Artículo

DOI | 10.21680/1981-1802.2024v62n71ID35542

Revista Educação em Questão

Ser macho a la luz del neón: currículum y nordestidad

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

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.

Sendo macho sob luz neon: currículo e nordestinidade

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.

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 attem'pt 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.

Introducción

Vibrante como la fuerza del arco de la rabeca de Mestre Salustiano, nostálgico como el lirismo terroso de Luiz Gonzaga, afable como el vibrato soleado de Amelinha, intrigante como el ceño fruncido de Ana. El Nordeste: una tierra creada e imaginada por mil ensoñaciones, un territorio salpicado de deseos, fuerzas, cuerpos que se agitan con la esperanza de un movimiento productivo. En este escenario, donde los colores se mezclan con el olor de la caña de azúcar, el aire del mar, la arcilla de Mestre Vitalino y la sensualidad dionisiaca de Olinda y Recife, nos preguntamos por la vida que puede surgir en su heterogeneidad afirmativa, por el poder inaudito que supera la insatisfacción y juega con la imaginación.

Es en este escenario de mil posibilidades, en un Nordeste que también se convierte en "territorio de revuelta" (Albuquerque Jr., 1999), donde nos encontramos con Iremar, personaje de la película pernambucana *Boi Neon* (2015, dirigida por Gabriel Mascaro), interpretado por Juliano Cazarré. Uno de los representantes del llamado nuevo cine pernambucano, *Boi Neon*, rodado en el agreste del estado, cuenta la historia de un vaquero que sueña con convertirse en diseñador de moda en una región conocida por ser uno de los mayores centros de fabricación de ropa de Brasil. En este territorio de actuaciones improbables, la película celebra el despliegue de líneas de fuga de los estereotipos que producen repetidamente el llamado "hombre del nordeste" (tosco, insensible, varonil...), desafiando los modelos convencionales de subjetividad.

Inspirándonos en las teorías poscríticas del currículum que extienden la pedagogía más allá de los muros de las escuelas (Maknamara, 2020), en este artículo pretendemos extender la reflexión pedagógica, especialmente sobre el currículum, al cine, destacando el poder subjetivado de las imágenes en composición con sus narrativas. Para ello, hemos utilizado una cartografía inspirada en Gilles Deleuze y Félix Guattari (2011). Creemos que la experiencia cinematográfica "[...] emerge como un lugar de aprendizaje donde situaciones filosóficas y pedagógicas pueden provocar rupturas en las normas de género y sexualidad" (Silva Junior, 2021, p. 2). El devenir mujer de Iremar promueve las posibilidades de nuevas formas de ser y estar en el mundo que se alejan de la rigidez de las identidades a favor de diferencias más afirmativas. Aquí volvemos a la comprensión de Félix Guattari de que el devenir-mujer

no es la búsqueda de la identidad de "mujer" en el hombre, sino la salida creativa de los estándares de subjetividad, inculcados en el hombre como identidad hegemónica. Un hombre que "[...] se desprende de las disputas fálicas inherentes a todas las formaciones de poder, se comprometerá, según diversas modalidades posibles, en tal devenir-mujer", según Guattari (1985, p. 35).

Es en esta posición que entendemos el cine como una *currículum-imagen* (Silva Junior, 2022) al poner en funcionamiento signos que nos hacen pensar a través de lo sensible y que nos lanzan al acontecimiento de la propia diferencia. En este currículum, hay *ambigüedad*, *indeterminación y apertura*, estando constituido por un proceso de montaje en el que se utilizan "[...] los restos, los trapos, los residuos de estos fragmentos diferentes y heterogéneos", como dicen Rodrigues y Schuler (2019, p. 30), "[...] que se conectan y crean otra cosa, siempre en un proceso que requiere desmontaje - remontaje - montaje".

Como una de las operaciones de la *currículum-imagen* en *Boi Neon*, este devenir-mujer, que recorre la película como una corriente, toma forma en dos movimientos, el *surrealista* y el *espacial*, transmutándose en un *currículum-neón* que se atreve a modular nuestras percepciones del espacio-tiempo, como discutiremos en la próxima sección. Aquí nos comprometemos en un gesto de simpatía con el acto de producción, de conocimiento y con la película, entendiendo que la simpatía "[...] no es un mero sentimiento de estima, sino una composición de cuerpos que implica afecto mutuo" (Barros; Kastrup, 2009, p. 57). Este agenciamiento *simpático* con la narrativa de *Boi Neon* produjo un afecto, y aquí damos alas para que el lenguaje que nos enseñaron se acerque a una traducción...

Un noreste surrealista: **caballos danzantes**, **bueyes relucientes**, **mi vaquero**, **mi peón**...

Boi Neon, junto con *Tatuagem* (Brasil, 2013 – Dirigida por Hilton Lacerda), ilustra una cierta política de contrastes en el cine pernambucano. En todo momento, las diferenciaciones simbólicas en los personajes, escenarios, líneas y narrativas saltan a la vista de los espectadores. Es como si un didactismo, a veces exagerado en la primera película, fuera necesario para que el

público comprenda, tal vez subestimada, la propuesta del cineasta de crear nuevos significados de género y sexualidad. Estas representaciones se construyen en contraste y nos permiten ver conflictos, dicotomías y estereotipos, a veces reforzados, a veces cuestionados, favoreciendo nuevas relaciones entre los personajes y el impacto emocional de la narración.

Para traernos la historia de Iremar, el vaquero del nordeste que sueña con convertirse en diseñador de moda, el director Gabriel Mascaro nos presenta una disidencia del naturalismo común en películas y documentales ambientados en el nordeste. En la política de contrastes que ya destacamos aquí, en *Boi Neon* vemos la estrategia de escenas que rozan el *surrealismo estético*, con la idea de escenas oníricas o suspendidas, que presentan personas con cabezas de animales, colores de neón que modifican la escenografía monocroma y los objetos del agreste, así como agenciamientos entre personajes y espacio que los lanzan a experimentaciones y devenires que desdibujan las identidades... Frente a un Noreste polvoriento de tonos grisáceos, colores vibrantes atraviesan la película en determinados momentos de la narración, adentrándonos en una experiencia surrealista donde "[...] no saber dónde acaba un mundo y empieza otro es el juego de suspense que provoca la película" (Mascaro, 2017, p. IV).

Esta *suspensión* de la narrativa lineal y hegemónica es el primer atributo del *currículum-neón* que toma forma en *Boi Neon*. Este currículum quiere provocar efectos surrealistas en ciertos escenarios de producción de subjetividad, como es el caso del Nordeste, trabajando con lógicas no racionales, no cohesivas y no objetivas, pero que parecen buscar la capacidad de ver otras líneas *no visibles* que cobran vida a través de la política del contraste. Los efectos de este currículum son el resultado de "[...] su lenguaje [que] no solo 'representa' el mundo de las cosas, sino que también fabrica este mundo, las cosas mismas y la modalidad de las relaciones entre las cosas [...]" (Corazza, 2001, p. 12), traduciendo y, al mismo tiempo, creando las inclinaciones de un determinado tiempo y de ciertos individuos en la escena cultural.

La descripción de las imágenes oníricas en *Boi Neon* nos muestra la perspectiva postestructuralista del currículum que se recoge en este texto, permitiéndonos articular él (des)aprendizaje a través de las imágenes y sus efectos subjetivizadores. Centrándose en la producción del mundo a través del lenguaje, que no es una mera representación de esencias ya asumidas, un currículum pensado poscríticamente será siempre el resultado de "[...] una red

de signos, una selección de lenguajes, una combinación de discursos híbridos de diversos campos discursivos" (Paraíso, 2023, p. 83). En este sentido, al ser atravesado por imágenes surrealistas, cargadas de dispersión y variación de sentido, el currículum de *Boi Neon* señala la agencia de la educación con las artes, que son poderosas para afirmar la diferencia y el perspectivismo, fecundando las subjetividades con posibilidades aún no pensadas.

Para Breton (1924), considerado uno de los fundadores del movimiento surrealista, va más allá de cualquier preocupación estética o moral, siendo un arte mágico que enarbola la bandera de la imaginación, siendo una forma de "[...] suspender por un instante la terrible interdicción [...]" (Breton, 1924) provocada por el realismo duro, o realismo sumario, como afirma el autor. El *currículum-neón* de *Boi Neon*, podríamos añadir, nos enseña que la perturbación del espacio-tiempo es una de las condiciones para la supervivencia del yo, porque apelar a los sueños, a la divagación, al delirio, es un componente vital frente a una realidad imponente, atormentadora de la afirmación de las diferencias.

> 00:08:32 - Después de una situación habitual en la que Iremar toma las medidas de Galega, se produce una suspensión en la narración de la película. Luz negra. Una cámara en el suelo capta las pezuñas y los enormes golpes de lo que imaginamos que es un animal. Al son de un ruido frenético y bajo luz de neón, vemos emerger una forma femenina. ¿Mujer? ¿Caballo? No lo sabemos. Ese cuerpo híbrido baila libidinosamente sobre los pasos de un devenir-mujer y un devenir-animal[1]... (Silva Junior; Maknamara, 2023, s/p).

La escena descrita se aleja del naturalismo presente en sus obras anteriores y posteriores. Sin buscar las intenciones del cineasta, que aquí no se pretenden, sino los "accidentes del lenguaje" (Corazza, 2001) del currículum de la película, en *Boi Neon* Mascaro parece querer romper la objetividad de la vida cotidiana de los personajes en ese espacio, introduciendo lo onírico como instrumento de superación de la realidad tal y como ha sido construida. Estas inserciones son los intentos del cineasta de elaborar los deseos de Iremar, que están en desacuerdo con las normas establecidas de la masculinidad nordestina y suenan coherentes con la sequedad de los diálogos y el escenario. El cuerpo híbrido de la escena ilustra el poder del *currículum-neón* en su atributo surrealista de difuminar los límites entre sueño y

realidad, porque al romper la linealidad de la película y presentarnos un ser que no tiene nombre ni forma definida, afirma que hay lugar para el deseo en el campo de la imaginación, ya que solo la imaginación puede decirnos lo que puede ser (Breton, 1924).

El cuerpo en devenir-caballo (o el caballo en devenir-mujer) parece acercarse a las modulaciones disidentes de Iremar. Un poco antes, al principio de la película, los bueyes disciplinados y atados, así como los caballos adiestrados para las vaqueadas, sirven de prototipos de la servidumbre, especies territorializadas sin apenas variación de esta. Los devenires animales apuntan, por lo tanto, a un "poder de otro orden" (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 29), que no consiste en imitar a los animales, sean caballos o bueyes en la película, sino en promover zonas de vecindad o intensidad con esas otras formas de vida, liberando nuevas posibilidades de reconocimiento de territorios, ampliación de percepciones, reproducción capaz de dar a luz otro tipo de singularidades que pueblan el mundo.

Estas imágenes nos muestran el poder de la articulación entre el currículum y las artes, dada la fuerza disruptiva de este encuentro, que rompe con la representación, con las figuras convencionales y con la normalidad ya vista. Si el currículum es tradicionalmente pensado "[...] de forma cartesiana, como un camino a seguir, con definiciones y determinaciones" (Carvalho; Silva, 2023, p. 8), cuando se encuentra con el poder del arte, o del cine en nuestro caso, hay algo problematizador, contingente, incierto, que salpica las líneas construidas para la producción de sujetos. Llevando su poder al afecto, el currículum de *Boi Neon* provoca que el pensamiento salga de su lugar, que cuestione los lugares establecidos y que imagine otras soluciones a lo que se plantea como problema en el acto de ver. Todo ello nos habla del deseo de aprender más allá de los mecanismos de representación, ya que, en este currículum de imágenes, "[...] tomar el deseo como producción y creación de gestos, imágenes, ideas, acciones es también proponer nuevos modos de existencia" (Rodrigues, 2021, p. 387).

La entrada del buey de neón, en palabras del locutor (00:36:24), representa un momento mágico solamente posible gracias a la luz negra que se extiende por la arena vaqueada. Esta luz, a diferencia de la luz convencional que ilumina nuestro entorno y nos permite ver los objetos que nos rodean, no es visible a nuestros ojos, pero hace que algunos materiales (o pinturas) emitan una fluorescencia cuando se exponen a ella. Los efectos visuales

creados son visibles en el buey cargado de pinturas que brilla en la oscuridad de la vaqueada. Al igual que este animal, Iremar está hecho de otra materia de expresión, pues aunque se confunde con cualquier otro vaquero en medio del corral, en forma de mismidad, irrumpe en la diferencia de su devenir-mujer. Esto demuestra que hay vida palpitante en "[...] un currículum decididamente combativo, ejercitado en sus contenidos, órganos, tejidos, conexiones; y también en su pura pasión, fantasía, alma, espíritu (o fuerza)" (Corazza, 2012, p. 3). En este *currículum-neón* atravesado por el surrealismo, hay un interés por lo desconocido y el inconsciente como máquina productiva, siendo así una agencia de líneas coloridas y brillantes que transmutan los procesos de subjetivación bajo la ética del deseo.

Estos atributos nos hacen pensar que, en *Boi Neon*, hay un currículum que opera de forma surrealista, creando brechas entre realidades, desdibujando lo imaginario y convirtiéndolo en motor del devenir. Son líneas curriculares de neón que invitan a lo contradictorio a manifestarse en toda su vivacidad, o mejor dicho, en su fuerza vitalista, como dice Corazza (2012, p. 10), que recorre el currículum de dramas que "[...] ponen en escena poderes que actúan en los acontecimientos, en detrimento de lo que aparece en la superficie del pensamiento".

Aunque el surrealismo se inspiró en muchas aportaciones de Sigmund Freud (1856-1939), como señala Santos (2017), entre ellas la idea del inconsciente reprimido que afloraría a través de la expresión metafórica del arte, lo recorremos siguiendo los pasos de Gilles Deleuze al entenderlo como un movimiento que reforzaría la importancia dada a la vida en su agenciamiento con la noción de deseo. Vemos que hay un deseo en el currículum de *Boi Neon* de educar la mirada del espectador en el sentido dado por Masschelein (2008): no la emancipación o liberación del sujeto a través de una conciencia despierta, sino una mejor comprensión de la vida, un proceso de llevar la visión hacia fuera, prestando atención a nuevos elementos que están en juego. Con esto en mente, el *currículum-neón* de la película, a través de la narración de Iremar, no nos enseña sobre la falta o la represión del vaquero, sino sobre la necesidad de deslizarse entre los códigos sociales y culturales que nos desafían y tratan de asfixiarnos.

En este sentido, el vaquero nunca se siente intimidado cuando sus colegas le plantean su deseo de convertirse en diseñador de moda, ni siquiera bajo la acusación de homosexualidad. El vanidoso Junior, un vaquero

que podría interpretarse como un metrosexual que aparece en el transcurso de la historia, también nos presenta otras masculinidades que han desafiado las hegemonías de género sin recurrir al pudor ante las propias acusaciones de Iremar, lo que apunta a la ambigüedad del personaje que a veces desafía las normas de género y a veces las reproduce. Ambos, a pesar de ser acusados de homosexualidad, un significante temido en las masculinidades latinoamericanas, perseveran, cada uno a su manera, en su resistencia, porque en el currículum de *Boi Neon* hay "[...] variaciones entre sus relaciones de movimiento y reposo, velocidad y lentitud [...]" (Corazza, 2012, p. 1), siempre expresando o viviendo una vida.

Es un currículum, en medio de colores brillantes bajo la luz negra, que *des*codifica, *des*territorializa, despersonaliza, abriendo grietas en las subjetividades calcificadas en identidades regionales (en este caso, nordestinas). Al abrirse a las diferencias, genera "[...] nacimientos que amplían la capacidad de respirar" (Silva Junior, 2020). Un currículum que "[...] permite una mirada más allá de toda perspectiva [...]", nos diría Masschelein (2008, p. 37), "[...] ya que la perspectiva está ligada a un punto de vista en el sentido de posición subjetiva, o sea, exactamente la posición del sujeto en relación con un objeto/objetivo". Si el surrealismo quiere "[...] liberarse de todas las ataduras generadas por el pasado, reprimidas inconscientemente a lo largo del tiempo [...]" (Machado; Silva, 2019, p. 24), el currículum surrealista de *Boi Neon* tiene disposiciones más modestas, aunque no menos profundas, alimentadas por un inconsciente esquizoide, que es signo de liberación de los grilletes de la familia, del pasado y de cualquier estructura de sentido universal.

En un universo de hombres viriles, fuertes, heterosexuales y masculinos, Iremar se adentra en su *devenir-mujer*, creando, junto con los retales de colores y los maniquíes abandonados que encuentra por el camino, la afirmación de otra vida, más deseante, vibrante como el neón, que le llena de alegría. En el vertedero donde se acumulan las migajas, los desechos y las migajas de la inexistencia, se alza un diagrama de fuerzas que brilla como un "operador de intensidad" (Rolnik, 1989). "Si la forma paraliza el movimiento", dice Paraíso (2015, p. 50, énfasis añadido), "[...] la fuerza deforma las formas, moviliza la diferencia y crea el devenir [...]", y se desata en cada momento de la película, instándonos a pensar con las imágenes y a promover la apertura de caminos más luminosos y menos silenciadores del ruido de la creación.

Acompañando las transformaciones culturales, sociales y económicas de la contemporaneidad, en *Boi Neon* vemos un Nordeste poblado por nuevos aprendizajes, nuevas formas de vida y otras formas de acumulación de capital. No solo Iremar y Junior nos muestran estas variaciones en su devenir-mujer, la película también nos presenta a Cacá, la niña que anhela convertirse en vaquera, y el empoderamiento de género del camionero Galega y de la vendedora de perfumes y vigilante Geise. En una de las últimas escenas, por ejemplo, es Geise, *embarazada* en ese momento, quien seduce a Iremar para un encuentro sexual, tomando las riendas del sexo y sometiendo al vaquero a su placer.

> 01:29:18 - La tenue iluminación del decorado, una fábrica de ropa, nos muestra solo un punto de luz sobre la mesa de costura, mientras Iremar y Deise se besan en las sombras llenas de deseo a la derecha de la pantalla. La cámara en primer plano nos convierte en voyeurs de la escena de la mujer practicando sexo. Yo, de este lado, me veo/siento como si fuera un tercero en medio de la pareja, culpa de los efectos hápticos de la imagen que me hacen, a través de los gemidos que saltan de las pantallas y el "naturalismo" de la actuación, tocar el vientre embarazado de Deise mientras recorro lascivamente todas las líneas desnudas de Iremar. Asumo que los movimientos de los cuerpos sugieren el devenir animal al acecho y que solo se encuentran a gusto en la negrura de la noche. El goce, al final de la escena, es compartido por tres... (Silva Junior; Maknamara, 2023, s/p).

En el *currículum-neón* trazado por la película, las pedagogías del género y de la sexualidad pueden producir otros tipos de sujetos. Si esas pedagogías históricamente acabaron "[...] legitimando determinadas prácticas sexuales y reprimiendo y marginando otras [...]" (Louro, 2001, p. 31), la escena de una mujer nordestina embarazada que atrae y se come a su compañero sexual apunta a la construcción de nuevos saberes en ese currículum, un currículum poderoso en la producción de alteridad, como sostienen Oliveira y Ferrari (2020, p. 111), lo que significa "[...] dejarse contagiar por la novedad, por algo diferente y nuevo, dejarse transformar en otras formas de ser y estar en el mundo". Si en el Nordeste de Brasil teníamos ciertos patrones sociales basados en la industria azucarera, en la vida de los dueños de los ingenios y sus esposas sumisas, como nos recuerda Albuquerque Jr.

(2005), la decadencia de esas estructuras promovió otras formaciones familiares, identitarias y subjetivas.

El currículum de *Boi Neon* tiene, por tanto, una configuración elástica y una adherencia traicionera. Hay nuevas experiencias, nuevos ordenamientos, nuevas perspectivas y posiciones que cuestionan verdades únicas y puntos de vista temporales. Sostenemos, junto con Paraíso (2023, p. 83), que "[...] lo que el currículum difunde está siempre abierto a diferentes conexiones, a los diferentes significados que se le darán, a los diferentes contextos en que será leído, operado". En este punto, las variaciones de género y sexualidad en las masculinidades nordestinas que celebran otras formas de presentarse en el mundo, como en *Boi Neon*, nos hablan de un currículum que quiere inventar algo diferente en su tiempo y que reafirma que "[...] siempre es posible resistir al presente, escapar al modelado dominante, apropiarse de manera diferente de lo que nos ofrecen cotidianamente la televisión, el cine, nuestro jefe, nuestro cónyuge, nuestra escuela...". (Carvalho; Silva, 2023, p. 13).

Las pedagogías del cordel, por ejemplo, han creado representaciones de hombres y mujeres del Nordeste que crean un imaginario lleno de incitaciones a la formación social. En una de ellas, recordada por Albuquerque Jr. (1999), esa pedagogía ha creado vínculos entre la masculinidad nordestina y la violencia, cuyo deseo es naturalizar ese comportamiento. Según el autor, la violencia, presente en las relaciones de género en la región, opera como "[...] elemento definidor de los papeles e identidades de género en el Nordeste" (Albuquerque Jr., 1999, p. 182). En *Boi Neon*, justo antes de la relación sexual entre Iremar y Geise, ocurre algo curioso. Mientras está de guardia nocturna en la fábrica de ropa, Iremar mira la pistola de Geise y le pregunta: "*¿Y ese revólver? No te da miedo usar un revólver, ¿verdad?*". La mujer responde bromeando: "*¡Yo no! ¿Voy a tener miedo de un revólver?*", e Iremar termina diciendo: "*Ni siquiera me gusta mirar un revólver*" (01:26:00). Afirmando estar acostumbrada, Geise nos presenta una vez más distorsiones de lo que se espera de una mujer y de Iremar, muy alejadas, en este punto, de las representaciones tradicionales que vinculan a los hombres del nordeste con la violencia y, en particular, con el cangaço. El diálogo que compone esta escena y la última, en la que Geise se come a Iremar, traza algunas líneas más de un *currículum queer* en *Boi Neon*, "[...] que causa extrañeza, perturba nuestra tranquilidad, nos inquieta y nos saca de la pasividad" (Carvalho Filho; Maknamara, 2019, p. 1,517).

En este punto, un segundo atributo del *currículum-neón* aparece en la película, pues al concebir el espacio "nordestino" como una dimensión performativa (Gadelha, 2015), algo sucede en la agencia de estas nuevas formas de caminar, producir, crear y desear en medio de las vaqueadas nordestinas. Una variación de subjetividades de género y sexualidad a través de Iremar, en particular, y de otros personajes como Galega, Cacá y Junior, da nuevos contornos al espacio, mostrando que es coextendido con el cuerpo y sus subjetividades. Si el espacio "[...] es una dimensión que configura nuestras comprensiones de la vida al mismo tiempo que es configurada por ellas [...]" (Souza, 2014, p. 143), el *currículum-neón* se especializa en crear superposiciones en el espacio, en capas sobre capas de subjetividades que alteran los modos habituales de comportamiento, significado y uso, promoviendo la liberación del devenir, es decir, creaciones que no respetan identidades inamovibles, sino que dan alas a incorpóreos.

> 00:04:50 - Iremar se acerca caminando a un terreno que parece estar algo abandonado. Desde lejos, vemos innumerables manojos de colores que dan nueva vida a ese espacio desierto, como pececillos que colorean un río caudaloso. Recogiendo lo que ya hemos identificado como retales de tela abandonados en el vertedero, el vaquero, en esta toma[2], lleva también trozos de lo que en su día fue un maniquí para prendas de moda. Sí, creo que Iremar tiene algo de Manoel de Barros: le gustan las cosas ordinarias y la insignificancia del mundo y la nuestra... (Silva Junior; Maknamara, 2023, s/p).

En esta escena, vemos otro cambio en la existencia de Iremar. Tras la vaqueada, el personaje se dedica a cuidar de los animales, manteniéndolos en el corral con cara de cansancio y desánimo. Después se dirige a un gran espacio, un vertedero de moda, donde se arrojan retazos de telas de colores. Recogiéndolos, como si viera riqueza y sueños, donde muchos solo ven escombros, Iremar también recoge trozos de maniquíes utilizados por la industria local de la confección. Para él, afirmar la vida a través de los escombros de colores se convirtió en una línea de fuga del espacio habitualmente habitado por las vaqueadas, que no reflejaba la vivacidad del estilista devenido. En estos primeros gestos, el territorio existencial ligado a la masculinidad hegemónica del hombre nordestino, que organiza formas, miradas, disposiciones y deseos, es sacudido por una línea diferenciada de afecto que

recorre todo el espacio, pues modifica aprendizajes, percepciones y sentidos de la vida y transforma la materia desechable en sustrato de sueños. Allí, el basural se convierte en una heterotópica (Foucault, 2013) al funcionar como un contra espacio donde las sobras, la insignificancia y lo inútil se modulan y adquieren nuevos significados, calibrando el *currículum-neón* de otra experiencia.

Se trata de un currículum que ve la vida en la muerte, o más bien, produce un sentido de *una* vida sobre los escombros del estercolero, donde es "[...] completa potencia, completa beatitud" (Deleuze, 2002, p. 12). En este punto, reclama, al igual que Larrosa (2017) al pensar la historia de las personas que prefirieron la insignificancia a las formas habituales de habitar el espacio, es decir, un nuevo estado de atención que tenga en cuenta "[...] todos esos detalles insignificantes, inútiles y poco edificantes que muestran de qué está hecho el mundo" (Larrosa, 2017, p. 316). Mirar la basura y crear sueños es la ficción de Iremar sobre una existencia a amplificar en su fuerza. Así, "[...] nunca podremos decir: no hay nada que ver, no hay nada más que ver [...]", según Didi-Huberman (2017, p. 61, el subrayado es nuestro), porque "[...] para saber sospechar de lo que vemos, hay que saber más, ver a pesar de todo".

El cuerpo en movimiento rígido de Iremar a lo largo de la película nos recuerda que "[...] cada ser humano posee el cuerpo que su cultura permite, que su orden social prescribe y posibilita [...]", argumenta Albuquerque Jr. Según el autor, "[...] poseer un cuerpo depende del aprendizaje, de los procesos educativos, de las pedagogías que operan en la vida cotidiana y en las diversas esferas de la vida social" (Albuquerque Jr., 2020, p. 261). Balanceándose entre la fuerza necesaria para dominar a los animales y la delicadeza necesaria para dibujar los bocetos en su devenir-mujer (¡y en su devenir-estilista!), Iremar nos enseña actos de creación de subjetividades propias, actos de resistencia en lo que convencionalmente se piensa como típico de los hombres del Nordeste. Una existencia que desafía las formas en que ciertos cuerpos son pedagogizados en una cultura, mostrándonos un flujo constante que roza lo interminable.

Estas fabricaciones de género y sexualidad forman parte de una red de poder que se extiende al *espacio* donde nacemos, crecemos y desarrollamos nuestra vida social. Dado que el espacio es "[...] un producto de interrelaciones [...] constituido a través de interacciones, desde la dimensión

de lo global hasta lo íntimamente pequeño [...]" (Massey, 2004, p. 8), es vital ver en Iremar, y en los demás personajes de la película que rompen con los estereotipos, un poder de resistencia incluso en medio de los códigos culturales que organizan los discursos regionalistas. El Nordeste, como área espacial repleta de imágenes y representaciones de la masculinidad, presenta una topografía del poder con contornos rígidos que simulan una naturalidad en las relaciones de género. Es en esta geografía donde el *currículum-neón* de la película opera su resistencia, ya que pone en funcionamiento nuevas espacialidades, reconfigurando el tiempo-espacio en las narrativas hegemónicas. Si las espacialidades son las dinámicas que ocurren en un espacio dado, también son "[...] divergencias singulares [...] entendidas por la transformación de las realidades existentes" (Lagasse; Darsie, 2021, p. 406).

Si la cultura hegemónica establece atributos binarios de género y sexualidad – con mujeres y hombres en posiciones claramente demarcadas y diferenciadas –, los currículos también pueden ser contraculturales, según Carvalho y Silva (2023). Siempre en diálogo con los autores, esos currículos "desestabilizan el pensamiento dogmático, el pensamiento como representación, abriendo brechas para el pasaje del pensamiento nómada, inventivo" (Carvalho; Silva, 2023, p. 05). Esta invención, como hemos mostrado a través de *Boi Neon*, puede ser una operación del sujeto sobre sí mismo y una estilización que da forma a otros cuerpos, experiencias y actitudes que no se corresponden con las pedagogías que dan vida a currículos seducidos por estándares, normas y reglamentos.

Aunque aquí estemos dando espacio a los procesos de diferenciación de las normas de género, es importante mencionar cómo en todo momento estamos siendo conducidos a zonas de familiaridad, pero también a líneas de fuga. En otro momento de la película, por ejemplo, Iremar, ridiculizada por una compañera mientras cosía, responde a la provocación con un insulto homófobo: "[...] ¡*pero yo no soy la que bebe y se quita la ropa, pollita*[3]!". En otras escenas, el personaje también se mueve entre la brutalidad y la delicadeza, especialmente cuando es provocado por otros hombres, lo que nos muestra cómo se producen los procesos de socialización masculina, marcados por un intento de diferenciarse de lo que se considera femenino...

Esta variación en las subjetividades indica el movimiento de las líneas que nos conforman como existencias bajo la diferencia. Como no solo estamos en un plano estratificado de *organización*, basado en líneas duras que

dibujan familiaridades y restringen el movimiento (Deleuze; Guattari, 2012a), un *plano de consistencia*, basado en la afirmación de las diferencias, "[...] sigue extrayéndose del plano de la organización, haciendo huir las partículas fuera de los estratos, revolviendo las formas con la fuerza de la velocidad o de la lentitud, rompiendo las funciones con la fuerza de la agencia, de la micro agencia" (Deleuze; Guattari, 2012a, p. 63). Insertados en un nuevo tiempo más allá de las rígidas estratificaciones del cangaço o de los patrones de género alimentados por el patriarcado rural de principios del siglo XX (Albuquerque Jr., 2005), las personas ilustradas en la película a través de Iremar, Cacá, Junior, Galega y Deise también desdibujan las fronteras, empujadas por las nuevas facetas cosmopolitas del Nordeste.

Las formas en que Iremar construye su masculinidad se llevan a cabo unas veces en movimientos de cristalización, es decir, de repetición del mismo repertorio de discursos de género regionalistas que persiguen a los hombres nordestinos, y otras en oleadas de des territorialización y diferenciación, donde "[...] ya no se trata de extraer constantes de variables, sino de poner las variables mismas en un estado de variación continua" (Deleuze; Guattari, 2012b, p. 38). Si Iremar reacciona con dureza ante la forma en que Junior trata su propia imagen, también es él quien toma las medidas de Galega (00:07:55) en íntimo contacto con su cuerpo, pero sin cosificarla. Se trata de un sujeto que poco a poco diluye los estereotipos atribuidos a los hombres del nordeste, dando paso a nuevos modelos de subjetividad provocados por las demandas sociales contemporáneas. Son marcas de *alteridad* (Oliveira; Ferrari, 2020), en un currículum organizado bajo el conocimiento legitimado de la potencia sexual de los hombres siempre disponibles para las mujeres (¡sobre todo!) y que nos enseña que los tartamudeos del lenguaje (Corazza, 2000) son las formas en que combatimos la gramática hegemónica dentro de sus estructuras y líneas de encuadre.

En otro momento (00:50:52), hablando con Zé, su compañero de trabajo, sobre la posibilidad de obtener beneficios del contrabando de semen de caballo, este dice que si tienen éxito en sus ventas, los dos podrían comprarse una moto y "*poner unas cuantas* [*sic*] *en la parte de atrás y dar vueltas*". Iremar, sin embargo, dice que preferiría comprar una máquina de coser profesional. Una vez más, según la última escena descrita, el vaquero afirma su diferencia con las representaciones que vinculan al hombre a una sexualidad incontrolable y a un deseo sexual por el cuerpo femenino que lo prioriza sobre

todo lo demás. Hay una desnaturalización de las pedagogías de género y sexualidad del currículum nordestino, porque en este currículum, "los hombres de verdad son siempre 'ardientes', listos para la relación sexual en cualquier momento", según Castañeda (2006, p. 208), "[...] quien rechaza una oportunidad tiene una masculinidad ambigua; quien no la aprovecha tiene una virilidad dudosa".

Actualizando otras fuerzas en la producción de sí mismo, Iremar desplaza otras representaciones que construyen al hombre nordestino basado en la heterosexualidad obligatoria y en una liberación mecánica de los deseos sexuales frente a cuerpos femeninos. Ya sea en la literatura de cordel (Albuquerque Jr., 1999) o en las canciones de forró electrónico (Maknamara, 2011; 2020), las masculinidades nordestinas suelen estar ligadas al poder de un varón viril, siempre dispuesto a conquistar el mayor número posible de mujeres y a someterse a ellas, vinculando estos atributos de autoridad y fuerza a un determinado desempeño sexual legitimado por un código (cultural) de honor.

> 00:25:55 - En posesión de la revista pornográfica de Zé, Iremar, tumbado en la hamaca, hojea las páginas empapadas de semen que solo revelan pechos y vaginas, nada de rostros, ya desgarrados por el chicle de la excitación. La cámara detrás del vaquero muestra a su elegida: una rubia de rostro indefinido y curvas maliciosas que colmarían el deseo de cualquier macho. En su devenir estilista, Iremar empieza a recorrer a esa mujer no con la polla, sino con un bolígrafo que dibuja, entre arañazos y sueños, el contorno de un atuendo. (Silva Junior; Maknamara, 2023, s/p).

Tenemos una escena en la que Iremar aprovecha las páginas de una revista pornográfica dirigida a hombres para diseñar su propia ropa, utilizando para ello cuerpos desnudos de mujeres. Un poco antes, se queja de que esas mismas páginas estaban pegadas porque sus compañeros utilizaban la revista para masturbarse, exponiendo una faceta más de las pedagogías de la masculinidad. En lugar de cosificar esos cuerpos expuestos en la revista, Iremar, en su devenir-estilista, proyecta otra posibilidad de existencia, materializando en la vida la dilatación del género (y de la sexualidad) esperada por Mascaro en su película. Esta posición, aunque vista como una práctica sin importancia por muchos, nos muestra que la socialización masculina que produce hombres en toda su libertad sexual, enseñándoles a cosificar los cuerpos

de las mujeres, no está exenta de resistencia y puede tener lugar en prácticas cotidianas y en atisbos de la vida privada.

La sexualidad, como dispositivo histórico de regulación de placeres y deseos (Foucault, 1998), ha sido objeto de preocupación e inversión por parte de los más diversos campos del saber. En las escuelas y en los más diversos contextos culturales, se anima a los hombres a convertir su mirada de manera que puedan ejercer su heterosexualidad sin trabas, ya sea en la esfera pública o privada, a diferencia de las mujeres, que están rodeadas de discursos de interdicción. Esta última escena nos muestra que el cine es un currículum para inventar mundos, "[...] una herramienta importante y un medio fundamental para producir realidades comunes, especialmente cuando lo tomamos como espacio o reserva para experimentar e imaginar el mundo [...]", como señalan Andrade y Alves (2020, p. 86, énfasis añadido), "[...] en oposición al mundo dado como hecho, concluido y acabado". Un currículum como práctica de significación que, al proponer nuevas formas de vida, confunde lo instituido, lo naturalizado y lo que se concibe como norma a seguir sin ningún esfuerzo de pensamiento. Es en este currículum, por lo tanto, que "[...] trazamos los nuevos mapas políticos y culturales contemporáneos, las multiculturalidades de nuestro tiempo, los procesos poscoloniales, las cuestiones de diferencia sexual, género, etnia, raza, generación, sexualidades" (Paraíso, 2015, p. 50).

Siguiendo estas transformaciones de nuestro tiempo, Iremar, en su encuentro con las mutaciones ocurridas en el interior del Nordeste brasileño, se convierte en una ilustración de las variaciones identitarias, de la fuga de modelos culturalmente concebidos que ganan fuerza a través de su reiteración sin problemas. Las variaciones en el cuerpo de Iremar, que a veces territorializan su experiencia como hombre del Nordeste y otras se oponen a lo que esperamos de un vaquero, muestran que el espacio transitado por el personaje "[...] es la esfera de posibilidad para la existencia de la multiplicidad; es la esfera en la que coexisten diferentes trayectorias; es la esfera de posibilidad para la existencia de más de una voz" (Massey, 2004, p. 08). En el *currículum-neón*, creador de nuevas espacialidades, hay pliegues de subjetividad que, en el movimiento incesante de ir y venir, abrir y cerrar, desarticulan las estructuras, imposibilitando el retorno a las áreas de familiaridad tal como eran antes.

Consideraciones finales

El brillo resplandeciente de la película *Boi Neon* es un "[...] currículum que se abre a las posibilidades [y] busca el pensamiento como grado de vibración, en constante movimiento, para producir una educación que acoja la diferencia" (Silva; Paraíso, 2021, p. 32). Dando paso a "[...] formas radicalmente mutantes de subjetividad" (Guattari, 1992, p. 144), extrae percepciones de estados banales de la mente, como nos dice el filósofo, inventando territorios heterotópicos donde el Nordeste se transforma en otra cosa, sustituyendo las esencias de É por la adición múltiple de E... En este punto, el *currículum-neón* propone una *esfera de encuentro* (Massey, 2004), siendo un canal para la agencia creativa que gana poder en la propagación de un rizoma.

Estas notas sirven para mostrarnos que hay un currículum en las películas, porque todo currículum, al "conducir y conectar cuerpos y vidas, es el efecto de los trucos de un currículum, está hecho de la pedagogía que le es propia, el efecto de las voluntades de sus sujetos" (Maknamara, 2020, p. 61-62). Argumentamos que el currículum de *Boi Neon* se suma a las problematizaciones de las teorías poscríticas, que han mostrado una expansión de la pedagogía más allá de la escuela, considerando diferentes artefactos, como los currículos culturales no escolares (Maknamara, 2020; Silva Junior, 2021). En este sentido, el *currículum-neón* celebra una chispa de diferencia, que es "[...] por lo tanto, un tipo de movimiento que impone el cambio mediante la deformación de formas aparentemente estables, fijas, seguras, esenciales" (Paraíso, 2023, p. 124).

En agencia con las artes, esos currículos provocan el encuentro con los signos, que "son afectos que piden paso y liberan la variación de la potencia de la vida en los espacios escolares [y no escolares]" (Carvalho; Silva, 2023, p. 04). Acostumbradas a la hibridez, por ser hijas de encuentros entre la teoría queer, los estudios culturales, la filosofía de la diferencia, los estudios decoloniales, entre otros (Paraíso, 2023), las teorías poscríticas, faros de la cartografía emprendida con *Boi Neon* en este artículo, nos empujan hacia una metamorfosis de los objetos de estudio tradicionales en el campo de la educación, permitiendo variaciones insospechadas que pluralizan los currículos, "[...] vividos e impulsados por fuerzas y deseos colectivos, currículos

enredados, por encuentros, por experimentaciones colectivas, por acontecimientos" (Carvalho; Silva, 2023, p. 4).

En una segunda voz con Paraíso (2015, p. 49), también nos preguntamos: "¿puede un currículum estar hecho de la misma materia que los sueños, en los que todo es posibilidad?". Si el arte es el poder de lo imaginario y la creación de otros devenires, entendemos que el cine-experiencia como currículum es la apertura al disfrute de nuevas formas de pensar y sentir, disfrutar, crear e inventar. La presencia de Iremar, el buey de neón nordestino, que se mueve entre la fuerza del vaquero nordestino y la luminosidad del devenir-mujer, nos revela a todos el ímpetu del arte cinematográfico en agencia con el currículum, siendo un encuentro simpático con el sueño de otras realizaciones que no se limitan a lo que está pegado a nuestros cuerpos, "[...] buscando vías de paso para la germinación y el nacimiento del embrión del mundo que habita silenciosamente el cuerpo" (Rolnik, 2018, p. 61).

Notas

1. Todas las descripciones de las escenas en primera persona de este texto forman parte de la investigación doctoral de uno de los autores del artículo.
2. Según Jacques Aumont y Michel Marie (2003, p. 231), un plano secuencia "[...] es un plano muy largo que se articula para representar el equivalente de una secuencia". En este plano, no hay cortes y los personajes son acompañados en su totalidad por una acción dramatizada en la película.
3. Término peyorativo utilizado en Pernambuco para referirse a los hombres homosexuales.

Referencias

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: Papirus, 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.

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

Nombre y correo electrónico del Traductor
S. Iacovacci
siacovacci@gmail.com

Recibido el 9 mar. 2024
Aceptado el 3 jun. 2024

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.