

Estrutura Narrativa e Articulações Sígnicas em *Boi Neon*¹

Caio César NEVES²
Universidade Federal Fluminense

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito a realização de uma análise fílmica tomando como objeto o longa-metragem *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015). Considerando a obra como exemplo de narrativa minimalista, no sentido de afastamento dos padrões clássicos, realizamos a delimitação de seu universo diegético para investigar o funcionamento da estrutura narrativa e sua progressão, dando especial atenção às experiências dos personagens na linha dramática. A partir disso, contemplamos as dinâmicas de apresentação e articulação dos elementos temáticos pela instância enunciativa, chegando a uma reflexão sobre o entrelaçamento da proposta de organização narrativa da história e a produção de discurso fílmico na obra.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica; narrativa; linguagem cinematográfica; cinema brasileiro contemporâneo.

Introdução

Boi Neon, lançado em 2015, é uma coprodução entre Brasil, Holanda e Uruguai. Trata-se do segundo longa-metragem de ficção do diretor pernambucano Gabriel Mascaro, sucedendo *Ventos de Agosto* (2014). Previamente, Mascaro dirigira os longas documentários *KFZ-1348* (2008, codireção de Marcelo Pedroso), *Um Lugar ao Sol* (2009), *Av. Brasília Teimosa* (2010), *A Onda Traz o Vento Leva* (2012) e *Doméstica* (2012), além do curta-metragem de ficção *As Aventuras de Paulo Bruschy* (2008). *Boi Neon* teve sua estreia internacional na Mostra *Orizzonti* do Festival de Veneza e, posteriormente, foi exibido no Festival do Rio, onde ganhou o prêmio de Melhor Longa-Metragem de Ficção. O filme teve suas filmagens realizadas em cidades da Paraíba e de Pernambuco. A sinopse, como consta na página do diretor, é a seguinte:

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF; e-mail: nevescaio@gmail.com

Nos bastidores das Vaquejadas, Iremar e um grupo de vaqueiros preparam os bois antes de soltá-los na arena. Levando a vida na estrada, o caminhão que transporta os bois para o evento é também a casa improvisada de Iremar e seus colegas de trabalho: Zé, Negão, Galega e sua filha Cacá. O cotidiano é intenso e visceral, mas algo inspira novas ambições em Iremar: a recente industrialização e o polo de confecção de roupas na região do semi-árido nordestino. Deitado em sua rede na traseira do caminhão, sua cabeça divaga em sonhos de lantejoulas, tecidos requintados e croquis, o vaqueiro esboça novos desejos. (GABRIEL MASCARO, 2020)

Considerando que este trabalho adotará um enfoque narratológico, é importante esclarecer que o campo de estudos em questão permite dois tipos principais de abordagem: a Modal, que se ocupa dos recursos utilizados no nível da narração, e a Temática, que tem como foco o conteúdo do que é narrado, ou seja, a história em si, as ações internas, as funções dos personagens e suas relações (GAUDREULT; JOST, 2009). Nossa proposta concerne a essa segunda esfera, porém certos conceitos modais serão evocados e utilizados de forma acessória na análise.

Como ponto de partida, faz-se essencial a caracterização do que se entende como narrativa clássica no cinema. Trata-se do modelo que foi cristalizado pelo filme hollywoodiano do período clássico (1917-1960), o qual, de acordo com Bordwell (2005), tem as seguintes características fundamentais:

(...) apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. (p. 278-279).

Em suma, a narrativa clássica é essencialmente pautada por uma dinâmica de atrito e necessidade, transcorrendo em uma progressão causal que pressupõe transformação. Segundo Jullier (2002), trata-se da trama télica, na qual o herói tem um objetivo a atingir dentro da linha diegética. McKee (2006), usando a narrativa clássica como referencial, conceitua seu ponto oposto, a Não-Trama, que é marcada pela ausência de um arco dramático de mudança no estado das coisas do universo diegético, apresentando, ao invés disso, um panorama estático - ou seja, as marcas narrativas tradicionais não se fazem presentes. A Não-Trama, então, seria análoga à chamada narrativa paratética. Neste trabalho, partimos do princípio de que *Boi Neon* está situado

mais próximo desse último modelo, ou seja, o filme se afasta da forma dramática tradicional e opera em um campo narrativo minimalista.

Durante o texto, estaremos permanentemente conectados ao conceito de enunciação, ou seja, a instância que narra. Em uma obra fílmica, trata-se do “grande imagista”, aquele que “‘fala cinema’ por meio de imagens e sons” (GAUDREAULT; JOST, 2009, não paginado).

A análise a ser realizada tem o objetivo de responder a duas perguntas: Em que medida a obra em questão constitui uma narrativa paratética? Qual a relação entre a estrutura narrativa do filme e seu propósito discursivo? O trabalho adotará, portanto, como diretriz central de análise, uma perspectiva narratológica, que buscará contemplar o modo como o filme se estrutura e como articula seus elementos sógnicos.

Apresentação

O filme abre com um plano do gado em fila no curral, os bois sendo liberados um a um. Dessa forma, a ambientação do universo diegético é apresentada de imediato para o espectador. Os planos seguintes mostram a menina Cacá aticando os bois e Iremar preparando os rabos dos animais para que entrem na arena. Assim, a instância narrativa traz o personagem central exercitando seu ofício, o de curraleiro. O próximo plano, contrapondo-se às imagens anteriores de bastidores, revela a ação do boi na arena, o “show”; deste modo, ao explicitar a prática da vaquejada, a enunciação completa o sentido dos primeiros planos e apresenta o microcosmo que funcionará como pano de fundo do filme.

Bordwell (2007) advoga que o protagonista de uma narrativa é “o agente do qual a história trata” (p. 6, tradução nossa). Dentre as possibilidades complementares de identificação de protagonista propostas pelo autor, citamos as duas mais consistentemente aplicáveis: o personagem que é mais afetado ou alterado pelos eventos, ou o personagem cujas ações e reações ditam a forma da trama. Entretanto, como já estamos trabalhando a partir do pressuposto de que o filme é uma narrativa inclinada ao mínimo no âmbito dramático, convém buscar o critério mais objetivo: o personagem a quem a narrativa devota maior atenção. Em *Boi Neon*, esse é Iremar, principal foco da instância narrativa. Mas é importante ressaltar que a trama não se estrutura a partir das ações de Iremar; ao

invés disso, a enunciação dimensiona seu escopo para o universo no qual ele e todos os outros personagens estão inseridos.

Faz-se necessário trazer os conceitos de “focalização” e “ocularização”. O primeiro, conceituado por Genette (1972), tendo como objeto o texto literário, diz respeito à relação entre o que o narrador sabe e o que os personagens sabem. Gaudreault e Jost (2009), ao aplicarem o conceito ao texto fílmico, estabelecem três categorias de focalização: interna, externa e espectral. A dificuldade de vincular *Boi Neon* a uma dessas é uma evidência de seu minimalismo dramático; como o filme é majoritariamente não pautado pelo imediato encadeamento causal de eventos, as informações do mundo diegético não são fundamentais para a progressão (andamento) da trama. Um fato a ser considerado é que narrativa está restrita ao que vivenciam três personagens: Iremar, Galega e Cacá, pois, em qualquer sequência do filme (salvo exceção a ser tratada na próxima seção) ao menos um deles está presente - funcionam, então, como referências da narração. Posto isto, a natureza elíptica e, portanto, lacunar da composição narrativa naturalmente omite informações, somente permitindo ao espectador tirar certas conclusões a partir de evidências distribuídas ao longo de várias sequências - o que caracteriza focalização externa. Versando sobre a relação entre o que é mostrado pela câmera e o ponto de vista dos personagens, a ocularização pode ser: interna (primária ou secundária) ou zero. *Boi Neon* mostra-se nitidamente construído sobre ocularização zero, ou seja, o plano está sempre ancorado a uma instância externa à diegese, remetendo, assim, ao “grande imagista”. Pode-se dizer, então, que a narração se mantém “acima da história” (CAMPOS, 2016), no sentido de uma abordagem narrativa distanciada, que não se compromete com o ponto de vista de nenhum personagem em particular. A câmera é colocada na função de observadora, fator que é evidenciado pelo posicionamento da mesma: majoritariamente fixo e sem proximidade com os atores, sendo inexistente o uso de primeiro plano e muito comum o uso de plano conjunto.

Personagens e suas narrativas

Iremar caminha até uma área de terra onde um caminhão joga detritos no chão. Ele pega alguns pedaços de tecido, depois pega partes de um manequim. Esse plano gera um efeito de estranhamento e curiosidade no espectador, baseado em ruptura de

estereótipo - dinâmica que, veremos, se mostrará presente em diversas ocasiões ao longo do filme. Por que um vaqueiro se interessaria por tecidos e manequins? Respondendo à pergunta, a enunciação pula desse ponto de vista “público” (Iremar estava em um espaço aberto) para um ponto de vista “privado”: na cabine do caminhão, Iremar tira medidas do corpo de Galega, enquanto conversam sobre uma possível cor para o modelo que ele pretende fazer. Tal exposição gradativa, que funciona como apresentação de personagem, culmina alguns planos à frente: viajando no carro de boi, enquanto conversa casualmente, Iremar costura; a ideia, então, se faz visualmente concreta para o espectador. Esse mesmo plano do comboio também conjuga, em sua composição visual, a ideia da conciliação das duas atividades na vida de Iremar. No entremeio desses planos, temos uma cena que desvia da dimensão fílmica principal: em uma atmosfera onírica, uma criatura com cabeça e patas de cavalo e corpo de mulher dança. Tal cena funciona como uma “imagem mental” (GAUDREULT; JOST, 2009), adotando o lírico como modo narrativo. Ao discorrer sobre os gêneros poéticos, Hegel (1987) define o lírico da seguinte forma:

Seu conteúdo é o subjetivo, o mundo interior, o ânimo que considera, sente, que, em vez de prosseguir para ações, permanece muito mais preso junto a si mesmo como interioridade, e por isso, pode tomar também o auto-expressar do sujeito como sua única Forma e último alvo. (p. 85)

A criatura de natureza antropozoomórfica pode ser tomada como uma representação da fusão dos universos pessoais de Iremar, em termos de “objetos de trabalho”: o do mundo animal (sua vida como vaqueiro) com o do mundo corporal humano (seu interesse pela confecção modelos de roupas femininas). Em outro nível de interpretação, tal plano evoca também uma relação que se fará presente durante todo o filme: a do animalesco com a sexualidade.

Na cabine do caminhão, estão Galega, a motorista, e sua filha Cacá. Tendo acabado de parar, são abordadas por um vendedor ambulante de calcinhas; Galega compra algumas, o que dá início a uma discussão. Galega diz que a filha deveria estar na casa da avó e estudando. A briga se torna acalorada, Galega chega a dar tapas da menina, e, por fim, solta, em tom de desabafo: “tô cansada”. O plano em questão, ao trazer Galega e Cacá como sujeitos, permite ao espectador acessar informações antes indisponíveis a respeito dessas duas personagens, que são secundárias do ponto de vista narrativo, mas

fundamentais à dinâmica ficcional proposta. A nível dramático, a cena expõe a existência de um conflito entre elas, e, portanto, identifica-se uma linha de subtrama em potencial. E através dos diálogos e da conclusão da cena, a enunciação articula a natureza sacrificante daquela vida itinerante, especialmente para uma mulher-mãe. Nesse sentido, várias são as mensagens possíveis, sendo o problema da restrição de privacidade frequentemente enunciado ao longo do filme: um momento visualmente expressivo da questão é o plano em que mãe e filha tomam banho de modo improvisado na traseira do caminhão. Ampliando a interpretação, o desabafo de Galega também funciona como deixa para os planos seguintes que retratam a dureza do trabalho em si: no primeiro, Iremar e Zé lavam o carro-de-boi; no outro, Iremar e Zé trabalham liberando os bois na festa da vaquejada, e aqui o contraste entre a luz da arena e o espaço escuro onde eles trabalham faz a contraposição bastidores-show.

Para além de Iremar, a narrativa também dedica certa atenção à menina Cacá. A sequência da menina com a mãe no caminhão, citada no parágrafo anterior, fornece a informação de que ela, de certa forma, optou por estar naquela vida junto à mãe, rejeitando a opção de uma vivência mais estável junto à avó; ou seja, a menina tem atração por aquele mundo, e as várias cenas que retratam Cacá acompanhando os adultos nas tarefas confirmam essa ideia. É ressaltado, no entanto, que a relação de Cacá com esse universo rural itinerante tem um filtro de sonho, caso totalmente dissonante dos personagens adultos. O principal indício disso é o encantamento da menina pelos cavalos – animais que, no filme, são retratados sob uma luz de nobreza, como veremos melhor adiante. Há uma intervenção lírica, no mesmo molde daquela de Iremar, que representa o mundo interior de Cacá: o homem sobre o cavalo doma o animal e acaricia-o em várias posições; a fotografia valoriza a imponência e a beleza do equino. Poderia tal homem ser o pai de Cacá, idealizado por ela? A temática da ausência paterna para a menina é particularmente desenvolvida na cena em que ela conversa com Iremar. No fim, ao pedir um abraço dele, vemos uma demonstração cristalina de afeto que reflete a questão dos laços criados pela convivência, que, nesse contexto, são mais significativos que as relações sanguíneas.

Uma dinâmica muito presente no filme é a reversão de expectativas, como já foi abordado. Nessa linha, a narrativa apresenta caracterizações que revertem os estereótipos, especialmente em representações de gênero. Pode-se dizer que todos os personagens tem um caráter hibridizado em termos de inclinações a elementos social e tradicionalmente

associados aos gêneros. Iremar é um vaqueiro cuja aparência é o arquétipo da virilidade masculina; seu interesse por desenho de moda, uma atividade culturalmente mais vinculada ao universo feminino, é um fator de ruptura. Galega é retratada em contextos tipicamente femininos, ao comprar calcinhas e se depilar, mas, ao mesmo tempo, exerce uma profissão majoritariamente masculina (caminhoneira) em um universo predominantemente masculino. Essa dualidade em relação à vida profissional também é articulada através da personagem Geise: durante o dia, trabalha como revendedora de cosméticos (profissão culturalmente feminina) e, durante à noite, trabalha como segurança (profissão culturalmente masculina). Até mesmo a menina Cacá traz em si a inversão de atributos de gênero, em sua grande afinidade com o universo masculino de caminhão, estrada e rodeio, além de seu fascínio pelo vaqueiro Iremar. Isso também é ilustrado na cena com mãe e filha no caminhão, na qual Cacá usa um argumento machista ao desaprovar a compra da mãe (“calcinha de puta”).

O modelo narrativo clássico, em sua forma mais ortodoxa, é caracterizado pela existência, dentro da linha diegética, de um incidente que desarrume o equilíbrio de forças na vida do protagonista, fazendo-o reagir e, conseqüentemente, lançando a trama ao movimento (McKee, 2006). Apesar de variações na forma de apresentação, o cerne da narrativa tradicional é sua organização estrutural em torno de um processo de mudança do *status quo* dentro do mundo diegético. Em *Boi Neon*, os personagens têm desejos, sonhos, dilemas, mas a instância narrativa não estabelece objetivos para serem realizados ou conflitos para serem resolvidos necessariamente dentro da linha diegética. A instância narrativa leva o espectador a observar a vida daqueles personagens se desenrolando de maneira rotineira, relativamente estável. No filme, uma única mudança envolvendo o grupo acontece: por seu bom desempenho na lida com a égua arredia da noite anterior, Zé é contratado para cuidar da mesma, e Júnior entra para substituí-lo. Narrativamente, a entrada desse novo agente não é inconsequente: ele trará uma nova dinâmica às relações entre os personagens, ao despertar o ciúme de Iremar pelo vínculo que começa a criar com Cacá, e ao se envolver com Galega. Mas a entrada de Júnior não causa um desarranjo no estado das coisas (o *status quo*), e, portanto, não representa uma virada dramática na narrativa - embora seja um elo de ligação com a narrativa clássica.

Elementos sógnicos

Na vida de Iremar, existe uma relação de paralelismo entre dois mundos: o das vaquejadas, inserido no meio rural, e o da moda, tradicionalmente um universo urbano; para representar essa dinâmica, a enunciação fílmica frequentemente faz uso de alternância visual. Um exemplo: Iremar vai a uma loja perguntar quanto custa para fazer uma etiqueta (e é confrontado com o obstáculo da tecnologia ao qual não tem acesso); no plano que se segue imediatamente, Iremar maneja os bois nos bastidores da vaquejada. Em outro momento, vemos Iremar, Zé, Negão, Galega e Cacá em volta da mesa para jantar, em uma representação familiar; enquanto conversam, Iremar não deixa de costurar. Plano seguinte, no mesmo cenário: Zé, Negão, Galega e Cacá dançam alegremente, mas Iremar não está presente. O próximo plano revela: ele está em seu canto, trabalhando em sua máquina de costura. Dessa montagem, infere-se que Iremar usa seu tempo de lazer para costurar, portanto reitera a importância da costura para o personagem. Outra cena corrobora isso: Iremar pega uma revista de Zé, que está dormindo, e abre na página de uma mulher nua. Iremar pega uma caneta e começa a desenhar uma roupa sobre o corpo da modelo - novamente, uso do recurso de reversão de expectativa com relação à sexualidade.

Bastidores da vaquejada. Vemos um boi com tintas que reluzem fluorescentes no escuro: trata-se do Boi Neon, que dá título ao filme. Esta é uma obra que trabalha vários conceitos e suas inter-relações, mas o título do filme e sua imagem correspondente revelam a diretriz temática principal do filme: a interseção entre o animal (no sentido adjetivo da palavra) e o estético. Um plano, em especial, transmite tal dicotomia: ao fundo, os bois circulam no curral; em primeiro plano, na cerca, estão pendurados vários rabos de animais, os quais Iremar tingem de loiro. Ou seja, trata-se do contraste entre a natureza e o artifício. Esse discurso está presente também na sequência em que Iremar e Zé entram clandestinamente nos bastidores do leilão de cavalos e vemos a mulher ajeitando a peruca no cavalo – aqui o filme retoma o antropozoomorfismo, no sentido de que o cavalo está sendo “humanizado”. A sequência do leilão também mostra que os cavalos são tratados como estrelas, em contraste ao tratamento dado aos bois, e isso ganha rima no plano em que Cacá segura um cavalo alado de brinquedo sobre os bois apertados no curral, lançando luz sobre uma variação do mesmo contraste, que aqui se apresenta como sendo entre o real e o sublime, a fantasia.

Mais representações da oposição animal-cosmético são dadas: quando Iremar e Júnior estão ajeitando os bois no curral para entrarem no show, uma revendedora de produtos de beleza (Geise) se aproxima tentando vender perfumes. Em outro plano, enquanto almoçam, em uma mesa improvisada quase no meio do curral, Júnior alisa o cabelo em frente ao espelho. Novamente trabalhando uma ruptura, a narração coloca o plano em que Iremar mostra a Galega o modelo de roupa dourado que terminara seguido por um plano em que Galega depila as partes íntimas no banco do caminhão. Ou seja, são duas expressões do feminino: o *glamour*, a elaboração estética, e a rudeza, no improviso pela necessidade. Puxando ainda no sentido do primeiro tópico, temos uma nova sequência lírico-onírica; desta vez, a “mulher com cabeça de cavalo” usa o modelo criado por Iremar, ou seja, a finalização da peça de roupa representa um desejo consumado para ele.

A relação homem-animal mostrada no filme remete ao conceito de “realismo grotesco” criado por Bakhtin (1987) ao comentar a obra de François Rabelais, poeta francês do século XVI. Segundo o autor, o corpo grotesco é uma imagem característica das narrativas carnavalescas do contexto medieval e seu traço marcante é o “rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (p. 17), sendo que “caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução” (p. 21). Assim como retratado na cena do filme, a imagem grotesca opera na dinâmica de dois corpos em um: “um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo” (p. 23). Ainda de acordo com o autor:

Esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado no mundo: está misturado no mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. (BAKHTIN, 1987, p. 24)

O conceito tem ressonância, em graus distintos, com todas as relações dicotômicas presentes no filme e já abordadas neste trabalho, mas guarda especial ligação com Iremar e o *modus operandi* dos universos que carrega consigo: a fusão da fantasia (a verve criativa para moda) à vivência rústica.

Finalização

Iremar e Geise, a vendedora de cosméticos, conversam; ela comenta que tem outro emprego como vigilante em uma fábrica de tecidos; Iremar diz que é seu sonho trabalhar em uma fábrica de tecidos como costureiro, sendo a primeira vez em todo o filme em que ele, de fato, verbaliza isso. A sequência, próxima ao final do filme, em que Iremar vai encontrar Geise na fábrica à noite é extremamente importante, porque representa, ao mesmo tempo, um ápice narrativo e um clímax temático. Iremar tem a costura como objeto de desejo, mas o fator que o leva a entrar na fábrica não é sua habilidade como costureiro, mas sim seu apelo sexual como homem (animal). Tal retórica tem sua representação mais contundente no plano em que Iremar e Geise fazem sexo sobre a mesa de costura, trazendo uma relação de ironia: a nudez/sexualidade dos personagens sendo exercida em uma confecção de roupas (artifício). Trata-se de uma cena longa - novamente, fator de distanciamento do clássico narrativo - em que o espectador é deixado a experimentar os corpos. Também, através da participação de uma mulher visivelmente grávida em uma cena de sexo consideravelmente explícita, a enunciação ativa novamente um tabu e propõe um olhar de dessacralização e naturalização (no sentido humano/animal) da mulher gestante.

A porção final do filme mostra os três principais personagens em momentos rotineiros. Cacá carrega um balde enquanto passa ao lado dos cavalos que tanto admira. Um pouco à frente, ela passa ao lado de uma carne de boi que gira no rolete. A imagem faz rima com o momento de projeção (antepenúltimo plano, portanto, porção final do filme), sendo representativa do final da vida do boi: a morte e o aproveitamento de sua carne como alimento. Galega, por sua vez, passa cera no seu caminhão e utiliza como pano os mesmos tecidos que Iremar aproveita para seus modelos - novamente, uma oposição, um confronto, entre o sonho e a realidade. Por fim, o último plano mostra Iremar lidando com os bois no curral, situação extremamente similar ao primeiro plano do filme; a diferença aqui é uma placidez que não havia naquele plano inicial e um tratamento visual que evoca o sublime através da natureza, com o efeito de luz proporcionado pelo sol ao fundo.

Considerações finais

O filme *Boi Neon* enfoca um grupo de personagens em um contexto de vivência bem definido, o qual funciona como representação, com considerável grau de verossimilhança, de determinado universo da realidade extrafílmica. Os personagens são predominantemente retratados em ações cotidianas e são poucas as suas manifestações subjetivas de ordem psicológica. A enunciação de informações sobre os mesmos (remetendo às suas complexidades) é gradativa, pois se completa através da soma de vários significantes dados ao longo de sequências distintas. Dentre o grupo, um personagem (Iremar) é eleito como centro focal da narrativa. A história, porém, não traz um ponto de urgência, ou seja, a necessidade de que algo seja resolvido, nem externamente, nem internamente - Iremar quer se tornar costureiro profissional, mas não há elementos narrativos que estabeleçam isso como objetivo a ser perseguido dentro do tempo fílmico. Tal fato caracteriza ausência de arco dramático, no sentido clássico do termo, portanto o filme é uma narrativa paratética. Ou seja, a proposta do grande imagista é a de observar, de maneira desafetada, as vidas daqueles personagens no contexto itinerante rural como prestadores de serviços para as vaquejadas. Os eventos são apresentados pela diegese em ordem cronológica, com exceção das intervenções líricas, que fazem parte de tempos subjetivos. Majoritariamente, cada cena corresponde a um plano único, então o filme estabelece uma estrutura de justaposição de retratos moventes do cotidiano através de uma montagem de sucessão - em oposição à montagem de tendência causal do clássico narrativo. Ao caracterizar a chamada Não-Trama, McKee (2006) diz: “A estória desenvolve-se em retratos, ou num retrato da verossimilhança, ou num do absurdo” (p. 66). Em *Boi Neon*, temos o primeiro caso. O tempo diegético do filme não é definido com precisão, embora seja possível inferir que compreenda alguns dias, presumivelmente em torno de uma semana. As elipses são equilibradas, mantendo os intervalos de tempo em ritmo regular. Em relação à conceitualização clássica de trama e sua necessidade de uma alteração no estado das coisas, vemos que, ao final de *Boi Neon*, os personagens continuam levando a mesma vida que levavam no início; não houve mudança no *status quo*, sendo a linha dramática estável e circular. Além da função de registro naturalista, a enunciação busca imbuir as imagens de elementos sígnicos para articular conceitos. A dialética-mãe ou dialética essencial do filme, podemos dizer, se dá

entre o natural e o artificial, e dela derivam-se várias outras, tais como: o animal e o humano, o masculino e o feminino, o rural e o urbano, o sonho e a realidade, o trabalho e o lazer. Então, o fato de *Boi Neon* se estruturar como um modelo não clássico de progressão narrativa está diretamente conectado à potência da produção de significados por meio de referências simbólicas, já que, estando essas livres de função dramática (no sentido clássico de “mover a trama para frente”), operam em uma dimensão mais ampla, proporcionando a formação de relações interpretativas mais expressas com o mundo extrafílmico.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BOI Neon. Produção: Rachel Ellis. Direção: Gabriel Mascaro. Recife: Desvia, 2020.

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005. p. 277-301. v. 2.

BORDWELL, D. **Poetics of cinema**. New York: Routledge, 2007.

CAMPOS, F. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

GABRIEL MASCARO. **Gabriel Mascaro**, 2020. Boi Neon. Disponível em: <<https://pt.gabrielmascaro.com/BOI-NEON>>. Acesso em: 24 jan. 2020.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

HEGEL, G. **Cursos de estética**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. v. 4.

JULLIER, L. **L'Analyse de séquences**. Paris: Nathan, 2002.

McKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.