

Sendo macho sob luz neon: currículo e nordestinidade

Alcidesio Oliveira da Silva Junior
Marlécio Maknamara
Universidade Federal da Paraíba (Brasil)

Resumo

Em um Nordeste cuja potência brinca com o imaginário, este artigo volta-se para o filme *Boi Neon* (2015), dirigido por Gabriel Mascaro, buscando ampliar a reflexão pedagógica, em especial do currículo, para o cinema, evidenciando a potência subjetivadora das imagens em composição com suas narrativas. Sob a inspiração das teorias pós-críticas de currículo, sobretudo da Filosofia da Diferença, argumenta-se que o devir-mulher de Iremar, protagonista do filme, transmuta-se no movimento surrealista e espacial de um *currículo-neon*. O Nordeste, como recorte espacial prenhe de imagens e representações de masculinidade, apresenta uma topografia de poder com contornos rígidos que simulam uma naturalidade nas relações de gênero. Concluímos que o *currículo-neon* opera uma resistência nesta geografia, pondo em funcionamento novas espacialidades, reconfigurando o espaço-tempo nas narrativas hegemônicas. Neste currículo, linhas coloridas e reluzentes põem em variação as representações de masculinidade nordestina, transmutando os processos de subjetivação através de novos desejos.

Palavras-chave: Cinema. Masculinidades. Currículo. Filosofia da diferença.

1

Being masculine under neon light: curriculum and northeasternness

Abstract

In a Northeast whose power plays with the imaginary, this article turns to the film *Boi Neon* (2015), directed by Gabriel Mascaro, in an attempt to extend pedagogical reflection, especially on the curriculum, to the cinema, highlighting the subjectivizing power of images in the composition with their narratives. Inspired by post-critical theories of the curriculum, especially the philosophy of difference, it is argued that the becoming-woman of Iremar, the protagonist of the film, is transformed into the surreal and spatial movement of a neon-curriculum. The northeast, as a spatial area full of images and representations of masculinity, presents a topography of power, rigid contours that simulate a naturalness in gender relations. We conclude that the neon-curriculum operates a resistance in this geography, putting new trajectories into operation, reconfiguring space-time in hegemonic narratives. In this curriculum, colored lines vary representations of northeastern masculinity, transforming processes of subjectivation through new desires.

Keywords: Cinema. Masculinities. Curriculum. Philosophy of difference.

Ser macho a la luz del neón: currículum y nordestidad

Resumen

En un Nordeste cuyo poder juega con el imaginario, este artículo recurre a la película *Boi Neon* (2015), dirigida por Gabriel Mascaro, buscando ampliar la reflexión pedagógica, especialmente sobre el currículum, al cine, destacando el poder subjetivador de las imágenes en composición con sus narrativas. Inspirado en las teorías poscríticas del currículum, especialmente en la Filosofía de la Diferencia, se argumenta que el devenir-mujer de Iremar, protagonista de la película, se transmuta en el movimiento surrealista y espacial de un currículum-neón. El Nordeste, como área espacial repleta de imágenes y representaciones de la masculinidad, presenta una topografía del poder, contornos rígidos que simulan una naturalidad en las relaciones de género. Concluimos que el currículum-neón opera una resistencia en esta geografía, poniendo en funcionamiento nuevas espacialidades, reconfigurando el espacio-tiempo en las narrativas hegemónicas. En este currículum, las líneas de colores vivos varían las representaciones de la masculinidad del Nordeste, transmutando los procesos de la subjetivación a través de nuevos deseos.

Palabras clave: Cine. Masculinidades. Currículum. Filosofía de la diferencia.

Introdução

2

Vibrante como a força do arco na rabeça de Mestre Salustiano, saudosos como o lirismo com cheiro de terra estiada de Luiz Gonzaga, afável como o vibrato ensolarado de Amelinha, intrigante como as carrancas de Ana. *Nordeste*: terra criada e imaginada por mil devaneios, território salpicado de desejos, forças, corpos que se agitam na esperança da movência produtiva. Neste cenário, onde as cores se misturam com o perfume da cana de açúcar, da maresia, do barro de Mestre Vitalino e da sensualidade dionisíaca de Olinda e Recife, nos perguntamos sobre a vida que pode surgir em sua heterogeneidade afirmativa, sobre a potência inaudita que vence os dissabores e brinca com o imaginário.

É neste cenário de mil possíveis, em um Nordeste que se torna também um “território da revolta” (Albuquerque Jr., 1999), que nos deparamos com Iremar, personagem do filme pernambucano *Boi Neon* (2015, direção de Gabriel Mascaro), interpretado por Juliano Cazarré. Um dos representantes do chamado novo cinema pernambucano, *Boi Neon*, filmado no agreste do estado, conta a história de um vaqueiro que sonha em se tornar estilista em uma região conhecida por ser um dos maiores polos de confecções de roupa do Brasil. Neste território de improváveis performances, o filme celebra

o desenrolar de linhas de fuga aos estereótipos que produzem reiteradamente o chamado “homem nordestino” (bruto, insensível, másculo...), desafiando os modelos de subjetividade convencionais.

Inspirados nas teorias pós-críticas de currículo que ampliam o pedagógico para além dos muros das escolas (Maknamara, 2020), buscamos, neste artigo, ampliar a reflexão pedagógica, em especial do currículo, para o cinema, evidenciando a potência subjetivadora das imagens em composição com suas narrativas. Para tanto, lançamos mão de uma cartografia inspirada em Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011). Entendemos que a experiência-cinema “[...] emerge como um lugar de aprendizagem onde situações filosóficas e pedagógicas podem causar rupturas nas normas de gênero e de sexualidade” (Silva Junior, 2021, p. 2). O devir-mulher de Iremar promove as possibilidades de novos modos de tornar-se e de estar no mundo que se afastam da rigidez das identidades na preferência por diferenças mais afirmativas. Aqui retomamos Félix Guattari ao entender que o devir-mulher não é a busca da identidade “mulher” no homem, mas o afastamento criativo dos padrões de subjetividade, incitados ao homem enquanto uma identidade hegemônica. Um homem que “[...] se desliga das disputas fálicas, inerentes a todas as formações de poder, se engajará, segundo diversas modalidades possíveis, num tal devir mulher”, segundo Guattari (1985, p. 35).

É nesta posição que entendemos que o cinema é um *currículo-imagem* (Silva Junior, 2022) ao pôr em funcionamento signos que nos fazem pensar pelo sensível e que nos lançam ao acontecimento da diferença em si mesma. Neste currículo, há *ambiguidade*, *indeterminação* e *abertura*, sendo feito de um processo de montagem em que utilizam-se “[...] os restos, os farrapos, os resíduos desses fragmentos diferentes, heterogêneos”, conforme dizem Rodrigues e Schuler (2019, p. 30), “[...] que conectam e criam outra coisa, sempre em um processo que necessita desmontagem – remontagem – montagem”.

Como uma das operações do *currículo-imagem* em *Boi Neon*, este devir-mulher, que atravessa como uma corrente o filme, ganha corpo em dois movimentos, o surrealista e o espacial, transmutando-se em um *currículo-neon* que é audacioso na modulação de nossas percepções de espaço-tempo, como traremos no próximo ponto. Jogamo-nos aqui em um gesto de *simpatia* com o ato de produção de conhecimento e com o filme, entendendo que a simpatia “[...] não é um mero sentimento de estima, mas uma composição

de corpos envolvendo afecção mútua” (Barros; Kastrup, 2009, p. 57). Este agenciamento *simpático* com a narrativa de *Boi Neon* produziu um afeto, e aqui damos asas para que a linguagem que nos foi ensinada chegue perto de uma tradução...

Um nordeste *surrealista*: cavalo dançarino, boi reluzente, meu vaqueiro, meu peão...

Boi Neon, juntamente de *Tatuagem* (Brasil, 2013 – Direção de Hilton Lacerda), ilustra certa política do contraste no cinema pernambucano. A todo momento, diferenciações simbólicas nos/as personagens, cenários, falas e narrativas saltam aos olhos dos/as espectadores/as. É como se um didatismo, por vezes exagerado no primeiro filme, fosse necessário para que o público compreendesse, talvez este subestimado, a proposição do cineasta na criação de novos sentidos de gênero e de sexualidade. São representações construídas em contraste e que permitem a visualização de conflitos, dicotomias e estereótipos, ora sendo reforçados, ora sendo contestados, favorecendo novas relações entre os/as personagens e o impacto emocional com a narrativa.

4

Para nos trazer a história de Iremar, o vaqueiro nordestino que sonha em se tornar estilista, o diretor Gabriel Mascaro nos apresenta dissidências de um naturalismo comum nos filmes e documentários ambientados na região Nordeste. Na política de contraste que aqui já realçamos, em *Boi Neon* vemos a estratégia de cenas que beiram ao *surrealismo estético*, com a ideia de cenas oníricas ou suspensas, que trazem pessoas com cabeças de animal, cores neon que modificam cenários e objetos monocromáticos do agreste, bem como agenciamentos entre personagens e espaço que os/as lançam em experimentações e devires que borram as identidades... Diante de um Nordeste empoeirado de tons acinzentados, cores vibrantes atravessam a película em alguns momentos da narrativa, nos levando a uma experiência surrealista onde “não saber onde termina um mundo e começa outro é o jogo de suspensão que o filme provoca” (Mascaro, 2017, p. IV).

Esta *suspensão* da narrativa linear e hegemônica é o primeiro atributo do *currículo-neon* que ganha forma em *Boi Neon*. Este currículo quer provocar efeitos surrealistas em determinados cenários de produção de subjetividade,

como é o caso do Nordeste, trabalhando com lógicas não-rationais, não-coesas e não-objetivas, mas que parecem buscar a capacidade de enxergar outras linhas *não-visíveis* que ganham vida pela política do contraste. Os efeitos deste currículo são fruto de “[...] sua linguagem [que] não apenas ‘representa’ o mundo das coisas, mas também fabrica este mundo, as próprias coisas, e a modalidade das relações entre as coisas” (Corazza, 2001, p. 12), traduzindo, e ao mesmo tempo, criando as inclinações de certo tempo e de dados indivíduos na cena cultural.

A descrição das imagens oníricas em *Boi Neon* nos evidencia a perspectiva pós-estruturalista de currículo, assumida neste texto, nos possibilitando articular as (des)aprendizagens através das imagens em seus efeitos de subjetivação. Com foco na produção do mundo através da linguagem, não sendo esta mera representação de essências já assumidas, um currículo pensado pós-criticamente sempre será resultado “[...] de uma trama de signos, de uma seleção de linguagens, uma junção de discursos híbridos oriundos de vários campos discursivos” (Paraíso, 2023, p. 83). Neste aspecto, ao ser atravessado por imagens surrealistas, carregadas de dispersão e de variação de sentido, o currículo de *Boi Neon* sinaliza para o agenciamento da educação com as artes, sendo estas potentes na afirmação da diferença e do perspectivismo, fertilizando as subjetividades com possibilidades ainda não pensadas.

Para Breton (1924), considerado um/a dos/as fundadores/as do movimento surrealista, este vai além de toda preocupação estética ou moral, sendo uma *arte mágica* que hasteia a bandeira da imaginação, sendo um modo de “[...] suspender por um instante a interdição terrível” (Breton, 1924), provocada pelo realismo duro, ou sumário, como o autor declara. O *currículo-neon* em *Boi Neon*, acrescentamos, nos ensina que a disrupção do espaço-tempo é uma das condições para a sobrevivência de si, pois apelar aos sonhos, à divagação, ao delírio, é componente vital diante de uma realidade imponente, alçoz da afirmação das diferenças.

00:08:32 – Após uma situação costumeira, onde Iremar tira as medidas de Galega, há uma suspensão na narrativa do filme. Luz negra. Uma câmera no chão capta os cascos e batidas maciças do que imaginamos ser um animal. Ao som de um ruído frenético e sob luz neon, vemos uma forma feminina surgindo. Mulher? Cavalo? Não sabemos. Aquele corpo híbrido dança libidinoso

nos passos de um *devir-mulher* e de um *devir-animal*...¹ (Silva Junior; Maknamara, 2023, s/p).

A cena descrita destoa do naturalismo presente nos seus momentos anteriores e posteriores. Sem buscar as intencionalidades do cineasta, aqui não pretendida, mas os “acidentes de linguagem” (Corazza, 2001) do currículo no filme, em *Boi Neon* Mascaro parece desejar uma quebra na objetividade do cotidiano dos personagens naquele espaço, trazendo o onírico como instrumento de superação da realidade tal como vem sendo construída. Estas inserções são tentativas do cineasta de elaborar os desejos de lreamar que destoam dos padrões estabelecidos de masculinidade nordestina e que soam coerentes com a seqüidão dos diálogos e do cenário. O corpo híbrido da cena ilustra a potência do *currículo-neon* em seu atributo surrealista ao borrar as fronteiras entre o sonho e a realidade, pois ao quebrar a linearidade do filme e nos apresentar um ser que não tem nome, nem forma definida, afirma que há espaço para o desejo no campo da imaginação, uma vez que só ela nos dá conta do que *pode ser* (Breton, 1924).

6

O corpo em *devir-cavalo* (ou o cavalo em *devir-mulher*) parece se aproximar das modulações dissidentes de lreamar. Um pouco antes, no início do filme, bois disciplinados e presos, assim como cavalos treinados para as vaquejadas, servem como protótipos de servidão, espécies *territorializadas* com pouca ou nenhuma variação do mesmo. Os devires-animais apontam, portanto, para uma “potência de outra ordem” (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 29), que não tem a ver com a imitação dos animais, sejam eles cavalos, sejam bois no filme, mas a promoção de zonas de vizinhança ou de intensidade com estas outras formas de vida, liberando novas possibilidades de reconhecimento dos territórios, de expansão das percepções, de reprodução capaz de parir outros tipos de singularidades povoadoras do mundo.

Estas imagens nos mostram a potência da articulação entre currículo e artes, vista a força disruptiva deste encontro, que rompe com a representação, com as figuras convencionais e com a normalidade já vista. Se o currículo tradicionalmente é pensado “[...] de modo cartesiano, como um trajeto a ser seguido, com definições e determinações” (Carvalho; Silva, 2023, p. 08), ao se esbarrar com a força da arte, ou do cinema, nosso caso, há algo de problematizador, de contingente, de incerto, passando a respingar sobre as linhas construídas para a produção dos sujeitos. Trazendo seu poder

de afecção, o currículo de *Boi Neon* provoca o pensamento a sair do seu lugar, a questionar os lugares já estabelecidos e a imaginar outras soluções para o que se coloca como problema no ato de ver. Tudo isso nos fala do desejo de aprender para além dos mecanismos da representação, já que, neste currículo das imagens, “tomar o desejo como produção e criação de gestos, imagens, ideias, ações é também propor novos modos de existência” (Rodrigues, 2021, p. 387).

A entrada do *boi neon*, nas palavras do locutor (00:36:24) representa um momento mágico apenas possível pela luz negra que se espalha na arena da vaquejada. Esta luz, ao contrário da luz convencional que ilumina nosso ambiente e que permite que enxerguemos os objetos ao nosso redor, não é visível aos nossos olhos, porém, faz com que alguns materiais (ou tintas) emitam uma fluorescência ao serem expostos a ela. Os efeitos visuais criados são visíveis no boi carregado de pinturas que reluzem na escuridão da vaquejada. Assim como este animal, Iremar é composto de uma matéria de expressão diferenciada, pois, embora seja confundido com qualquer outro vaqueiro no meio do curral, na forma de uma mesmidade, irrompe na diferença do seu devir-mulher. O que mostra, pois, que há vida pulsante em “[...] um currículo decididamente combatente, exercida em seus conteúdos, órgãos, tecidos, conexões; e ainda em sua paixão pura, fantasia, alma, espírito (ou força)” (Corazza, 2012, p. 3). Neste *currículo-neon* atravessado pelo surrealismo, há um interesse pelo desconhecido e pelo inconsciente como máquina produtiva, sendo assim, um agenciamento de linhas coloridas e reluzentes, que transmutam os processos de subjetivação sob a ética do desejo.

Estes atributos nos fazem pensar que, em *Boi Neon*, há um currículo que opera de modo surrealista, criando desníveis entre as realidades, borrando o imaginário e fazendo deste a força impulsionadora dos devires. São linhas curriculares em neon que convidam o contraditório a se manifestar em toda a sua vivacidade, ou melhor, em sua *força vitalista*, como diz Corazza (2012, p. 10), que atravessa o currículo de dramas que “colocam em cena potências que agem nos acontecimentos, em detrimento daquilo que aparece na superfície do pensar”.

Ainda que o surrealismo tenha se inspirado em muitas contribuições de Sigmund Freud (1856-1939), conforme aponta Santos (2017), inclusive na ideia de *inconsciente reprimido* que viria à tona por meio da expressão metafórica da arte, caminhamos sobre ele nos passos de Gilles Deleuze ao

entendê-lo como um movimento que reforçaria a importância dada à vida em seu agenciamento com a noção de desejo. Vemos que há, no currículo de *Boi Neon*, uma vontade de educar o olhar do/a espectador/a em um sentido dado por Masschelein (2008): não a emancipação ou libertação do sujeito através de uma conscientização desperta, mas uma melhor compreensão da vida, um processo de condução da visão para fora, um prestar atenção a elementos novos que estão no jogo. Pensando assim, o *currículo-neon* do filme, através da narrativa de Iremar, não nos ensina a respeito da falta ou da repressão do vaqueiro, mas da necessidade de deslizarmos entre códigos sociais e culturais que nos desafiam e que tentam nos sufocar.

Neste aspecto, o vaqueiro nunca se intimida ao ser confrontado pelos seus colegas a respeito de sua vontade em se tornar estilista, mesmo sob a acusação de homossexualidade. Também o vaidoso Junior, um vaqueiro que poderia ser interpretado como metrossesual que surge no decorrer da história, nos apresenta masculinidades outras que têm contestado as hegemonias de gênero sem recorrer a constrangimentos diante das acusações do próprio Iremar, o que aponta para a ambiguidade do personagem que ora contesta as normas de gênero, ora as reproduz. Ambos, mesmo sob acusação de homossexualidade, um significante temido nas masculinidades latino-americanas, perseveram, cada um ao seu modo, na sua resistência, pois, no currículo de *Boi Neon*, há “[...] variações entre suas relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão” (Corazza, 2012, p. 01), sempre expressando ou vivendo uma vida.

É um currículo, em meio a cores reluzentes sob luz negra, que *des*-codifica, *desterritorializa*, *des*-personaliza, abrindo fendas nas subjetividades calcificadas nas identidades regionais (no caso, nordestinas). Abrindo-se às diferenças, gera “[...] nascimentos que expandem a capacidade de respirar (Silva Junior, 2020). Um currículo que “[...] permite um olhar além de toda perspectiva”, nos diria Masschelein (2008, p. 37), “já que a perspectiva está presa a um ponto de vista no sentido de posição subjetiva, ou seja, exatamente a posição do sujeito em relação a um objeto/objetivo”. Se o surrealismo deseja “[...] libertar-se de todas as amarras geradas pelo passado, recalcadas inconscientemente através do tempo” (Machado; Silva, 2019, p. 24), o currículo surrealista de *Boi Neon* tem disposições mais modestas, ainda que não menos profundas, alimentadas por um inconsciente *esquizo*,

sendo este um signo da liberação dos grilhões familiaristas, do passado e de qualquer estrutura de significado universal.

Devir-mulher, devir-estilista... quando a masculinidade poetiza o espaço

Em um universo de homens viris, fortes, heterossexuais e másculos, Iremar entra em seu *devir-mulher* agenciando, junto aos retalhos coloridos e aos manequins abandonados que encontra pelo caminho, a afirmação de uma outra vida, mais desejante, vibrante como neon, que o enche de alegria. No lixão onde as migalhas, os resíduos e os farelos da inexistência são acumulados, um diagrama de forças eleva-se, reluzindo como um “operador de intensidade” (Rolnik, 1989). “Se a forma paralisa o movimento”, diz Paraíso (2015, p. 50, grifos da autora), “[...] a força é deformadora das formas, mobilizadora da diferença e agenciadora de devires”, sendo liberada a todo momento no filme, nos incitando a pensar com as imagens e a promover a abertura de caminhos mais luminosos e menos silenciadores do barulho da criação.

Acompanhando as transformações culturais, sociais e econômicas da contemporaneidade, em *Boi Neon*, vemos um Nordeste povoado de novas aprendizagens, de novos modos de vida e de outras formas de acumulação do capital. Não apenas Iremar e Junior nos mostram estas variações nos seus *devires-mulher*, o filme também nos apresenta Cacá, a menina que anseia um *devir-vaqueira*, e o empoderamento de gênero da caminhoneira Galega e da vendedora de perfume e vigilante Geise. Em uma das últimas cenas, por exemplo, é Geise, no momento grávida, quem seduz Iremar para um encontro sexual, assumindo as rédeas da transa e submetendo o vaqueiro ao seu prazer.

01:29:18 – A pouca iluminação do cenário, uma fábrica de roupas, nos mostra apenas um ponto de luz sobre a mesa de costura, enquanto Iremar e Deise se beijam no sombreado pleno de desejo à direita da tela. A câmera em *plano fixo* nos torna *voyeurs* da cena da transa conduzida pela mulher. Eu, deste lado, olho/sinto como se fosse um terceiro no meio do casal, culpa dos efeitos hápticos da imagem que me fazem, por meio dos gemidos que saltam das telas e do ‘naturalismo’ da performance, encostar

na barriga grávida de Deise enquanto percorro lascivo todas as linhas desnudas de Iremar. Assumo que os movimentos dos corpos sugerem devires-animais à espreita e que ficam à vontade apenas no negrume da noite. O gozo, no final da cena, é partilhado por três... (Silva Junior; Maknamara, 2023, s/p).

No *currículo-neon* traçado pelo filme, as pedagogias de gênero e de sexualidade podem produzir outros tipos de sujeito. Se estas pedagogias historicamente acabam “[...] legitimando determinadas práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras [...]” (Louro, 2001, p. 31), a cena de uma mulher nordestina grávida que atrai e come o parceiro sexual aponta para a construção de novos saberes deste currículo, um currículo potente na produção de *outramentos*, como argumentam Oliveira e Ferrari (2020, p. 111), o que significa “[...] deixar-se contagiar pela novidade, por algo diferente e novo, deixando-se transformar em outras formas de ser e estar no mundo”. Se antes tínhamos, no Nordeste brasileiro, certos padrões sociais calcados na indústria açucareira, na vida dos senhores de engenho e de suas esposas *submissas*, como bem nos lembra Albuquerque Jr. (2005), a decadência destas estruturas promoveu outras formações familiares, identitárias e subjetivas.

10 O currículo em *Boi Neon* apresenta, portanto, uma configuração elástica e de aderência traidora. São novas experiências, novos ordenamentos, novas perspectivas e novos posicionamentos que questionam verdades únicas e pontos de vista encerrados no tempo. Argumentamos, junto de Paraíso (2023, p. 83), que “aquilo que o currículo divulga está sempre aberto a diferentes conexões, aos diferentes sentidos que serão dados, aos diferentes contextos em que será lido, operacionalizado”. Neste ponto, as variações de gênero e de sexualidade em masculinidades nordestinas que celebram outros modos de se apresentar no mundo, como em *Boi Neon*, nos falam de um currículo que deseja inventar algo diferente no seu tempo e que reafirma que “é sempre possível resistir ao presente, escapar das modelizações dominantes, apropriar-se diferentemente do que nos é oferecido cotidianamente pela televisão, pelo cinema, pelo padrão, pelo cônjuge, pela escola...” (Carvalho; Silva, 2023, p. 13).

As pedagogias no cordel, por exemplo, têm criado representações sobre o homem e a mulher no Nordeste que criam um imaginário carregado de incitações para a formação social. Em uma delas, lembrada por Albuquerque Jr. (1999), esta pedagogia tem criado vínculos entre masculinidade nordestina

e violência cuja vontade é de naturalização deste comportamento. Segundo o autor, a violência, presente nas relações de gênero na região, opera como “[...] elemento definidor dos papéis e identidades de gênero no Nordeste” (Albuquerque Jr., 1999, p. 182). Em *Boi Neon*, um pouco antes do sexo entre Iremar e Geise, algo curioso acontece. Enquanto vigia a fábrica de roupas em seu plantão noturno, Iremar olha para a arma de Geise e pergunta: “E esse revólver, aí? Tu não tem medo de usar revólver, não?”. A mulher responde com gracejo: “Eu não! Eu vou ter medo de revólver?!”, pelo que Iremar termina dizendo: “Eu não gosto nem de olhar pra revólver” (01:26:00). Dizendo-se acostumada, Geise, mais uma vez, nos apresenta distorções do esperado para uma mulher e Iremar, distante, nesse momento, das representações tradicionais que ligam o homem nordestino à violência e, em especial, ao cangaço. O diálogo que compõe esta cena e a última, onde Geise come Iremar, traça mais algumas linhas de um currículo queer em *Boi Neon*, “[...] que causa estranhamento, perturba a nossa tranquilidade, nos desassossega e nos retira da passividade” (Carvalho Filho; Maknamara, 2019, p. 1.517).

Nesse ponto, um segundo atributo do *currículo-neon* se apresenta no filme, pois, ao conceber o espaço “Nordeste” como uma *dimensão performativa* (Gadelha, 2015), algo acontece no agenciamento destes novos modos de andar, produzir, criar e desejar em meio às vaquejadas nordestinas. Uma variação das subjetividades de gênero e de sexualidade por meio de Iremar, em especial, e de outros personagens, como Galega, Cacá e Junior, confere novos contornos ao espaço, mostrando que este é coextensivo ao corpo e às suas subjetividades. Se o espaço “[...] é uma dimensão que molda nossas compreensões acerca da vida ao mesmo tempo em que é moldado por elas [...]” (Souza, 2014, p. 143), o *currículo-neon* é especialista em criar sobreposições no espaço, em camadas sobre camadas de subjetividades que alteram modos habituais de comportamento, de significação e de usos, promovendo a liberação de devires, ou seja, criações que não respeitam identidades inabaláveis, mas dão asas aos desencaixes.

00:04:50 – Iremar surge caminhando sobre um terreno que aparenta um certo abandono. De longe, vemos incontáveis feixes de cores que dão uma nova vida àquele espaço ermo tal como peixinhos colorindo um caudaloso rio. Recolhendo o que já identificamos como retalhos de tecidos abandonados no lixão, o vaqueiro, neste *plano-sequência*², também carrega pedaços

do que fora um manequim para vestuário de moda. É, acho que Iremar tem algo de Manoel de Barros: gosta de coisas ordinárias e das insignificâncias do mundo e as nossas... (Silva Junior; Maknamara, 2023, s/p).

Nesta cena, vemos outro deslocamento promovido pela existência de Iremar. Após a vaquejada, o personagem dedica-se ao ofício de cuidar dos animais, guardando-os no curral com um semblante cansado e desanimado. Em seguida, dirige-se a um amplo espaço, um lixão da moda, onde retalhos de tecidos coloridos são jogados. Recolhendo-os, como que enxergando riqueza e sonho onde muitos/as apenas veem destroços, Iremar também apara pedaços de manequins utilizados pela indústria de confecção local. Para ele, afirmar a vida por meio de escombros coloridos passa a ser uma linha de fuga do espaço costumeiramente habitado das vaquejadas e que não traduzia a vivacidade do devir-estilista. Nestes primeiros gestos, o território existencial ligado à masculinidade hegemônica do homem nordestino que organiza as formas, os olhares, as disposições e os desejos é balançado por uma linha de afeto diferenciada, que percorre todo aquele espaço, pois modifica aprendizagens, percepções e significados de vida e transforma a matéria descartável em substrato para os sonhos. Ali, o lixão devém uma heterotopia (Foucault, 2013) ao funcionar como um contraespaço onde os restos, as insignificâncias e o que para nada presta, são modulados e assumem novos sentidos, calibrando o *currículo-neon* de uma outra experiência.

É um currículo que enxerga a vida na morte, ou melhor, produz sentido de uma vida sobre os escombros do monturo, onde ela é “[...] a potência completa, beatitude completa” (Deleuze, 2002, p. 12). Nesse ponto, convoca, assim como convoca Larrosa (2017) ao pensar a história de pessoas que preferiram as insignificâncias aos modos costumeiros de habitação do espaço, ou seja, um novo estado de atenção que dê conta “[...] de todos esses detalhes insignificantes, inúteis e nada edificantes que mostram do que o mundo está sendo feito” (Larrosa, 2017, p. 316). Olhar para o lixo e criar sonhos é a ficção de Iremar sobre uma existência a ser ampliada na sua força. Assim, “nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver”, conforme Didi-Huberman (2017, p. 61, grifo nosso), pois “[...] para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, *apesar de tudo*”.

O corpo com movimentos rígidos de Iremar, ao longo do filme, nos faz lembrar que “[...] cada ser humano possui o corpo que sua cultura permite, que sua ordem social prescreve e possibilita [...]”, argumenta Albuquerque Jr. (2020, p. 261). Ainda segundo o autor, “[...] possuir um corpo depende de um aprendizado, de processos educativos, de pedagogias que atuam no cotidiano e nos vários âmbitos da vida social” (Albuquerque Jr., 2020, p. 261). Equilibrando-se entre a força necessária para dominar os animais e a delicadeza para desenhar os *croquis* no seu devir-mulher (e no seu devir-estilista!), Iremar nos ensina atos de criação das suas próprias subjetividades, atos de resistência no que se convencionou pensar como próprio do homem nordestino. Uma existência que desafia os modos como determinados corpos são pedagogizados em uma cultura, nos mostrando um *fluxo constante* que beira ao interminável.

Estas fabricações de gênero e de sexualidade são parte de uma rede de poder que se estende no espaço onde nascemos, crescemos e desenvolvemos nossa vida social. Sendo o espaço “[...] um produto de inter-relações [...] constituído através de interações, desde a dimensão do global até o intimamente pequeno [...]” (Massey, 2004, p. 08), torna-se vital ver em Iremar, e nos outros personagens do filme que rompem com os estereótipos, uma potência de resistir mesmo em meio aos códigos culturais que organizam os discursos regionalistas. O Nordeste, como recorte espacial preñado de imagens e representações de masculinidades, apresenta uma topografia de poder com contornos rígidos que simulam uma naturalidade nas relações de gênero. É nesta geografia que o *currículo-neon* do filme opera sua resistência, pois põe em funcionamento novas espacialidades, reconfigurando tempo-espaço nas narrativas hegemônicas. Se as espacialidades são as dinâmicas que ocorrem em um determinado espaço, são também “[...] divergências singulares [...] entendidas pela transformação das realidades existentes” (Lagasse; Darsie, 2021, p. 406).

Se a cultura hegemônica estabelece atributos de gênero e de sexualidade binários – com as mulheres e os homens em posições bem demarcadas e distintas –, os currículos também podem ser contraculturais, segundo Carvalho e Silva (2023). Estes currículos, ainda dialogando com as autoras, “desestabilizam o pensamento dogmático, pensamento como representação, abrindo frestas para a passagem de um pensamento nômade, inventivo” (Carvalho; Silva, 2023, p. 05). Esta invenção, como temos mostrado através de *Boi*

Neon, pode ser uma operação do sujeito sobre si mesmo e uma estilização que dá contornos a outros corpos, vivências e atitudes que não correspondem às pedagogias que dão vida aos currículos seduzidos por padrões, normas e regulações.

Ainda que aqui estejamos dando espaço aos processos de diferenciação das normas de gênero, é importante mencionar como a todo momento estamos sendo levados/as a zonas de familiaridade, mas também a linhas de fuga. Em outro momento do filme, por exemplo, Iremar, ridicularizado por um colega enquanto estava costurando, responde à provocação com uma ofensa homofóbica: “[...] *mas, quem bebe e tira a roupa não sou eu não, frango!*”³. Em outras cenas, o personagem também transita entre a brutalidade e a delicadeza, especialmente quando provocado por outros homens, o que nos mostra como se dão os processos de socialização masculina, marcados pela tentativa de diferenciação com o que se toma como feminino...

Esta variação nas subjetividades indica o movimento de linhas que nos compõem enquanto existências sob a diferença. Como não estamos apenas em um *plano de organização* estratificado, baseando em linhas duras que desenham familiaridades e restrito movimento (Deleuze; Guattari, 2012a), um *plano de consistência*, baseado na afirmação das diferenças, “[...] não para de se extrair do plano de organização, de levar partículas a fugirem para fora dos estratos, de embaralhar as formas a golpe de velocidade ou lentidão, de quebrar as funções à força de agenciamentos, de microagenciamentos” (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 63). Inseridas em um novo tempo para além da rigidez das estratificações do cangaço ou dos padrões de gênero alimentados pelo patriarcado rural do início do século XX (Albuquerque Jr., 2005), pessoas que são ilustradas no filme através de Iremar, Cacá, Junior, Galega e Deise também borram as fronteiras, empurradas por novas facetas cosmopolitas do Nordeste.

Os modos como Iremar constrói a sua masculinidade vão se efetuando ora em movimentos de cristalização, ou seja, de repetição do mesmo repertório dos discursos regionalistas de gênero que assombam o homem nordestino, ora em ondas de desterritorialização e de diferenciação, onde “[...] já não se trata exatamente de extrair constantes a partir de variáveis, porém de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua” (Deleuze; Guattari, 2012b, p. 38). Se Iremar reage, de forma ríspida, aos modos como Junior lida com a sua própria imagem, também é ele quem tira

as medidas de Galega (00:07:55) em contato íntimo com o seu corpo, mas sem objetificá-la. Tem-se aí um sujeito que vai diluindo aos poucos os estereótipos atribuídos ao homem nordestino, dando passagem aos novos modelos de subjetividade provocados pelas demandas sociais contemporâneas. São marcas de *outramentos* (Oliveira; Ferrari, 2020), em um currículo organizado sob saberes legitimados de potência sexual de homens sempre disponíveis para as mulheres (em especial!) e que nos ensina que as gagueiras da linguagem (Corazza, 2000) são os modos como combatemos a gramática hegemônica por dentro de suas estruturas e linhas de enquadramento.

Em outro momento (00:50:52), falando com Zé, seu colega trabalho, a respeito do lucro com o contrabando de espermas de cavalo, este último diz que caso tenham sucesso nas vendas, os dois poderiam comprar uma motocicleta e “*botar umas nega [sic] na garupa e arrochar por aí*”. Iremar, no entanto, diz que preferiria comprar uma máquina de costura profissional. Mais uma vez, conforme também a última cena descrita, o vaqueiro afirma sua diferença em relação às representações que vinculam os homens a uma sexualidade incontrolável e a um desejo sexual em relação ao corpo feminino que o coloca como prioridade em relação a tudo. Há uma desnaturalização das pedagogias de gênero e de sexualidade do *currículo da nordestinidade*, pois neste, “os verdadeiros homens estão sempre ‘ardentes’, prontos para o ato sexual a qualquer momento”, conforme Castañeda (2006, p. 208), “[...] aquele que recusa uma oportunidade tem uma masculinidade ambígua; aquele que não aproveita tem uma virilidade duvidosa”.

Atualizando outras forças na produção de si mesmo, Iremar desloca outras representações que constroem o homem nordestino com base em uma heterossexualidade compulsória e em uma liberação mecânica dos desejos sexuais diante dos corpos femininos. Seja na literatura de cordel (Albuquerque Jr., 1999) ou nas músicas de forró eletrônico (Maknamara, 2011; 2020), as masculinidades nordestinas são, costumeiramente, vinculadas à potência de um macho viril, sempre disposto a conquistar o maior número possível de mulheres e submetê-las, vinculando tais atributos de autoridade e força a certo desempenho sexual legitimado por um código (cultural) de honra.

00:25:55 – De posse da revista pornográfica de Zé, Iremar, deitado na rede, percorre as páginas grudadas de porra que revelam só peitos e vaginas, nada de rostos, estes já rasgados pela goma do tesão. A câmara por trás do vaqueiro mostra sua escolhida:

uma loira de rosto indefinido e curvas maliciosas que completariam o desejo de qualquer macho. No seu devir-estilista, Iremar passa a percorrer aquela mulher não com o seu pau, mas com uma caneta que desenha, entre riscados e sonhos, o esboço de uma roupa. (Silva Junior; Maknamara, 2023, s/p).

Trazemos uma cena em que Iremar aproveita as páginas de uma revista pornográfica dirigida ao público masculino para desenhar as suas roupas, fazendo uso dos corpos nus das mulheres para este objetivo. Um pouco antes, queixa-se que estas mesmas páginas estavam coladas umas às outras, pois seus colegas utilizariam a revista para se masturbarem, expondo mais uma faceta das pedagogias das masculinidades. Em vez de objetificar aqueles corpos expostos na revista, Iremar, em seu devir-estilista, projeta outra possibilidade de existência, materializando em vida a dilatação de gênero (e sexualidade) esperada por Mascaro em seu filme. Este posicionamento, ainda que visto como uma prática sem importância para muitos/as, nos mostra que a socialização masculina que produz os homens em toda a sua liberdade sexual, ensinando-os a objetificarem o corpo da mulher, não é livre de resistências e pode se dar nas práticas cotidianas e nos relances da vida privada.

16

A sexualidade, como um dispositivo histórico regulador dos prazeres e dos desejos (Foucault, 1998), tem sido objeto de preocupação e investimento dos mais diferentes saberes. Nas escolas e nas mais diferentes instâncias culturais, homens são incitados a converterem seus olhares de forma a exercerem, sem quaisquer impedimentos, a sua heterossexualidade, seja no âmbito público, seja no privado, ao contrário das mulheres, cercadas pelos discursos de interdição. Esta última cena nos mostra que o cinema é um currículo de invenção de mundos, “[...] uma importante ferramenta e um meio fundamental na produção de realidades comuns, principalmente quando o tomamos como espaço ou reserva de experimentação e imaginação do mundo [...]”, como destacam Andrade e Alves (2020, p. 86, grifo da autora e do autor), “[...] em oposição ao mundo dado como *feito*, concluído e acabado”. Um currículo como prática de significação que, na propositura de novos modos de vida, confunde o instituído, o naturalizado e o concebido como norma a ser seguida sem esforço de pensamento. É neste currículo, pois, que “[...] traçamos os novos mapas políticos e culturais contemporâneos, as multiculturalidades do nosso tempo, os processos pós-coloniais, as

questões da diferença sexual, de gênero, etnia, raça, geração, sexualidades” (Paraíso, 2015, p. 50).

Seguindo estas transformações dos nossos tempos, Iremar, no seu encontro com as mutações desembocadas no interior do Nordeste brasileiro, torna-se a ilustração das variações identitárias, do vazamento dos modelos culturalmente concebidos e que ganham força por sua reiteração não problematizada. As variações no corpo de Iremar, que ora territorializam sua experiência como homem nordestino, ora destoam do que esperamos de um vaqueiro, evidencia que aquele espaço transitado pelo personagem “[...] é a esfera de possibilidade da existência da multiplicidade; é a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; é a esfera da possibilidade da existência de mais de uma voz” (Massey, 2004, p. 08). No *currículo-neon*, criador de *novas espacialidades*, existem dobras de subjetividades que no movimento incessante de ir e vir, abrir-se e fechar-se, desacomodam estruturas, impossibilitando que, no tempo do retorno às zonas de familiaridade tornem-se como outrora.

Considerações finais

17

O brilho reluzente no filme *Boi Neon* é um “[...] currículo que se abre a possibilidades [e] busca um pensamento como grau de vibração, em constante movimento para produzir uma educação que acolha a diferença” (Silva; Paraíso, 2021, p. 32). Dando passagem a “[...] formas radicalmente mutantes de subjetividade” (Guattari, 1992, p. 144), extrai perceptos de estados de alma banais, como nos diz o filósofo, inventando territórios heterotópicos onde o Nordeste se transforma em outra coisa, substituindo as essências do *É* pela adição múltipla do *E...* Neste ponto, o *currículo-neon* propõe uma *esfera do encontro* (Massey, 2004), sendo canal para agenciamentos criativos que ganham potência no espalhar de um rizoma.

Estes apontamentos nos servem para evidenciar que há um currículo nos filmes, pois todo currículo, ao “conduzir e conectar corpos e vidas é efeito das artimanhas de um currículo, é feito da pedagogia que lhe é específica, efeito de suas vontades de sujeito” (Maknamara, 2020, p. 61-62). Argumentamos que o currículo de *Boi Neon* se soma às problematizações das teorias pós-críticas, que têm evidenciado uma ampliação do pedagógico

para além das escolas, considerando diferentes artefatos, como currículos culturais não-escolares (Maknamara, 2020; Silva Junior, 2021). Neste aspecto, o *currículo-neon* celebra uma centelha de diferença, que é “[...] portanto, uma espécie de movimento que impõe a mudança deformando as formas aparentemente estáveis, fixas, seguras, essenciais” (Paraíso, 2023, p. 124).

Em agenciamento com as artes, estes currículos nos provocam o encontro com os signos, que “são afectos que pedem passagem e liberam a variação da potência de vida nos espaços escolares [e não escolares]” (Carvalho; Silva, 2023, p. 04). Habitadas aos hibridismos, visto serem filhas dos encontros entre a teoria queer, os estudos culturais, a filosofia da diferença, os estudos decoloniais, dentre outros (Paraíso, 2023), as teorias pós-críticas, balizadoras da cartografia empreendida com *Boi Neon* neste artigo, nos empurram a uma metamorfose dos tradicionais objetos de estudo do campo da educação, permitindo variações insuspeitadas que pluralizam os currículos, “[...] vivenciados e impulsionados por forças e desejos coletivos, currículos enredados pelos encontros, pelas experimentações coletivas, pelos acontecimentos” (Carvalho; Silva, 2023, p. 04).

Em uma segunda voz com Paraíso (2015, p. 49), também nos perguntamos: “um currículo pode estar feito da mesma matéria dos sonhos, nos quais tudo é possibilidade?”. Se a arte é a potência do imaginário e da criação de devires outros, compreendemos que a experiência-cinema como um currículo é a abertura para o desfrute de novos modos de pensar e de sentir, gozar, criar e inventar. A presença de Iremar, o *boi neon* do Nordeste, que transita entre a força do vaqueiro nordestino e a luminosidade do devir-mulher, nos revela todo o ímpeto da arte cinematográfica em agenciamento com os currículos, sendo um encontro simpático ao sonho de outras realizações que não se limitam ao que nos é colado ao corpo, “[...] buscando vias de passagem para a germinação e o nascimento do referido embrião de mundo que habita silenciosamente o corpo” (Rolnik, 2018, p. 61).

18

Notas

1. Todas as descrições das cenas em primeira pessoa neste texto são parte da pesquisa de doutoramento de um dos autores do artigo.
2. Segundo Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 231), plano-sequência “[...] trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma sequência”. Neste

plano, não temos cortes e os/as personagens são acompanhados na totalidade de uma ação dramatizada no filme.

3. Termo pejorativo utilizado em Pernambuco para se referir aos homens gays.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. “Quem é frouxo não se mete”: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. **Projeto História**, São Paulo, v. 19, nov. 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. De fogo morto: mudança social e crise dos padrões tradicionais de masculinidade no Nordeste do começo do século XX. **História Revista**, v. 10, n. 1, p. 153-182, jan./jun. 2005.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. (MAIS)culinos: outras possibilidades de corpos e gêneros para as carnes sexuadas pela presença de um pênis. **Outros Tempos**, São Luís, v. 17, n. 29, p. 260-281, 2020.

ANDRADE, Catarina Amorim de Oliveira; ALVES, Álvaro Renan José de Brito. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. **Logos 55**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 80-96, 2020.

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**: Filosofia de um trovador nordestino. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (org.). **Pistas do método da cartografia** – invenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

BOI NEON. Direção: Gabriel Mascaro. Produção de Rachel Ellis. Brasil: Imovision, 2015. 1 DVD.

BRETON, André. **Manifesto do surrealismo** (1924). Disponível em: <https://www.colegiodearquitetos.com.br/wpcontent/uploads/2017/03/Manifesto-de-breton.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2023.

CARVALHO, Janete Magalhães; SILVA, Sandra Kretli da. Currículos e signos artísticos em torno de uma educação contracultural. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, v. 39, 2023.

CARVALHO FILHO, Evanilson Gurgel; MAKNAMARA, Marlécio. Masculinidades nos currículos de “Tropa de Elite” e de “Praia do Futuro”. **Revista E-Curriculum**, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 1502-1522, out./dez. 2019.

CASTAÑEDA, Marina. **O machismo invisível**. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

CORAZZA, Sandra Mara. O que faz gaguejar a linguagem da escola. In: CANDAU, Vera Maria (org.). **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2000.

CORAZZA, Sandra Mara. **O que quer um currículo?** Pesquisas pós-críticas em educação. Petrópolis: Vozes, 2001.

CORAZZA, Sandra Mara. O drama no currículo: pesquisa e vitalismo de criação. In: ANPED SUL – SEMINÁRIO DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO DA REGIÃO SUL, 9, 2012. **Anais [...]**. Caxias do Sul: ANPED, 2012.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 10-18, jul./dez. 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. (v. 1).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012a. (v. 4).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução Peter Pál Perlbart e Janice Caiafa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012b. (v. 5).

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I – A vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GADELHA, Kaciano Barbosa. Para além da “pegação”: performatividade e espacialidade na produção de materialidades sexuais online. **Áskesis**, São Carlos, v. 4, n. 1, p. 56-73, jan./jun. 2015.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. Tradução Suely Belinha Rolnik, 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

LAGASSE, Gustavo; DARSIE, Camilo. A Netflix e a educação em rede “pelo” e “sobre” espaço. **Textura**, Canoas, v. 23, n. 55, p. 394-414, jul./set. 2021.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. Tradução Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

MACHADO, Rômulo Nery Silvério; SILVA, Marta Dantas da. Arte visionária e surrealismo: estabelecendo relações comparativas. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, Londrina, v. 39, n. 1, jan./jun. 2018.

MAKNAMARA, Marlécio. **Currículo, gênero e nordestinidade**: o que ensina o forró eletrônico?. 2011, 151f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

MAKNAMARA, Marlécio. Quando artefatos culturais fazem-se currículos e produzem sujeitos. **Reflexão e Ação**, Santa Catarina, v. 28, n. 2, p. 58-72, 2020.

MASCARO, Gabriel. **Boi Neon**: los cuadernos de cinema. Cinema23, 2017.

MASSCHELEIN, Jan. E-ducando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 35-48, jan./jun. 2008.

MASSEY, Doreen. Filosofia e Política da espacialidade: algumas considerações. **GEOgraphia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, 2004.

OLIVEIRA, Danilo; FERRARI, Anderson. Resistir aos conhecimentos cristalizados para produzir outramentos no currículo. **Revista Espaço do Currículo**, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 110-122, jan./abr. 2020.

PARAÍSO, Marlucy Alves. Um currículo entre formas e forças. **Educação**, Porto Alegre, v. 38, n. 1, p. 49-58, jan./abr. 2015.

PARAÍSO, Marlucy Alves. **Currículos, teorias e políticas**. São Paulo: Contexto, 2023.

RODRIGUES, Elisandro; SCHULER, Betina. Montagem do pensamento e da escrita acadêmica em educação: conversações entre Deleuze e Didi-Huberman. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v. 21, n. 1, jan./mar. 2019.

ROLNIK, Suely. Prefácio. In: GUATTARI, Félix. **Revolução molecular**: pulsações políticas do desejo. Tradução de Suely Belinha Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SANTOS, Lúcia Grossi dos. Surrealismo e psicanálise: o inconsciente e a paranoia. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 23, p. 178-191, dez. 2017.

22

SILVA, João Paulo de Lorena; PARAÍSO, Marlucy Alves. Monstros que assustam, atraem e fascinam: um mapa das linhas de constituição das infâncias queer. **Revista Educação em Questão**, Natal, v. 59, n. 62, p. 1-23, out./dez. 2021.

SILVA JUNIOR, Alcidesio Oliveira da. Por um devir-saxofonista: aprendendo a viver (com) afectos em tempos de pandemia. **Áskesis**, São Carlos, v. 9, p. 108-117, dez. 2020. (edição especial).

SILVA JUNIOR, Alcidesio Oliveira da. A experiência-cinema como um currículo: cartografando masculinidades dissidentes em Boi Neon (2015). **Vista – Revista de Cultura Visual**, Lisboa, n. 8, jul./dez. 2021.

SILVA JUNIOR, Alcidesio Oliveira da. O currículo-imagem do videoclipe: educando olhares para diferenças de gênero e sexualidade. **Linhas Críticas**, Brasília, v. 28, jan./dez. 2022.

TATUAGEM. Direção de Hilton Lacerda. Produção de João Vieira Jr., Ofir Figueiredo e Chico Ribeiro. Brasil: Imovision, 2013. 1 DVD.

RODRIGUES, Vânia Cristina da Silva. O que pode um currículo que borra desejos fabricados? **Revista Lampejo**, Fortaleza, v. 10, n. 1, 2021.

Dr. Alcidesio Oliveira da Silva Junior
Grupo de Pesquisa em Estudos Culturais e Arte/Educação (UFRPE/CNPq)
Grupo de Pesquisa ENSAIO – vida, pensamento e escrita em educação (UFPB/CNPq)
Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-5536-064X>
E-mail: ateneu7@gmail.com

Prof. Dr. Marlécio Maknamara
Universidade Federal da Paraíba (Brasil)
Universidade Federal da Bahia (Brasil)
Programas de Pós-Graduação em Educação
Lider do Grupo de Pesquisa ENSAIO – vida, pensamento e escrita em educação (UFPB/
CNPq)
Lider do Grupo de Pesquisa ESCRE(VI)VER: Grupo de Estudos e Pesquisas com Narrativas em
Educação (UFBA/CNPq)
Pesquisador Produtividade em Pesquisa (CNPq)
Orcid id: <https://orcid.org/0000-0003-0424-5657>
E-mail: maknamaravilhas@gmail.com

Recebido 9 mar. 2024

Aceito 3 jun. 2024

23