração as maneiras de ver, sentir e expressar da narrativa, sobretudo do ponto de vista de suas relações com os conceitos de contemporâneo, assim entendido como o tempo anacrônico que se inscreve no arcaico e no moderno jamais vivido (AGAMBEN, 2010); e o sensível, que, por sua vez, pode ser compreendido como a capacidade do sujeito de produzir imagens (COCCIA, 2010).

Tendo em vista as considerações já elencadas, escolheu-se a metodologia interpretativa de análise fílmica de imagem para permear o presente estudo. De tal modo, vale-se dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 10) para fundamentar a análise aqui proposta, os quais afirmam que “é quase impossível analisar corretamente uma narrativa fílmica sem fazer intervir considerações ligadas ao aspecto visual desta”. Além disso, para os referidos autores, a análise tem efetivamente a ver com interpretação, na medida em que tal faculdade serve como “motor” inventivo e imaginativo para a análise. Sob esse viés, optou-se por analisar quatro cenas do longa-metragem, com o critério de seleção estabelecido em razão da relevância e da coerência das cenas com os conceitos abordados.

Para isso, seguindo a metodologia apresentada por Aumont e Marie (2004, p. 6), entende-se que não existe um método universal para análise fílmica, uma vez que tal metodologia pode se dar mediante variados “instrumentos”, os quais são classificados pelos autores em três tipos: instrumentos descritivos, que descrevem e narram determinadas características da imagem; instrumentos citacionais que desempenham um exame analítico e minucioso conservando mais próximo da “letra” do filme; e

os instrumentos documentacionais que juntam informações provenientes de fontes exteriores ao filme. Assim, almeja-se utilizar o instrumento descritivo, em conjunto com a análise interpretativa, com o propósito de compreender por meio de planos, sequências e enquadramento os conceitos em análise.

Portanto, a pesquisa que aqui se propõe, a partir de novos olhares, procura entender a sociedade pós-moderna através da óptica do sensível e do contemporâneo, tendo como viés a moda. Desta forma, o longa-metragem *Boi Neon* ampara estes conceitos, dos quais a investigação tem como apontamento as novas formas de pensar os estereótipos e os padrões impostos pela cultura e sociedade.

## **2. O CONTEMPORÂNEO SOB A ÓTICA DE GIORGIO AGAMBEN**

A sociedade pós-moderna é complexa desde a sua origem. Daí por que, surgem, constantemente, debates e discussões entre pensadores de diversas áreas sobre o que é o tempo em que se vive e como é o sujeito fruto desse contexto histórico e social. Além disso, as relações que os homens compartilham na sociedade, entre elas a própria forma como percebem o tempo, permitem-lhes atribuir significados específicos a várias dimensões de sua existência.

Logo, questiona-se, o que é o tempo? Em termos kantianos, "o tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior" (KANT, 1985, p. 73). Nesta senda, para Immanuel Kant a percepção do tempo é espacial, permanece em movimento, e realiza-se sempre a partir do ponto onde nós mesmos nos encontramos.

Desta forma, sob este pensamento, abre-se um questionamento sobre o conceito de contemporaneidade. O

filosofo italiano Giorgio Agamben em seu texto, "O que é contemporâneo?", contrária o que diz o dicionário gramatical e explica uma compreensão mais ampla deste conceito. Assim, o autor afirma que, diferente do que comumente se pensa, aquele que adere sem atritos ao seu próprio tempo, sentindo-se em harmonia total com ele e com seus elementos, não poderia ser contemporâneo (AGAMBEN, 2009).

Consoante leciona Giddens (1991, p. 16), "o período moderno possibilitou o surgimento do conceito de indivíduo livre, bem como sua existência empírica, concretizou a vigência de uma nova noção de tempo, em que este não é mais acoplado ao espaço, mas aparece de forma independente". Ou seja, esse novo tempo possibilita a clara distinção entre um "antes", um "agora" e um "depois"; essa temporalidade supõe a existência de um passado, de um presente e de um futuro. No entanto, em contraste, Agamben (2009, p. 58), notadamente aduz que "a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo".

Sendo assim, é por meio de Friedrich Nietzsche que Agamben (2009, p. 58) volta seu olhar ao conceito de contemporâneo e afirma que "o contemporâneo é o intempestivo". Logo, o autor esclarece a necessidade de Nietzsche entender o seu próprio tempo, demonstrando que, para compreender o contemporâneo, é necessário que o sujeito não esteja adequado a sua própria época. De tal sorte, existe uma desconexão, uma dissociação, um desacordo com os usos e costumes do período em que se encontra.

Sob esse ângulo, observa-se que refletir sobre o contemporâneo é, antes de tudo, colocar-se numa situação de quebra, fratura, desligamento. O contemporâneo é um estado de espírito, uma condição e não se dá como um dado temporal, é uma força intempestiva capaz de localizar a produção de uma outra experiência do sujeito em relação ao tempo. Conforme, Agamben (2009) cita o poema "O Século" que Osip Mandelstam escreveu em 1923:

Meu século, minha fera, quem poderá olhar-te dentro dos olhos e soldar com o seu sangue as vértebras de dois séculos? [...] Mas está fracturado o teu dorso meu estupendo e pobre século. Com um sorriso insensato, como uma fera um tempo graciosa tu te voltas para trás, fraca e cruel, para contemplar as tuas pegadas (AGAMBEN, 2009, p. 60-64, apud MANDELSTAM, 1923).

Também, Agamben (2009, p. 63) afirma que "o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro". Dito isso, o autor pensa a metáfora do escuro não como simples ausência da luz, mas algo próximo à não-visão. Significa anotar que, sob esse prisma, conseguir ver na obscuridade é a condição de ser contemporâneo ao seu próprio tempo. Daí por que, faz-se necessário "neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro, que não é, no entanto, separável daquelas luzes" (AGAMBEN, 2009, P. 63). Quer dizer, perceber o que há no "escuro" é silenciar quando a música está exageradamente alta, é analisar as relações sociais em meio ao caos, é buscar o sensível por intermédio do banal.

Contudo, vê-se que o contemporâneo, para o filósofo italiano, provém de uma crise, seja ela social ou subjetiva, experimentada na transição de um tempo a outro. Nessa vereda, "um homem inteligente pode odiar o seu tempo,

mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao sem tempo". (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Logo, o tempo atual só pode ser entendido dissociando-se dele, voltando-se ao passado. Por isso, "a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo" (Agamben, 2009, p. 69). Melhor dizendo, a análise do autor corrobora o entendimento do tempo presente a partir da construção histórica do passado, onde as trevas do agora ganham respostas por meio das luzes do presente projetadas sobre o passado. Por este motivo, o contemporâneo coloca em ação diversas temporalidades.

Porquanto o estudo do contemporâneo implica, então, em perquirir a relação com o passado, ou melhor, com o arcaico, a *arché*. Porque a *arché* não é meramente cronológica, "[...] é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto" (AGAMBEN, 2009, p. 69). Logo, observa-se que, segundo o autor, parece existir um fascínio particular nas formas arcaicas sobre o presente, pois é no passado que encontra-se a chave para o moderno (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Essa temporalidade pode possuir um aspecto profético, aquilo que viria do passado, ou uma característica messiânica, aquilo que viria do futuro. Assim, tal posicionamento de distinção bem como de permanência na fratura temporal, aproxima-se do que Agamben entende por revolução. Dito assim, para o autor a verdadeira revolução não possui por finalidade apenas a transformação econômica

do mundo, mas sublinha os traços de uma mudança da experiência do sujeito com o tempo.

Nada mais exemplar, nesse sentido, que o gesto de Paulo, no ponto em que experimenta e anuncia aos seus irmãos aquela contemporaneidade por excelência que é o tempo messiânico, o ser contemporâneo do messias, que ele chama precisamente de "tempo-de-agora" (ho nyn kairos). Não apenas esse tempo é cronologicamente indeterminado (o retorno do Cristo, a parusia, que assinala o fim desse tempo, é certo e próximo, mas incalculável), mas ele tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado [...] (AGAMBEN, 2009, p. 71-72).

Walter Benjamin, filósofo e sociólogo alemão, corrobora com Agamben ao afirmar que "a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento" (BENJAMIN, 2012, p. 11). Assim, as imagens do passado existem somente no momento presente em que adquirem significado. É o presente que redefine constantemente o passado.

À vista disso, busca-se nova ressignificação das relações entre tempo e subjetividade, motivo pelo qual se entende, por sujeito contemporâneo aquele que pertence ao seu tempo, mas não se contenta com os desdobramentos de sua época sendo necessário situar-se a partir de um posicionamento estratégico com a finalidade de perceber, criticamente, os rumos pelos quais sua sociedade, sua cultura e sua história se produzem no tempo presente. Enfim, Agamben, (2009, p. 65) afirma que "ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem".

## **2.1 A moda como metáfora do contemporâneo**

A reflexão sobre a moda consumada na sociedade contemporânea se faz necessária, pois há pelo menos duas décadas vem sofrendo transformações e cruzando novos conceitos. Esse fenômeno social tem importância como um dos principais campos de estudo para a compreensão de suas principais características, a saber: ser um meio eficaz na alocação de grande parte dos discursos da contemporaneidade. Nessa ótica, Calanca (2008, p. 11-12) aduz:

Com o termo "moda" entende-se especificamente, "o fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório". Em relação à moda, o termo "costume", na acepção de "hábito constante e permanente que determina o comportamento, a conduta, o modo de ser" de uma comunidade, de um grupo social, remete ao conceito de sistema, de estrutura, ou seja, um conjunto de vários elementos relacionados entre si. Considerados isoladamente, tais elementos estão privados de valor; no entanto, assumem um significado no momento em que são ligados por um conjunto de normas, de regras coletivas (CALANCA, 2008, p. 11-12).

Nesta senda, Lipovetsky (2009, p. 265) sustenta que o cerne da moda consumada é o presente, divergindo da ideologia que sinaliza o futuro, ou da tradição, que aponta o passado.

Em contra partida, Agamben (2009, p. 66) afirma que a moda "introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade". Assim "o "agora" da moda, instante em que este vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro" (AGAMBEN, 2009, p. 66). Daí, por que o eixo central da moda está no contemporâneo e, por isso, muda.

Ao analisar a moda consumada e o contemporâneo, compreende-se mais claramente que o contemporâneo não se apegua à cronologia, mas transforma-se continuamente,

permitindo compreender melhor o tempo. Assim, Agamben (2009, p. 59) sustenta que o ser humano inteligente e criativo insere a si como contemporâneo e vive em tempo anacrônico.

Deste modo, o contemporâneo projeta-se anacronicamente no tempo para manter ou para fomentar um diálogo mais ambicioso sobre a atualidade. Consequentemente, Agamben cita como exemplo a lógica dos desfiles de moda:

[...] o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e apenas na moda, as manequins, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente? Já que, em última instância, o estar na moda da "maneira" ou do "jeito" dependerá do fato de que pessoas de carne e osso, diferentes das manequins - essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto -, o reconheçam como tal e dela façam a própria veste (AGAMBEN, 2009, p. 67).

Na passarela, a intempestividade da moda consumada se materializa na roupa e oscila entre o tempo que passou e aquele cujo o presente ainda não alcançou ou estaria para chegar. Portanto, não existe estar na moda, pois a mesma é reconhecida como acontecimento de algo que ainda não é ou que talvez seja algum dia. "O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um "ainda não" e um "não mais". (AGAMBEN, 2009, p. 67)

Além disso, pode-se dizer que "a moda capta a energia de cada época e transforma em imagem, tendo como suporte o corpo" (HOLZMEISTER, 2010, p.16), ou seja, toda a expressão do *zeitgeist* da contemporaneidade é convertida em imagem que, consequentemente, retrata as formas vigentes da moda, como as tendências.

Por fim, significa consignar que a moda é a metáfora do contemporâneo, notadamente porque é algo que, ao ser elaborado, já passou. Dizer-se "estar na moda", portanto, é em si um contrassenso, tendo em vista que a moda não é algo estático e dado; antes, pelo contrário, encontra-se em contínua mutação, assim como o tempo.

### **3. A MODA COMO EXPERIÊNCIA DO SENSÍVEL**

A partir das perspectivas contemporâneas o presente artigo também volta seu olhar à experiência do sensível. Assim, longe dos objetos que, majoritariamente, preocupam as teorias sociais e políticas, busca-se apontar para o olhar sensível e sua função na contemporaneidade.

Dito de tal forma, pretende-se observar sob a ótica de Emanuele Coccia em seu livro "A vida sensível", como por meio da experiência do sensível nossos sentidos se tornam mais apurados e as coisas passam a ter um significado. Deste modo, para o autor, "o sensível, o ser das imagens, não é algo meramente psíquico: caso fosse, bastaria fechar os olhos para ver e observar qualquer coisa" (COCCIA, 2010, p. 17).

Assim também, segundo Coccia, para que haja o sensível "é necessário que exista algo intermediário [...] É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível com o qual, noite e dia, nutrem suas próprias almas". (COCCIA, 2010, p. 19-20).

Nesta senda, entende-se que "a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar" (COCCIA, 2010, p. 22-24). Leia-se, no espelho o sujeito se transforma em algo sensível, uma imagem sem corpo e sem consciência. Quando um sujeito coloca-se em frente ao espelho faz-se uma duplicação em duas esferas separadas: a carne e o espírito; a imagem e o corpo, mostrando que a

visibilidade é mesmo separável da coisa e do sujeito, sendo assim, imagem.

Por seu turno, Coccia (2010, p. 23) cita a moda como representação do sensível encarnado. "O que é de fato vestir-se senão incorporar uma sensível exterior?", questiona o autor. A partir dessa pergunta, pensa-se a moda como uma experiência do sensível e, portanto, equivale na concepção de uma imagem que encontra-se em um lugar fora de si, em "outro lugar", um *locus* que não é mais próprio, a exemplo da imagem no espelho. "Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma" (COCCIA, 2010, p. 23). Assim, o homem é o resultado da composição das suas sensações, da sua possibilidade de ser afetado pelo mundo: do seu sensível. É através desse sensível que o mundo lhe chega.

Neste sentido, a moda será utilizada como conceito basilar do presente artigo. Logo, a moda se torna uma experiência do sensível ao ponto em que o fascínio pela vestimenta deve-se ao fato de que ela nos apresenta por fora. Bem por isso, "na realidade, é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito" (COCCIA, 2010, p. 20).

É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto viventes (e não enquanto simples objetos ou causas naturais), é através da nossa aparência (ou seja, através do sensível que emitimos ativa ou inconscientemente) que provocamos impressão a quem está ao nosso redor. Nesse sentido, a relação do vivente com o mundo não é nem puramente ontológica e nem meramente poética: ou seja, não pode ser declinada nem no verbo ser e nem no verbo fazer. O vivente não está no mundo tal qual uma pedra existe e também não se limita a ter com ele relações de ação e paixão diretas: enquanto vivente, ele se relaciona com as coisas através da medialidade, através do sensível que é capaz de produzir (COCCIA, 2010, p.47).

A moda é independente e possui uma vida própria emancipada de consciência, ela é a pura mediação e por isso é representação do sensível; pelo que “a vestimenta humana é um corte no interior do corpo, não entre o corpo e seu exterior, mas sim entre um corpo anatômico e outro protético e puramente virtual. Roupa e corpo anatômico são duas realidades de um mesmo corpo” (COCCIA, 2010, p. 85). Noutras palavras, o corpo que o vestuário cria não é concebido por carne e nem de qualquer outra substância, mas de pura aparência.

Assim, “o homem não faz nada além de adquirir e devolver sensível ao mundo [...] Sonhar, desenhar e, inclusive, vestir-se, maquiar-se ou falar: conforme vimos, todas essas atividades são formas de nossa vida sensível que não coincidem, porém, com o simples fato da percepção” (COCCIA, 2010, p. 80). Isto posto, o sensível, a imagem, faz existir as coisas em particular. A experiência, a vida sensível, sempre está para além daquilo em que se produziu. Ela está em todo lugar e de toda forma.

Igualmente, vê-se que, a moda se apresenta como experiência do sensível a partir do momento em que entende-se que a roupa é um elemento propriamente humano. “Nem homens e nem deuses possuem roupas [...] o homem é um animal que aprendeu a se vestir” (COCCIA, 2010, p, 81). É dizer, aquilo que tem consciência de si possui moda.

Logo, no impacto do mundo, na criação de moda reside o visível pelos traços da mão, apresentado não apenas diante das costuras, de uma estampa ou de uma modelagem que preenche o lugar do perceber, mas também no reconhecimento do “tecido interior” que a roupa pode revelar além do que o olho pode captar. Logo, na moda, ao “lermos nas vestes seus significados, utilizamos a mesma

faculdade de juízo e o mesmo olhar de quem vê uma escultura, pintura ou arquitetura” (CELANT, 1999, p. 176).

Por fim, Coccia (2010, p. 95) sustenta que “a vida sensível é essa eternidade difusa e impessoal, indiferente à morte e ao nascimento, o plano no qual podemos nascer e renascer continuamente, sem jamais pressupor um passado ou uma história, sem ter a necessidade de nos transformarmos”. Somos capazes de transformar nossa natureza em roupas, justo porque “a moda é o órgão dessa eternidade” e graças a ele somos eternos.

#### **4. BOI NEON: UMA ANÁLISE DO CONTEMPORÂNEO E DO SENSÍVEL SOB O VIÉS DA MODA**

A presente análise mira o entrecruzamento reflexivo acerca do contemporâneo, do sensível e da moda por meio do longa-metragem brasileiro *Boi Neon* (2015), do diretor pernambucano Gabriel Mascaro.

Para tal desiderato, busca-se entender a formação das identidades dos personagens da narrativa e de como tais atributos podem estar relacionados à formação dos sujeitos contemporâneos.

Além disso, pretende-se compreender as implicações da temporalidade, da experiência sensível e de como o fenômeno da moda se expressa enquanto metáfora do contemporâneo na narrativa do filme.

*Boi Neon* foge de certo estereótipo, notadamente ao chamar a atenção dos críticos de cinema. Assim, o longa-metragem teve sua estreia internacional no Festival de Veneza, na Mostra Orizzonti, seguindo do Festival de Toronto e estreando, no Brasil, no Festival do Rio. No Festival de Marrakech, Gabriel Mascaro recebeu diversos prêmios, e um deles o de melhor diretor entregue pelas

mãos do diretor Francis Ford Coppola, um dos jurados do festival. Á conta disso, Mascaro, diretor do filme, aduz:

Boi neon lança luz sobre as transformações recentes do país a partir de um recorte narrativo que se apropria 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. Entendo a Vaquejada como palco alegórico desta transformação em meio à paisagem monocromática 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 escalas de sonhos possíveis (BOI NEON, 2015).

Nessa toada, o longa-metragem retrata o cotidiano e os bastidores das vaquejadas no agreste do Nordeste brasileiro. O filme conta a história de Iremar, personagem vivido pelo ator Juliano Cazarré, um vaqueiro que sonha ser estilista. Assim, “deitado em sua rede na traseira do caminhão, sua cabeça divaga em sonhos de lantejoulas, tecidos requintados e croquis. O vaqueiro esboça novos desejos” (BOI NEON, 2015). Ou seja, com o crescimento da industrialização e do polo têxtil de confecção na região nordestina, Iremar almeja trabalhar no ramo da moda, em contrataste com seu cotidiano visceral e maçante. De tal sorte, “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.” (BOI NEON, 2015)

Em consequente, levando a vida na estrada, “o caminhão que transporta os bois para o evento é também a casa improvisada de Iremar e seus colegas de trabalho: Zé, seu parceiro de curral, e Galega - dançarina, motorista do caminhão e mãe da audaciosa Cacá. Juntos, eles formam uma família improvisada e unida” (BOI NEON, 2015).

Também, segundo Xavier (2015) “*Boi Neon* é daquelas experiências humanas que nos faz rever a maneira de olhar o outro”. É dizer, através do filme, pode-se lançar luz a um olhar sensível sobre os indivíduos presos dentro de ambientes hostis e que diante da escuridão de seus cotidianos agem inconscientemente de forma contemporânea.

Por assim dizer, o crítico cinematográfico Pablo Villaça afirma:

Boi Neon não é filme de trama, mas de observação: com uma narrativa concebida a partir de longos planos que se dedicam a acompanhar aqueles personagens, o filme faz jus à origem de documentarista do cineasta ao sugerir estar simplesmente registrando eventos que se desenrolam naturalmente diante da câmera – uma “simplicidade” absurdamente difícil de ser alcançada, claramente dependendo de um elenco mergulhado na lógica daquele mundo e de uma direção que deve ser intimista sem soar intrusiva (VILLAÇA, 2015).

O filme apresenta durante seu desdobramento outros personagens que vão de encontro com o contexto paradoxal e híbrido abordado por Mascaro. Um desses personagens é Júnior (Vinícius de Oliveira), um vaqueiro de cabelos longos com características metrosssexuais. Além dele, tem-se Geise (Samya de Lavor), uma vendedora de perfume, grávida, que trabalha como vigilante noturno em uma fábrica de confecção. Logo, o longa-metragem não viola os segredos dos corpos e nem os aprisiona numa identidade pronta a decodificar.

A moda se mostra presente no decorrer de toda a trama como experiência do sensível, quando o vaqueiro que tem força para agarrar os touros é o mesmo com mãos delicadas para os tecidos e a costura. Isto é, para Mascaro, “*Boi Neon* é uma pesquisa sobre corpos, luz e transformação das paisagens humanas,” semelhante à moda (BOI NEON, 2015)

À vista disso, é importante observar, que o título do filme já antecipa algumas ideias sobre os temas abordados por Gabriel Mascaro, na medida em que o boi remete ao animalesco, ao irracional, ao rural, ao agrário, a hostilidade, a brutalidade e a omissão de um animal manipulado pelo ser humano; em contrapartida, o *neon* alude ao que dá luz, contraste, brilho, ilusão, nitidez e visibilidade. Por assim dizer, o título antecipa, antes mesmo de chegar à narrativa, um conjunto de características que proporcionam imagens, aparentemente, divergentes e contrastantes, mas que se localizam em proximidade no enunciado concebido pelo diretor.

Portanto, foram selecionadas pelos autores do presente artigo quatro cenas do filme para serem analisadas por meio da metodologia de análise fílmica de imagem e som, juntamente com um estudo interpretativo. Dessa maneira, a metodologia escolhida encontra lastro nos autores Aumont e Marie (2004), que consideram o filme como “obra artística autónoma, susceptível de engendrar um texto que fundamente os seus significados em estruturas narrativas e em dados visuais e sonoros, produzindo um efeito no espectador” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 10).

Por conseguinte, Aumont e Marie (2004) adotam em sua metodologia alguns instrumentos e técnicas para serem colocados em prática, motivo por que se optou por uma análise interpretativa de imagem, sob o viés descritivo. Para tanto, se faz necessários alguns procedimentos, como: decomposição plano a plano, para identificar as unidades narrativas e espaço-temporais por sequências; segmentação, onde ocorre a delimitação e definições das sequências; descrição da imagem, para transpor em linguagem verbal os elementos de informação e significação que a imagem contém (AUMONT; MARIE, 2004, p. 46 –72).

Ainda, mesmo não existindo um método universal para analisar filmes, os autores pontuam que é importante ressaltar que se a análise pretende ser um discurso rigoroso, diferente das divagações meramente interpretativas ou críticas, é necessário ter princípios e instrumentos, como os citados a cima. Logo, “todos os métodos devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objetivo preciso de que tratam” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 40). Para tanto, a análise de um filme é interminável e nunca será igual, seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável, concluem os autores.

Enfim, por meio do dispositivo fílmico utilizado, busca-se compreender os conceitos de contemporâneo e sensível sob a experiência estética da moda nas cenas do longa-metragem *Boi Neon*.

#### **4.1 Análise das cenas**

Boi Neon representa um marco para o cinema pernambucano e brasileiro do século XXI. Nesta senda, Fan (2015) afirma que “Gabriel Mascaro, criou uma película de beleza rústica que olha para um microcosmo muito particular”, de sorte que o longa-metragem cria novos experimentos com a linguagem cinematográfica, de notável relevância no cenário artístico nacional.

Assim, primeiramente, dá-se início à presente análise com a seleção de algumas cenas que ganham destaque durante o desdobramento do filme; pelo que se buscou priorizar as cenas em que os elementos referentes ao campo da moda ganhassem destaque.

Logo no início da narrativa, o diretor Gabriel Mascaro apresenta o personagem Iremar, um vaqueiro que aparece cuidando dos bois e exercendo sua função. Nesse contexto, a câmera passeia entre gados amontoados e o personagem

surge penteando os rabos dos animais, um a um. Em seguida, através de sons, gritos e assovios ele dá o comando para que os bois andem em frente para dentro do curral. Embora o protagonista pareça grosseiro e bruto ao tanger, em seu ato de pentear as caudas dos animais ele se mostra forte e cuidadoso.

Em contrapartida, as cenas são interrompidas repentinamente e Iremar aparece, em plano aberto, caminhando em meio a um lixão com o chão repleto de retalhos de tecidos coloridos e alguns pedaços de manequins soltos sobre o solo. Nesse contexto, o personagem recolhe, em meio a terra úmida, os pedaços dos corpos esquartejados dos manequins. Tal cenário instiga o espectador a inquietar-se diante da construção do personagem. Desta forma, a imagem do protagonista começa a ser construída pelo desdobramento a seguir.

A cena subsequente foi escolhida para ser analisada por representar o ponto de partida para a compreensão da identidade do protagonista, Iremar.

Figura 1: 00:06:17 Iremar tirando medidas de Galega



Fonte: <https://www.boineon.com.br/boi-neon-presskit.pdf>  
(2015)

Aqui, a desconstrução do estereótipo é posta em questão por Mascaro. É que, dentro da cabine do caminhão, em plano fechado e luz média, surge Galega, com *shorts* baixo, servindo de manequim, enquanto Iremar, vestido com uma

camisa de cor rosa entre aberta, tira suas medidas com o auxílio de uma fita métrica, instrumento utilizados por profissionais do ramo da moda para confecções de moldes e protótipos. Assim, o protagonista é acometido à ludibriosa impressão sobre sua sexualidade, ao ignorar despreocupadamente o corpo de Galega disposto em sua frente com poses insinuantes, que fazem alusão a posições sexuais.

Consequentemente, o diálogo entre os dois personagens mostra que Iremar parece ter informações a respeito de tendências de moda adaptáveis àquele contexto, pelo que afirma Galega: — *tu falasse que queria uma coisa forte, eu pensei em rosa choque*. Ao que ele responde: — *Nã... rosa choque é coisa de rapariga!* Então, ele a informa que irá comprar uma estampa de animal print para confeccionar a roupa.

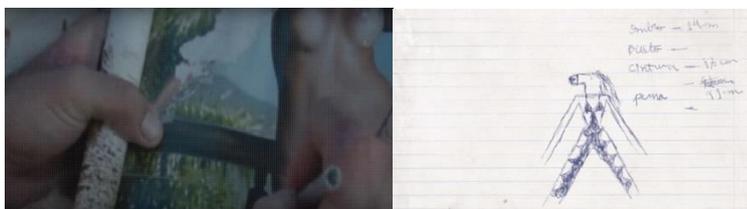
A partir daí surge um Iremar sensível, com gestos delicados, colocando em prática suas habilidades na construção e criações de figurino para a dançarina, em contraste com o Iremar bruto, viril e forte da primeira cena. Vê-se, com efeito, os traços próprios do contemporâneo influenciando e instalando-se na construção da identidade do personagem.

Além disso, observa-se a moda como ponto de partida para a experiência do sensível, a começar do momento em que o protagonista utiliza de elementos e métodos que compõem o campo criativo e experimental da moda. Daí por que, Cellant aduz que o ato de produzir e criar é “essa experiência que vem não por mero juízo intelectual e externo, mas na percepção direta. [...] Tal sensibilidade dirige também seu fazer e seu obrar” (CELLANT, 1999, p.170). Ou seja, Iremar rompe com estereótipos do nordestino brasileiro, como também com os discursos feitos em torno da masculinidade, haja vista que o personagem

desempenha uma performance híbrida que se movimenta entre vaqueiro e o estilista, humano e animal, masculino e feminino, quebrando paradigmas socioculturais e originando novas possibilidades de ser.

Além do que, a segunda cena escolhida para análise mostra Iremar sentado em uma rede de balanço desenhando, despretensiosamente, sob o corpo nu das modelos de uma revista pornográfica. A nudez não parece atrapalhar o protagonista; pelo contrário, Iremar se mostra familiarizado de forma profissional com os corpos expostos no esboço ao recobrir o órgão sexual da mulher, mostrando-se interessado no corpo feminino apenas como moldura para as suas criações de moda. Tais fatores elucidam também o quanto ele possui talento para o ofício de estilista, na medida em que a atividade por ele pretendida não diz respeito apenas ao desejo de ascensão social ou mudança de ofício, mas principalmente a uma profunda identificação do personagem com a profissão.

Figura 2: 00:22:02 Iremar desenha em revista pornográfica.



Fonte: <https://www.boineon.com.br/boi-neon-presskit.pdf> (2015)

Por conseguinte, em meio a esse ambiente hostil, Iremar mostra-se sensível e fora dos padrões. Bem por isso, vê-se que o sensível não nasce por intermédio dos processos cognitivos, ele existe, antes, fora de qualquer campo psíquico. Daí por que, segundo Coccia (2010, p. 19) “para que haja sensível, é necessário que exista algo intermediário”. Assim, entende-se que a sensibilidade é compreender o que se passa “entre” os corpos materiais dos

objetos e os corpos humanos que sentem e pensam. Ou seja, diante do desenho, da caneta e da revista há algo intermediário que transpassa o personagem, a experiência do sensível.

Ademais, Coccia (2010, p 14) completa que “todo homem vive no meio da experiência sensível e que pode sobreviver apenas graças às sensações”, motivo pelo qual aquilo que Iremar vê é percebido mediante as sensações, as quais se situam entre ele e o mundo. Este mundo, enquanto vida sensível, constitui-se pelos seus hábitos e sua participação nos mais diversos campos; mas, a partir e além disso, há entre ele e as coisas a sensação, através da qual o personagem apropria-se do sensível. É ela que potencializa o sentir que não o deixa passivo diante daquilo que olha.

À vista disso, no terceiro momento da análise optou-se por uma sequência de cenas que representam o conflito vivido pelo protagonista, Iremar:

Figura 3 – 00:45:46 Sequência mostrando o contraste do cotidiano do personagem.



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

Nesse caso, no silêncio e na escuridão da noite, Iremar surge sentado em frente a uma máquina de costura (figura 3), enquanto seus amigos se divertem do lado de fora. Assim, o protagonista parece, de certo modo, fugir da

realidade que está inserido. De acordo com Agamben (2010, p. 59) “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”, razão por que sobretudo o autor acrescenta que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos” (AGAMBEN, 2010, p. 59).

Destarte, atento e sensível, Iremar parece estar submerso e arrebatado diante do ato de criação, onde a peça idealizada começa a ganhar forma e vida mediante a costura. Como tal, a câmera invade em seu espaço pessoal e pode-se observar sob as paredes internas de seu caminhão, recortes de revistas de moda com gravuras de vestidos com modelagens *sexy*, decotes profundos, tecidos cintilantes sob os corpos de mulheres, mostrando sua preferência pelo segmento de roupas femininas. Além disso, em forma de *briefing visual*, o painel de referência utilizado por profissionais da área de criação, Iremar, dentro de suas limitações, desenvolve sua pesquisa de inspirações e tendências para a confecção do modelo em desenvolvimento. Logo, a experiência do sensível se faz existente na narrativa da presente cena, corroborando com o que aduz Kant (1983, p. 39), ao exclamar que “toda intuição é sensível”. Ou seja, a sensibilidade é uma faculdade de intuição, através da qual os objetos são apreendidos pelo sujeito cognoscente.

De tal modo, a cena é interrompida por Iremar sentado sobre a porta do caminhão, ao amanhecer do dia, com as mãos sob o joelho, olhando para a paisagem local, aparentemente reflexivo. Nesse ambiente contrastante entre sonho e realidade, o conflito interno do personagem se torna exposto. Assim, ao observar os gados, o protagonista projeta-se para o sonho de uma vida diferente. Essa

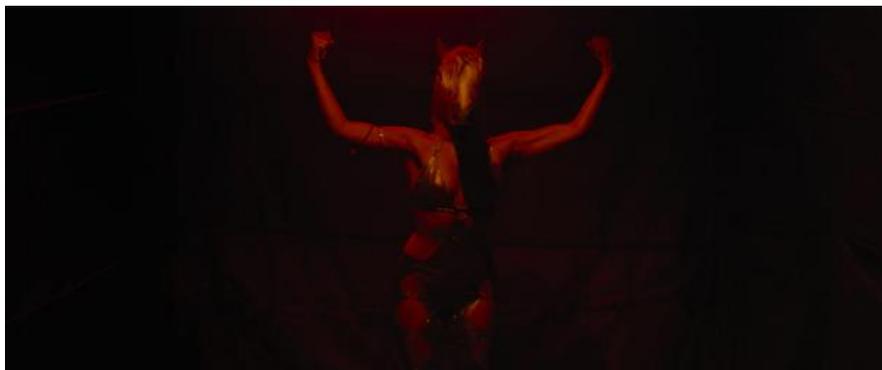
dicotomia traduz as discrepâncias do presente e da idealização, corroborando o teor das considerações intempestivas de Nietzsche, “as quais quer acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente” (AGAMBEN, 2010, p. 58), acrescentando, que “ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos”, notadamente porque:

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver (AGAMBEN, 2010, p. 70).

Noutro giro, de modo antagônico, a sequência de cenas é colocada em evidência por Mascaro, por meio de dobras que oscilam entre o personagem em seu momento criativo e sensível e seu lado vaqueiro bruto. Essa contradição ressalta em *Boi Neon* uma construção narrativa indefinível, que vagueia entre as construções fluidas de suas personagens. Nesse sentido, Iremar representa a figura do contemporâneo, que visualiza no escuro uma possibilidade de êxodo e busca um progresso no presente em que se encontra. Bem por isso, “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele [...] é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2010, p. 64).

Por fim, à conta do exposto, buscou-se analisar também a cena interpretada por Galega em sua performance com o figurino desenvolvido por Iremar.

Figura 4: 00:07:39 Performance de Galega com figurino criado por Iremar.



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

Na hipótese em apreço, a moda é materializada no figurino de Galega, mulher caminhoneira e dançarina, que surge sob o palco com luzes baixas encenando movimentos exóticos enquanto a plateia grita em êxtase. Nesse contexto, Iremar coloca em cena sua criação, um macacão frente-única confeccionado em tecido de *lamê* dourado, o que permite observar nos detalhes da roupa a presença da pesquisa de tendências feita pelo protagonista por intermédio dos recortes de revistas de moda feminina.

Contudo, Agamben afirma:

[...] o "agora" da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronómetro. Esse "agora" é talvez o momento em que o estilista concebe o traço, a nuance que definirá a nova maneira da veste? Ou aquele em que a confia ao desenhista e em seguida à alfaiataria que confecciona o protótipo? Ou, ainda, o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e apenas na moda, as manequins, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente? Já que, em última instância, o estar na moda da "maneira" ou do "jeito" dependerá do fato de que pessoas de carne e

osso, diferentes das manequins - essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto -, o reconheçam como tal e dela façam a própria veste.

Ademais, o figurino da dançarina é composto por uma máscara de cabeça de cavalo, a qual destaca-se estranhamente na apresentação de Galega, que se movimenta com gestos lentos, sexuais e animalescos. Assim, ela transita entre os vários signos que carrega em seu corpo, num ambiente em que às mulheres estariam destinadas ao estereótipo de mãe, do lar ou de esposa, Galega faz-se contemporânea e quebra os padrões. Daí por que, a roupa torna-se um engenho inquietante, autômato e manequim, estátua e máquina, figura de sonho e pesadelo, simulação delirante e cenográfica, de modo que o figurino "transforma-se em vetor de um impulso fantástico e fascinante que reativa a lógica sonhada do vestuário como jogo e prazer, vida e espetáculo, máscara e travestimento (CELLANT, 1999, p.176).

Portanto, por meio das cenas analisadas acima, pode-se observar as etapas do processo de criação e desenvolvimento de uma peça de roupa e como a moda indica um dos modos de experimentar e experienciar o sensível em sua mais pura essência. A narrativa do longa-metragem nos leva a um mundo contemporâneo e de sensações, entre o presente e o passado, o novo e o antigo, uma fusão em que não se remete a uma ruptura e nem a um vínculo, cujo tempo é interpelado e reconfigura-se como um entre-lugar, produzindo figuras complexas de diferença e identidade, interior e exterior, inclusão e exclusão. Logo, como afirma Agamben, ser contemporâneo é transformar e colocar o tempo em relações com outros tempos e nele ler, citar e escrever de modo inédito a história (AGAMBEN, 2010, p. 72).

## 5. CONCLUSÃO

Por fim, mediante a análise fílmica pode-se observar as transformações que envolvem as relações humanas de modo geral, funcionando como reflexo de um ambiente que, em rápido desenvolvimento, preserva e rompe suas tradições e, conseqüentemente, contradições. Por isso, os personagens de *Boi Neon* apontam para o sujeito contemporâneo que foge dos tradicionais modelos de identidade, reinventando uma nova cultura e a forma como observa o tempo.

Entendeu-se, assim, que o neon - assim como o contemporâneo - é aquele que brilha no escuro de seu século, nos dizeres de Agamben. Ao transportar tal pensamento ao caso em análise, vê-se que Iremar, vaqueiro bruto e viril, representa o contemporâneo que se entrega ao devir sensível através da experiência de criação de roupas. Nesse sentido, ver sob as lentes da contemporaneidade possibilitou ao personagem a construção de uma leitura sobre seu tempo e o ambiente em que se encontra, pelo que, ao sonhar com o êxodo de ser estilista, o protagonista deslocou-se e tornou-se uma "estrangeiro-natural", que nasce boi, mas quer ser neon.

Contudo, observou-se que na obra há vazios que criam lacunas a serem preenchidas e que evocam um futuro incompleto e sem resposta sobre o trajeto dos personagens. Dessa forma, a identidade e o tempo coexistem e oscilam entre si, corroborando com o que aduz Agamben (2010, p 65), "o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas [...] o tempo, o presente, não pode em nenhum caso nos alcançar O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo."

Ante todo o exposto, *Boi Neon* dialoga não apenas com o contexto local do sertanejo agreste, mas com outras culturas que lidam com os processos de formação de identidades e

de relações humanas, abordando temas vigente na atualidade, como a desconstrução de estereótipos de gênero, o hibridismo, o binarismo entre humano e natureza e a quebra de paradigmas culturais.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. São Paulo: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

**Boi Neon**. Direção de Gabriel Mascaro. Produzido por: Desvia, Malbicho Cine e Viking Films. Imovision, 2015.

**Boi Neon**. Desvia Filmes, Cine e Viking Films. Imovision, 2015. Disponível em: <<https://www.boineon.com.br>> Acesso em: 06 nov. 2018.

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

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008.

CELANT, Germano. **Cortar é pensar: arte & moda** In: PRADILHA, Céron; REIS, Paulo. Kant: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Editora Senac SP, 1999

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução: Diego Cervelin. -. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

GABRIEL MASCARO. **Gabriel Mascaro**. Disponível em: <<http://pt.gabrielmascaro.com/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

HOLZMEISTER, S. **O estranho na moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril cultural, 1983

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

VILLAÇA, Pablo. **Crítica - Boi Neon**. Cinema em cena, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/8206/boi-neon>> Acesso em: 04 de nov. 2018.

WALTER, Benjamin. **O anjo da história**. Trad. João Barreto. Editora Autêntica, São Paulo. 2012.

XAVIER, Ingrid. **Boi neon duas perspectivas sobre o filme**. Cinegrafando, São Paulo. 2015. Disponível em: <<http://cinegrafando.com/2015/11/08/boi-neon-duas-perspectivas-sobre-o-filme/>> Acesso em: 06 de nov. 2018.