

“NOVAS ESCALAS DE SONHOS POSSÍVEIS” – *BOI NEON* DE GABRIEL MASCARO

JOSÉ DUARTE¹

RESUMO

Boi Neon (2016) é um filme que procura olhar para diferentes modificações no interior brasileiro. Alicerçado na tensão entre um mundo que está em desaparecimento, e um mundo porvir, este é um filme sobre transformação: a transformação da região nordestina, a transformação dos corpos que habitam essa paisagem e a viagem dos protagonistas em direcção a “novas escalas de sonhos possíveis” (Mascaro, 2016, para. 6). Este texto pretende analisar o filme de Mascaro tendo em conta o modo como o realizador examina e interpreta as variadas paisagens e a forma como os corpos se relacionam com o espaço que os rodeia.

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem – Corpo - Cinema Brasileiro - *Road Movie* - Neon

“A filmmaker can never be distant from its roots” – Walter Salles

GABRIEL MASCARO, REALIZADOR PERNAMBUCANO

Em 2016, o realizador Gabriel Mascaro foi alvo da sua primeira retrospectiva no Lincoln Center em Nova Iorque, organizada por Denis Lim e intitulada “Ebbs and Flows”, um reconhecimento do seu trabalho quer enquanto cineasta quer enquanto artista visual. Dos seus muitos trabalhos, destacam-se, desde logo, as instalações como é o caso de *Sonho de Deriva* (2013) ou *Não é sobre Sapatos* (2014) e, no cinema, as experiências que oscilam entre o documentário – *KFZ – 1348* (2008), *Um Lugar ao Sol* (2009) ou *Doméstica* (2012) – e a longa-metragem de ficção, como é o caso de *Ventos de Agosto* (2014) e do filme aqui analisado, *Boi Néon* (2015). Tanto nas instalações como nas obras documentais ou ficcionais, o realizador explora, modo geral, temas que são fracturantes na cultura brasileira. As relações de poder, a alta sociedade brasileira versus os grupos menos privilegiados, os espaços, os afetos ou o corpo e as diferentes

¹ José Duarte lecciona na Faculdade de Letras (ULisboa) e é investigador no CEAUL – Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa. Tem desenvolvido pesquisa na área do Cinema e Estudos Televisivos.

² De notar que existe um outro novo cinema Pernambucano que, durante a década de 80 e 90, realizou uma série de filmes que foram, de algum modo, instrumentais enquanto influência para estes novíssimos

transformações que nele são operadas representam o centro da filmografia de Mascaro. Por exemplo, a instalação *Sonho de Deriva* procura olhar para a forma como os corpos se relacionam com os diferentes espaços por onde circulam. O colchão que atravessa o rio com o casal a dormir serve de metáfora para corpos que, em repouso, estão em transição, o que permite desenvolver outras (novas) identidades. No caso do cinema, obras como *Um Lugar ao Sol* evidenciam um “olhar do topo”, ao examinar a visão de nove coberturas de moradores donos de espaços privilegiados do Rio de Janeiro, São Paulo ou Recife que contrastam com o olhar que vem de baixo em que os moradores lutam por cada espaço disponível. Finalmente, *Ventos de Agosto* ensaia já algumas das questões que irão ser exploradas pelo realizador em que é notória a tensão entre a tradição e o presente, entre a cultura nacional e internacional mesmo quando o cinema de Mascaro, neste caso como em *Boi Néon*, possui uma pulsão quase antropológica ao retratar comunidades menos visíveis.

Por outro lado, será importante sublinhar como estas obras estão, de alguma forma, marcada pela criação de contrastes e contradições que, por sua vez, não se destacam apenas por colocarem em evidência o que é diferente, mas também por aquilo que é complementar e esse é um ponto central em *Boi Néon*. É também importante referir que Mascaro faz parte de um grupo de realizadores, conhecido como “realizadores de Pernambuco”², que tem vindo a estabelecer-se quer no panorama nacional quer no internacional. São nomes de destaque Kléber Mendonça Filho, Daniel Aragão, Renata Pinheiro, Marcello Lordello, Tião e o próprio Gabriel Mascaro, apenas para dar alguns exemplos. É destes realizadores que parte uma nova abordagem e uma nova forma de explorar a linguagem cinematográfica de modo mais ambicioso.

Destacando-se por examinar a geografia nordestina com um certo “radicalismo visual” (Fonseca, 2012, para. 2), estes cineastas procuram um retrato diferente e mais arrojado do espaço onde nasceram assinando histórias únicas e pessoais. São também cineastas que se caracterizam por uma grande multidisciplinaridade – editam, fotografam, realizam –, e que representam um momento de transição em relação ao Cinema da Retomada e, em particular, à forma como filmam o Sertão, local central na cinematografia brasileira, desde o Cinema Novo à contemporaneidade.

² De notar que existe um outro novo cinema Pernambucano que, durante a década de 80 e 90, realizou uma série de filmes que foram, de algum modo, instrumentais enquanto influência para estes novíssimos realizadores. São os nomes mais conhecidos deste grupo Marcelo Gomes, Paulo Caldas, Cláudio Assis e Lírio Ferreira.

O presente estudo tem como objectivo olhar para algumas destas questões tendo em conta o mais recente filme de Gabriel Mascaro, *Boi Néon*. Serão primeiramente analisadas as influências e referências do filme para que, em seguida, possamos olhar para a forma como o realizador explora a paisagem natural, mas também a paisagem (artificial) criada e para as múltiplas possibilidades e contradições que o encontro destas gera. Alicerçado na tensão entre um mundo que está em desaparecimento, e um mundo porvir, *Boi Néon* é um filme sobre transformação: a transformação da região nordestina, a transformação dos corpos que habitam essa paisagem e a viagem dos protagonistas em direcção a “novas escalas de sonhos possíveis” (Mascaro, 2016, para. 6). É para essa análise que iremos partir na última parte deste trabalho tentando encontrar o lugar do(s) corpo(s) no filme e como estes podem reflectir não só a condição da paisagem, mas também do próprio cinema do realizador.

AS “RAÍZES” DE *BOI NÉON*

No centro de *Boi Néon* surgem três referências essenciais para compreender o filme: o *western*, o *road movie* e o sertão e, em qualquer uma destas alusões, a paisagem tem um importante papel. No *western*, como nota Deborah Cartmell em *The Landscape of Hollywood Westerns* (2006), os filmes localizados no Oeste Americano não seriam nada sem a paisagem típica que, por sua vez, foi central para definir os protagonistas que nela habitam. Este espaço foi fulcral na construção de uma identidade norte-americana: a expansão, a fronteira e, em particular, o herói masculino protagonizado muitas vezes por John Wayne ou Clint Eastwood.

Boi Néon evoca de forma directa o universo do género *western* por colocar a narrativa no âmbito da vaquejada e dos *rodeos*, ambas actividades típicas da cultura do nordeste do Brasil. Com início nos anos 40 do séc. XX, a vaquejada consiste numa actividade na qual dois vaqueiros montados a cavalo têm de derrubar um boi puxando-o pelo rabo dentro de um espaço definido. É um exercício de masculinidade que reitera “a imagem de um Nordeste rude, áspero e violento” (Brilhante *et al*, 2018, p. 14), tal como acontece com alguma da música produzida nesta zona que contribui para a mitificação e cristalização da imagem do cowboy/vaqueiro brasileiro.

Contudo, é importante salientar que Mascaro joga, desde o início, com as nossas expectativas e, por isso, foca o filme no que se passa não no centro da vaquejada, mas nos seus bastidores, como se nos desse a olhar um outro lado. Apesar de estarmos ainda

dentro de um universo tipicamente masculino – com Iremar (Juliano Carrazé) no centro da acção – somos desde logo confrontados com outras possibilidades identitárias, como iremos verificar. Aliás, se os primeiros minutos dão conta da força bruta, quase animalésca, que alimenta esta paisagem, os minutos que se seguem estilham essa imagem pois, enquanto ao longe se avista o *rodeo*, ao perto existe uma paisagem que, mesmo sendo árida, se compõe de cor e de moda graças aos tecidos das fábricas de roupa da região que ali são deitados fora.

Enquanto Iremar recolhe alguns deles, bem como parte de um corpo de um manequim – metáfora para a própria dupla condição do protagonista – apercebemo-nos de que já não estamos perante uma terra bruta e inóspita, mas sim a olhar para um espaço que está porvir, em constante transformação. É talvez, por isso, que o *road movie* como influência em *Boi Néon* surja ainda mais vincado do que o *western*, até porque de alguma forma os dois estão ligados³.

Com origem nos Estados Unidos da América, durante o período dos anos 60, o *road movie* é um género tão acarinhado quanto o *western* e que encontra expressão em muitas outras cinematografias internacionais, como é o caso do Brasil, país que facilmente consegue rivalizar com os E.U.A na importância dada às histórias passadas na estrada. Utilizado como uma forma de explorar as tensões e crises da nação através da paisagem, como notam Cohan e Hark (1995, p. 2), o *road movie* é indicador de movimento que pode ou não ser positivo e de construção. O *road movie* apresenta-se, assim, como espaço ideal para o desenvolvimento identitário das personagens (que ao fim do percurso sofrem algum tipo de mudança), como espaço de reflexão interior e exterior, da viagem pela transformação que reconhece a importância da transitoriedade. Ao longo do tempo, também as características do próprio género foram sofrendo alterações, o que contribuíram para a sua constante redefinição, mas também flexibilidade.

Boi Néon parece chamar a si temática e visualmente quatro outros filmes brasileiros nos quais a estrada tem grande importância. São eles *Iracema – Uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky, Orlando Senna, 1976); *Bye Bye Brasil* (Cacá Diegues, 1980); *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998)⁴ e, finalmente, *O Palhaço* (Selton Mello, 2011) que é, por si só, também uma evocação dos filmes anteriores. Longe de querer estabelecer uma

³ Alguns estudos sobre o *road movie* (Laderman, 2002 ou Devin Orgeron, 2008) levantam a hipótese de o *western* estar na raiz do primeiro.

⁴ Note-se, inclusive, como *Boi Néon* cita directamente *Central do Brasil* na cena em que Júnior – interpretado por Vinícius de Oliveira – brinca com Cacá (Alyne Santana), como explicita Fábio Andrade na sua análise para a revista *Cinética* (2006).

relação entre estes filmes, é de sublinhar que todos se servem da estrada como metáfora para o estado da nação em diferentes momentos.

Como nota Adalberto Müller, num ensaio sobre o *road movie* brasileiro, quer *Iracema* quer *Bye Bye Brasil* mostram como, numa tradição que remonta ao Cinema Novo, “a estrada é o caminho para o Brasil”, isto é, “o destino simbólico da estrada representada nos filmes é o Brasil, [as] suas contradições e conflitos sociais aparentemente insanáveis” (Müller, 2006, pp. 4-5). Mais tarde, e como aponta ainda o mesmo autor, os anos 90 e, enfim, os filmes mais contemporâneos, iriam recuperar esta tradição do *road movie* – parcial ou completo – explorando outras (renovadas) questões acerca da identidade nacional brasileira e os seus espaços, como será o caso de *Central do Brasil*, filme do período reconhecido como Cinema da Retomada ou, mais recentemente, o filme de Selton Mello. Numa entrevista dada à prestigiada revista *Film Comment* é o próprio Mascaro que reconhece que queria fazer um *road movie*, estabelecendo também esta tradição apontada anteriormente, mas levando-o para um outro caminho. O realizador refere que:

“I wanted to make a road movie where people weren’t going away but weren’t actually staying in the Northeast. There’s almost like a cyclical movement in this road movie. The idea of the road movie here is more about how to transform that desire: the characters don’t want to go away; they want to transform the place they are in, together. It’s not a film about a poor and isolated place, but a film about a place in transformation. There’s something very contemporary about them wanting to be connected with the outside and not being isolated” (Mascaro, 2016, para. 14).

Na afirmação do Mascaro destacam-se duas informações relevantes. Em primeiro plano, o reconhecimento da importância do género *road movie* em *Boi Néon*, mas com um caminho e ritmo diferente e, em segundo plano, a ideia de um desejo de transformação do lugar habitado pelos personagens, o que nos leva à terceira referência no filme de Mascaro, que é o Nordeste representado por um espaço em particular: o Sertão. Essencial na cinematografia brasileira, em particular no caso do Cinema Novo e do Cinema da Retomada, o Nordeste e o Sertão (bem como o Litoral) têm sido palco das tensões que governam a cultura brasileira em momentos muito específicos, mas também tem servido de inspiração a muitos cineastas.

No caso do Cinema Novo, o Nordeste serviu para valorizar o que é nacional, mas também como espaço de denunciar o capitalismo do Litoral, local de grande modernização por oposição ao Sertão. Contudo, era também espaço-estereótipo para pobreza, seca e aridez, tornando-se incómodo para o espectador, pois grande parte dos filmes denunciavam as duras condições de vida de quem vive e trabalha na zona. Já no Cinema da Retomada, que regressa também a este espaço, o Sertão é filmado de forma diferente e olhado com novas opções estéticas e com um discurso menos engajado politicamente do que o Cinema Novo. Longe de um universo em que o Sertão é palco de misérias colectivas, o olhar agora é muito mais individual, mas também internacional, não deixando, no entanto, de apresentar uma certa reflexão sobre a identidade e questões nacionais.

No ensaio “Nem oito nem oitenta: O Nordeste entre o urbano e o rural no cinema brasileiro da Retomada” (2008), Carlos Lima sintetiza de algum modo esta ideia ao apontar dois Sertões no cinema nacional que, embora tenham semelhanças, também apresentam diferenças que os distanciam. Se o Cinema Novo procura no Sertão uma forma de politizar o seu discurso, no caso do Cinema da Retomada, o Sertão é encarado como “feliz, menos sofrido” ou até mesmo “utópico” (Lima, 2008, p. 4).

Na realidade, afirmar esta polaridade não fará muito sentido, pois a representação do Nordeste e do Sertão no cinema é um tema bastante complexo e, como reafirma ainda o mesmo autor, talvez seja mais sensato atentar na grande pluralidade de representações deste espaço e olhar, não para um Nordeste ou Sertão, mas sim para os vários Nordestes e Sertões. É também nesse caminho que aponta Mascaro ao filmar personagens que não querem deixar o local onde vivem e uma paisagem que, apesar de seca, não está destituída de cor, nem de possibilidade, algo que tem vindo a ser cada vez mais frequente no universo cinematográfico brasileiro, como notam Santos & Abreu:

“Há um novo horizonte de representação das mídias sobre o Nordeste que está ganhando uma certa amplificação e mostra uma outra estética, uma outra lógica, o que é importante e legítimo. Talvez essa questão hegemônica do Nordeste como lugar pobre permaneça em um grande imaginário coletivo porque essas produções são em menor frequência do que outras, mas por outro lado já existe uma produção constante ainda que menor comparado a produções de lógica hegemônica” (2017, p. 5).

O nordeste de Mascaro é, portanto, o local onde a transformação ocorre, daí que o realizador jogue com algumas das nossas expectativas para depois não as corresponder: *Boi Néon* é *western*, mas não é *western* mostrando uma vida para lá da vaquejada e reflectindo sobre um modo de vida que se parece estar a perder; é *road movie* com uma parte de circulação pela estrada, mas uma outra parte sem movimento e é filme que encara o Sertão de uma forma diferente e que recusa abandoná-lo porque percebe que a paisagem está em mudança marcada por locais modernos e industrializados. Os corpos, por sua vez, acompanham essa mudança procurando por um espaço que os deixe crescer nesta paisagem “ordinária e igualmente surreal que é hoje o Nordeste brasileiro” (“*Boi Néon* entra em cartaz em Maceió e Arapiraca”, 2015, para. 8).

PARA ENCONTRAR O LUGAR DO CORPO

Durante a pesquisa para o filme, Mascaro encontrou um vaqueiro que também queria ser modista e foi, no fundo, esse o mote para contar uma história que, como já referimos anteriormente, está dividida entre duas partes que se complementam. Por um lado, a noção do espaço do Sertão, da sua história cinematográfica e dos seus habitantes e, por outro, a nova e moderna paisagem das indústrias e da transformação. Deste modo, a paisagem apresentada em *Boi Néon* é uma paisagem de ambiguidades e da possibilidade da convivência entre opostos. Existem assim dois mundos: o mundo das personagens e o mundo dos seus desejos onde tentam encontrar um lugar para o seu corpo habitar.

No mundo das personagens encontramos Iremar, Galega (Maeve Jenkins), Zé (Carlos Pessoa); Cacá (Alyne Santana) ou Mário (Josinaldo Alves), que formam uma espécie de família (ambulante) e que circula pela paisagem nordestina carregando gado para as vaquejadas. É logo neste contexto que Mascaro consegue combinar diferentes papéis que, na maior parte das vezes, não são tanto invertidos, mas sim “dilatados”, como o próprio realizador comenta numa outra entrevista (Meireles, 2016, para. 3).

Galega é quem conduz o camião – num acto que sublinha o circuito circo-itinerante desta família –, mas que também joga com a dilatação dos estereótipos. O camionista brasileiro, personagem central também no cinema nacional, é sempre um homem. A mulher camionista, no entanto, não evidencia um lado masculino, muito pelo contrário: é possível vê-la comprar lingerie sexy ao longo da estrada, para além de servir de modelo a Iremar que desenha roupa que Galega usa para dançar. Nessas danças é

também possível vê-la com uma cabeça e patas de cavalo, o que acentua também a sua condição híbrida, humana e animal e selvagem ao mesmo tempo⁵.

Essa característica é mais forte ainda quando Galega se deixa seduzir (ou seduz?), por um dos vaqueiros, Júnior (Vinicius de Oliveira), que surge na segunda parte do filme e que, ao contrário do que seria expectável, cuida bastante da sua imagem. A cena de sexo entre os dois é, aliás, expressão máxima da força da personagem e de territórios híbridos: quem comanda é Galega, têm sexo no espaço aberto junto ao local onde o gado é guardado, onde humano e animal coexistem. O camião que conduz ora é casa ambulante ora é o espaço onde os animais da vaquejada são transportados. É, por isso, metáfora da própria condição das personagens oscilando entre o doméstico e o profissional, entre o privado e o público, entre o familiar e o individual e, finalmente, entre o animal e o humano.

Para além disso, a personagem de Galega também é a mãe de Cáca, a jovem que nos ilude de diferentes formas: o seu nome tanto pode ser de rapaz como de rapariga, as suas feições e fisionomia também não são concretas quanto ao seu género. Mas sabemos que é uma rapariga que, no entanto, está mais interessada em aprender a vida de vaqueiro do que propriamente ir à escola ou corresponder a clichés femininos. Numa das cenas é possível observá-la com uma revista erótica para homens a desenhar um Pégaso nas páginas, símbolo dos seus sonhos e da sua vontade de voar/partir. O mesmo acontecerá numa dos momentos mais marcantes do filme, em que Cacá eleva um Pégaso com cabeça e asas coloridas sobre os bois encurralados, uma imagem que evoca esperança e melancolia e que evidencia a vontade dos personagens entre querer ir mais além da sua realidade e cumprir com os seus sonhos.

A revista erótica, que circula nas mãos de várias personagens, servirá de metáfora, de algum modo, para estes dois mundos que coexistem no mesmo espaço. Para Cacá a revista permite-lhe desenhar os cavalos e sonhar com esse mundo e com a sua nobreza; para Zé (Carlos Pessoa), a revista é o objecto físico que lhe permite satisfazer os seus desejos eróticos, mais primitivos, e ainda sonhar com uma vida (familiar) diferente; e para Iremar, a mesma revista permite-lhe desenhar ou criar algumas das suas peças.

Assim, o mundo real, o mundo natural de *Boi Néon* é aquele em que as personagens habitam, mas essa é uma paisagem em transformação e que se cobre das luzes néon que

⁵ Esta imagem é também uma referência ao trabalho do artista brasileiro Rodrigo Braga, nomeadamente em “Fantasia da Compensação” (2004), no qual o artista explora o devir-animal, a potência e a metamorfose dos corpos, e “Comunhão” (2006) – trabalho em que se funde com a Amazónia, revelando uma possível simbiose entre homem e natureza, num ensaio sobre o estranho e o sublime.

indicam um outro mundo. Iremar é, talvez, o que melhor incorpora essa paisagem em transformação: por um lado o cotidiano, por outro a poesia que esse cotidiano pode conter. É uma paisagem que existe entre “o boi e o brilho” e que oscila entre a tradição e a possibilidade, entre o passado e o futuro e cabe aos corpos que a habitam decidir como dar esse salto ou, então, encontrar um equilíbrio entre os dois e que representa a possibilidade de harmonia entre opostos. Vaqueiro de dia, mas com vontade de ser estilista de moda, Iremar representa a rudeza do espaço nordestino, mas também a sua beleza e subtileza vivendo, assim, num Sertão que é multicultural e pop, não deixando, no entanto, de se pautar por uma certa marginalidade, como acontece na cena onde ele e Zé entram num leilão de cavalos para roubar esperma de um dos cavalos mais cobiçados do show.

Iremar trata tão bem dos bois e dos cavalos quanto das suas criações estilísticas e o seu percurso pelo terreno nordestino revela bem as suas ambições. Tal como o manequim que este recupera no início do filme para as suas criações, a identidade do protagonista é composta por diferentes partes: entre o lado rural e o lado moderno, entre o movimento e a estase, entre o rude e o belo. Valerá aqui a pena determo-nos por um instante no nome do protagonista. Como nota Rodrigo Carvalho (2018, p. 34), o nome Iremar pode ser compreendido como uma junção das palavras *ir* + *mar* que revelam a vontade do protagonista de crescer e partir mais além.

No entanto, também é importante sublinhar que o mar, ao contrário do que acontecia com o desejo utópico do Cinema Novo que se reflecte na conhecida frase “o sertão vai virar mar/e o mar vai virar sertão”, é aqui já uma presença. É certo que é uma simulação, pois o mar está presente através de um desenho numa rocha que é também publicidade a uma das empresas têxteis da área. Ao mesmo tempo, essa onda na rocha expressa uma contradição: é na rocha dura que o mar se desenha e que é sublinhada a ideia de progressão, pois é na rocha dura que o mar vai brotar e permitir uma nova viagem aos que habitam a região. É também aí que Mascaro foca o seu olhar. Sendo esta uma região com inúmeros problemas, ela é também um espaço que está cada vez mais marcado pela transformação industrial, o que coloca, desde logo, uma nova perspectiva e que implica não só a mudança a nível da paisagem, mas também daqueles que a habitam.

É por isso que é possível ver no início do filme tecidos coloridos espalhados na terra árida do nordeste, algum tempo depois surge o vendedor de lingerie e, já perto do final, a vendedora de perfumes, Geise, interpretada por Samya de Lavor, que surge junto do

grupo da vaquejada – literalmente ao lado dos bois – a comercializar os seus produtos. Geise tem, no final, um papel preponderante na forma como o filme pode ser lido. A personagem prolonga este jogo com o normativo e com a “dilatação das possibilidades” (Mascaro 2016, apud Vilela, 2016, para. 3): ela não só é vendedora de perfumes em locais onde o produto poderia não ter saída comercial, como também é segurança numa fábrica de têxteis, sendo que a figura do segurança surge associada a homens por ser uma profissão no qual existe algum risco e, em caso de defesa do património, pessoas ou bens, terá de agir, o que implica alguma força e violência.

Geise é também importante porque acende outros desejos em Iremar que decide comprar um perfume, mostrando assim, mais uma vez, que os homens do mundo da vaquejada também estão interessados na sua própria beleza, algo que já tínhamos testemunhado antes com a figura de Júlio. Finalmente, Geise é ainda a expressão máxima da resiliência de quem vive no nordeste e que expressa uma ideia que é essencial para compreender *Boi Néon*: as personagens não abrem mão dos seus desejos. No fim do filme nenhum dos protagonistas consegue concretizar o seu sonho. Contudo, o mundo dos desejos das personagens: Galega tornar-se dançarina; Cacá e o seu sonho com os cavalos; Geise e um futuro no mercado dos perfumes e, finalmente, Iremar e o desejo de se tornar estilista de moda, parece ficar, de algum modo, suspenso, mas não são adiado. Mascaro não oferece respostas – e não é esse o seu objectivo com o filme –, deixando o final aberto, mas com um momento que poderá apresentar um possível caminho quer para o protagonistas, quer para as restantes personagens e, acima de tudo para os seus sonhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como referido anteriormente, Geise – a par de Galega – são figuras da resiliência humana e feminina no universo nordestino. A câmara de Mascaro procura mostrar um novo espaço a ser habitado por este tecido humano face as novas condições económicas, mas fá-lo com um jogo que oscila entre o que exposto e aquilo que é silenciado, não dito, mas revelado de alguma forma.

Boi Néon é um filme complexo que, na tentativa de narrar o quotidiano e as vidas que o ocupam, revela uma história formada por partes – tal como as identidades dos diferentes personagens –, o que evidencia a pluralidade da paisagem nordestina. Apesar de explorar, de algum modo, a memória colectiva do Nordeste – rural, simples, anti-

moderna –, Mascaro também dá conta da transformação deste espaço e dos conflitos que daí podem advir.

Há, no entanto, até ao último momento no filme, a possibilidade de implementar novos tons na antes “monocromática história” da região. Regressando a Geise, numa última cena do filme esta é visitada por Iremar que pretende agradecer o perfume que ela lhe deu. Iremar visita Geise na fábrica de têxteis onde ela trabalha como segurança o que lhe permite, de algum modo, cumprir parte do sonho de se tornar estilista de moda. Geise e Iremar acabam tendo relações sexuais, numa intensa cena de cerca de dez minutos e muito pouco usual, em cima de uma das mesas de trabalho de corte de tecidos.

Não só esta cena é importante para o filme, por mais uma vez “dilatar” os diferentes papéis que cada personagem ocupa, mas especialmente porque Geise está grávida. Assim, o filme termina, literalmente, “grávido” e cheio de possibilidade, encarando esta nova paisagem com esperança e optimismo, pois apesar de não conseguirem cumprir totalmente os seus sonhos, cada personagem continua o seu caminho no sentido de alcançar uma paisagem onde o seu corpo – transformado ou não – possa existir.

BIBLIOGRAFIA

Andrade, Fábio (2016). “*Boi Néon*, de Gabriel Mascaro (Brasil/Uruguai/Holanda/Espanha, 2015)”. *Revista Cinética*. Disponível em:

<http://revistacinetica.com.br/home/boi-Néon-de-gabriel-mascaro-brasiluruguaiholandaespanha-2015/>

Boi Néon Press Kit (2015). Disponível em: <https://www.boiNéon.com.br/boi-Néon-presskit.pdf>

Boi Neon entra em cartaz em Maceió e Arapiraca. (2015). In *Alagoar*. Disponível em: <https://alagoar.com.br/boi-neon-entra-em-cartaz-em-maceio-e-arapiraca/>

Brilhante A.V.M., Silva, F.G., Vieira L.J.E.S., Barros N.F., Catrib A.M.F. Construção do estereótipo do ‘macho nordestino’ nas letras de forró no Nordeste brasileiro.

Interface, 22 (64): 13-28. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/icse/v22n64/18075762-icse-1807-576220160286.pdf>

Cartmell, D. (2006) (Ed.). *The Landscape of Hollywood Western: Ecocriticism in an American Film Genre*. Salt Lake City, UT: University of Utah Press.

Carvalho, R. (2018). *Entre Boi e o Néon: Fragmentos de Memória, Identidades*,

Imagens e Sons no filme de Gabriel Mascaro. Tese de Mestrado em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Fonseca, R. (2012). Cinema de Pernambuco revela uma novíssima geração de diretores. *O Globo* (28 de Agosto). Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/cinema-de-pernambuco-revela-uma-novissima-geracao-de-diretores-5875606>

Laderman, D. (2002). *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

Lima, C. A. F. (2008). Nem Oito nem Oitenta: O Nordeste entre o Urbano e o Rural no Cinema Brasileiro. *XII Encontro da ANPUH-PB. Guarabira. História e Historiografia: Entre o Nacional e o Regional*, 1-9. Disponível em http://www.anpuhpb.org/anais_xiii_eeph/textos/ST%2015%20%20nem%20oito%20nem%20oitenta.pdf

Lucca, V. (2016). Interview: Gabriel Mascaro. *Film Comment*. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-gabriel-mascaro/>

Meireles, A. (2016). Gabriel Mascaro: *Boi Néon* é um filme sobre a transformação. *A Tarde*. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1739123-gabriel-mascaro-boi-neon-e-um-filme-sobre-a-transformacao-premium>

Müller, A. (2006). Cinema (de) novo, Estrada, sertão: notas para (se) pensar *Cinema, Aspirinas e Urubus*. *Revista Logos*, (24): 1-7. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/logos24.pdf>

Orgeron, D. (2008). *Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. London & New York: Palgrave Macmillan.

Santos, A. C., & Abreu, M. E. (2016). A midiaticização e as transformações das inâmicas socioculturais. *Revista de Comunicação e Cultura no Semiárido*, 1(4): 1-5. Disponível em:

<https://www.revistas.uneb.br/index.php/comsertoes/article/view/3108/2021>

Vilela, L. (2016). A Liberdade em *Boi Neon*. *interartive: a platform for contemporary art and thought*. Disponível em: https://interartive.org/2016/10/boi-neon#_ftn1

FILMOGRAFIA

Barreto, L., Barreto, L. C. & Diegues, C. (1980). *Bye Bye Brasil*. Brasil: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Catani, V., Rodrigues, C. E. & Mello, Selton. (2011). *O Palhaço*. Brasil: Bananeira Filmes, Globo Filmes.

Cohn, A., Clermont-Tonnerre, M. de, Ranvaud, D. & Salles, W. (1998). *Central do Brasil*. Brasil: Videofilmes, Rio Filmes.

Elis, R. D. & Mascaro, Gabriel (2012). *Doméstica*. Brasil: Desvia.

Gauer, W. & Bodanzki, J. & Senna, O. (1976). *Iracema – Uma Transa Amazônica*. Brasil: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Gauer, W. & Mascaro, G. (2015). *Boi Néon*. Brasil: Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.

Mascaro, G. (2014). *Não é sobre Sapatos*. Brasil.

---. (2013). *Sonho de Deriva* (2013). Brasil.

---. (2009). *Um Lugar ao Sol*. Brasil: Símio Filmes, Ltda.

Vieira Jr., J. & Mascaro, G. (2008). *KFZ – 1348*. Brasil: REC Produtores Associados.