

Entre imagens e sons: (des)construções de identidades no filme *Boi Neon*

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/el.v48i3.2373>

Rodrigo Souza Fontanini de Carvalho¹

Resumo

Este trabalho, de caráter ensaístico e interdisciplinar – envolvendo as áreas de Linguagens, Mídia e Arte –, trata de uma análise interpretativa do discurso produzido no/pelo filme *Boi Neon* (2015), de Gabriel Mascaro. Abordando questões relacionadas à vida cotidiana do nordestino brasileiro humilde e trabalhador, o filme permite cruzamentos teóricos de estudiosos advindos de diversas áreas do conhecimento, a partir dos quais se pode expressar e dar vida às identidades dos sujeitos-personagens que produzem a realidade fílmica. As reflexões a respeito das (des)construções de identidades das personagens da narrativa e de como essas identidades podem estar relacionadas à formação dos sujeitos contemporâneos são tópicos centrais, analisados sob uma ótica estrutural (de montagem das cenas), levando em conta a trilha sonora (tanto o uso de sons quanto sua ausência), as movimentações e angulações de câmera, as tensões geradas pelo corte e/ou continuidade das tomadas. Tais elementos permitem pensar como o som e a imagem podem estar atrelados no filme, que expectativas a associação entre eles pode produzir no público e quais contribuições as relações entre a intenção de uso desses recursos e seus efeitos proporcionam para o espectador, demonstrando como os temas valorizam as personagens em seus processos de sonhos. Foram selecionadas cenas, músicas e trechos de enunciados do filme com potencial para discutir a formação identitária das personagens e de seus laços sociais, bem como a análise descritiva dos elementos fílmicos, ajudando a compreender as relações e as práticas sociais que implicam a constituição do sujeito no discurso cinematográfico e a maneira com que o filme rompe e reitera valores sociais presentes no imaginário coletivo – sobretudo o que marca o sertanejo nordestino brasileiro –, brincando com a expectativa do público.

Palavras-chave: *Boi Neon*; cinema brasileiro; identidades; discurso.

¹ Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC), Campinas, São Paulo, Brasil; rodrigofc@uol.com.br; <http://orcid.org/0000-0001-9448-7873>

Beyond images and sounds: (de)constructions of identities in Neon Bull [*Boi Neon*]

Abstract

This interdisciplinary essay – involving the areas of Language, Media and Art – proposes an interpretative analysis of the discourse produced in/by the film *Neon Bull* (*Boi Neon* – 2015), by Gabriel Mascaro. Based on issues related to the daily life of the Brazilian backlands, the film allows the theoretical crossings of authors from several areas of knowledge, from which the identities of the characters can be expressed. The reflections about the (de) constructions of the identities of the characters and how their identities can be related to the formation of the contemporary subjects are central topics, analyzed under a structural perspective (assembly of scenes), considering the soundtrack (its use and its absence), camera movements and sequence of the scenes, as well as tensions generated by the scene cut and/or continuity of shoot scenes. These elements allow thinking how sound and image can be related in the film, what expectations the association between them can produce in the audience and what contributions the relations between the intention to use these resources and their effects provide for the spectator, demonstrating how the themes value the characters in their dream processes. Scenes, songs and excerpts from the film's utterances with potential for discussion and descriptive analysis of the identity formation of the characters and their social bonds were selected, trying to comprehend the relationships and social practices that implicate the constitution of the contemporary subject in the cinematographic discourse, as well as the way in which the film disrupts and reiterates social values from the collective imaginary – especially those which define the Brazilian backlands –, playing with the expectation of the public.

Keywords: Neon Bull; Brazilian film; identities; discourse.

Apresentação

Este artigo² propõe, a partir de uma abordagem interdisciplinar, uma análise descritiva e interpretativa do discurso do filme *Boi Neon* (2015), do diretor e roteirista Gabriel Mascaro. Seguindo uma linha ensaística, o texto mescla enunciados e teorias de estudiosos provindos de diversas áreas do conhecimento, a fim de refletir sobre as identidades e os sonhos dos sujeitos-personagens, sobretudo do ponto de vista de suas relações culturais.

2 Artigo desenvolvido a partir de capítulo de dissertação de mestrado intitulada *Entre o Boi e o Neon: fragmentos de memórias, identidades, imagens e sons no filme de Gabriel Mascaro*, orientada pelo Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes (docente permanente do programa de mestrado em Linguagens, Mídia e Arte (LIMIAR), e da Faculdade de Letras, na Pontifícia Universidade Católica de Campinas), financiada pela CAPES, desenvolvida no Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Linguagens, Mídia e Arte (PPG-LIMIAR) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Por abordar contextos relacionados à vida cotidiana do nordestino brasileiro humilde e trabalhador, o filme proporciona reflexões acerca da formação das identidades de suas personagens e de como essas identidades podem estar relacionadas à formação dos sujeitos contemporâneos, razão pela qual foi escolhido como *corpus* deste trabalho. Para isso, o filme é analisado sob uma ótica mais estrutural (de montagem das cenas), levando em conta a trilha sonora (tanto o uso de sons quanto sua ausência), as angulações e aberturas de câmera, as tensões geradas pelo corte e/ou continuidade das cenas. Esses elementos permitem pensar como o som e a imagem podem ser abordados no filme, quais expectativas a associação entre eles pode produzir no público e quais contribuições essas relações entre a intenção de uso desses recursos e seus efeitos proporcionam para o espectador, demonstrando como é possível valorizar as personagens em seus processos de sonhos.

O método de análise do objeto de trabalho foi desenvolvido a partir de colagens, justaposições, torções de enunciados que não se prendem a um sistema hermético de pensamento, pelo contrário, possibilitam a constante (des)construção e (re)organização do conhecimento, permitindo a ele novos sentidos. Trata-se de uma análise interpretativa do filme que busca, com base em autores de diversas áreas do conhecimento (sem pretensão de considerar a convergência total de suas ideias para um mesmo ponto), maneiras de dar vida às identidades dos sujeitos-personagens. Foi preciso buscar em Deleuze e Guattari (1995) o suporte que permitisse a criação de um texto rizomático, ou seja, capaz de gerar ramificações horizontais (ora frutificadas, ora aéreas), conexões entre qualquer ponto do texto com outro, multiplicidades entre as falas dos autores, movendo lugares, destruindo dicotomias, dinamizando relações.

Do ponto de vista da análise técnica do filme, tal método rizomático colabora para o entendimento da capacidade do cineasta de direcionar os olhos do espectador, dando sentido a sua obra de acordo com determinada perspectiva abordada, desenvolvendo uma sequência de cenas semelhantes ao rizoma, em que há fragmentação e colagem das cenas, ampliando as possibilidades de interpretação da narrativa por parte do espectador.

Para tanto, utilizou-se o cinema como meio de análise capaz de abranger interdisciplinarmente três áreas do conhecimento, uma vez que abarca com eficiência as questões multimodais da linguagem, no âmbito verbal, visual e sonoro, servindo de instrumento de produção de sentidos; da arte como uma poética que critica e confronta valores de sua época (rompendo paradigmas e reiterando outros); e da mídia como veículo de disseminação de enunciados e memórias sociais, indicando receptividade, aceitação e resistência do público. Em outras palavras, o cinema funciona como um importante dispositivo tecnológico (uma mídia) que proporciona amplas interações culturais (pela arte) com o espectador, graças a seus múltiplos espaços interdiscursivos (das linguagens).

A seleção do filme deu-se a sua recente produção e visibilidade no cenário cinematográfico, o que o tornou alvo de inúmeras críticas e o fez alcançar grande público. Lançado em setembro de 2015 na Itália e em janeiro de 2016 no Brasil, foi o segundo filme de ficção dirigido e roteirizado pelo pernambucano Gabriel Mascaro. *Boi Neon* teve grandes participações em festivais de cinema e acumulou dezenas de prêmios, dentre eles o de melhor filme no Festival do Rio, Adelaine Film Festival, Warsaw Film Festival, Festival de Cartagena. O elenco é formado por Juliano Cazarré (que interpreta o protagonista Iremar), Maeve Jinkings (Galega), Alyne Santana (Cacá), Samya de Lavor (Geise), Vinícius de Oliveira (Júnior), Carlos Pessoa (Zé), Josinaldo Alves (Mário) e Abigail Pereira (Valquíria).

Abordando questões relacionadas à vida cotidiana do nordestino brasileiro humilde e trabalhador, o filme proporciona um diálogo entre estudiosos – tais quais Albuquerque, Bhabha, Deleuze e Guattari, Hall, Xavier, entre outros –, a fim de refletir a respeito da formação das identidades das personagens da narrativa e de como essas identidades podem estar relacionadas à formação dos sujeitos contemporâneos. Para isso, foram selecionadas cenas do filme que contivessem situações com potencial para discussão e análise da formação identitária das personagens e de seus laços sociais. Também, uma análise descritiva dos elementos fílmicos (como movimentação/angulação de câmeras, abertura/fechamento de planos, trilha sonora, disposição e ordenação das cenas) fez-se necessária para compreender as relações, os laços e as práticas sociais que implicam a constituição do sujeito no discurso cinematográfico, bem como a maneira com que o filme rompe e reitera valores sociais presentes no imaginário coletivo – sobretudo o que marca o sertanejo nordestino brasileiro –, brincando com a expectativa do público.

O tema central deste trabalho é a identidade cultural, voltada, particularmente, à figura múltipla do protagonista Iremar, que, em constante mudança com o tempo, renova-se e adquire diferentes significados e valores. Permeadas por seus sonhos, as personagens revelam a complexidade do sertanejo brasileiro contemporâneo e permitem a identificação (por semelhança e diferença) com o espectador e com outras culturas que, em evolução e transformação contínuas, envolvem relações humanas capazes de preservar e romper tradições e dicotomias – aspecto que dá motivação e sentido à produção deste texto, daí sua contribuição para as áreas de linguagem, mídia e arte.

Não foi intenção deste trabalho problematizar a questão da ficção como representação da realidade – até porque, ao longo do texto, admite-se o filme como um potencial produtor de realidades. As subjetividades das personagens presentes em *Boi Neon* são analisadas do ponto de vista de suas relações consigo mesmas e com o(s) outro(s), considerando-as sujeitos que se configuram a partir de um híbrido de identidades que podem ampliar as possibilidades de suas multiplicidades.

O filme trata da vida do protagonista Iremar, um vaqueiro de curral que viaja pelo sertão preparando os bois das vaquejadas para entrar na arena. Seu grande sonho é tornar-se estilista de moda no polo de confecções do agreste. A personagem central encontra-se rodeada por outras figuras: Zé e Júnior (parceiros de curral), Galega (dançarina e motorista de caminhão) e Cacá (filha pequena de Galega), com as quais convive formando uma pequena comunidade.

Entre imagens e sons

É nos bastidores de um espetáculo que tudo se inicia. Sons de bois correndo e mugindo, gritos agressivos de homens que os encorajam a entrar na arena: “Vai, boi! Fora, nojento!”. A câmera desvia em detalhe o olhar do espectador para as pernas dos bois quase sem movimento, imobilizados, amontoados dentro de uma cerca e empurrados em direção ao lugar onde, acudados, serão lançados ao chão arenoso por vaqueiros montados em seus cavalos. Ainda na mesma cena, mas em outra perspectiva, em plano médio, Cacá, como um ato de incentivo e encorajamento, bate no lombo de cada um dos animais que atravessam seu caminho. Devem seguir adiante, em fila, sem parar. Enquanto isso, Iremar limpa e penteia os rabos daqueles que serão parte do show. A câmera focaliza apenas o rosto e a ação do protagonista, deixando, por alguns instantes, o cenário em segundo plano. Expressões de cansaço e dureza emanam de sua face e a luminosidade intensa pressupõe a temperatura quente do lugar. O enquadramento, em primeiro plano, é fechado e frontal, tornando visível o suor escorrido de horas de trabalho. Nesse momento, o foco é o indivíduo, suas expressões, seus sentimentos e pensamentos. Ao fundo, uma voz grossa narra o evento pelo alto falante. Mais gritos também são advindos da plateia. A câmera abre espaço para um campo árido, onde dois vaqueiros demonstram suas habilidades em lidar com o gado.

Um novo desvio de perspectiva inicia a segunda cena, ressaltando Iremar, em plano mais aberto, com um pedaço de pano úmido sobre cabeça, caminhando pela arena já vazia, findo o espetáculo, sendo o centro da atenção de uma plateia ausente. O silêncio impera. Pouco a pouco, um *outdoor* revela: “O ouro da vaquejada”. A câmera, lentamente, abre espaço para um cenário em plano aberto: um lixão ao ar livre. Um caminhão descarta sobras de tecidos, provavelmente vindas de alguma fábrica de roupas das proximidades. Iremar surge caminhando em meio aos restos com um pedaço de pano umedecido recobrendo sua cabeça. No início da cena silenciosa, apenas um chinelo separa e une o indivíduo e seu território. Conforme anda, a personagem tem seus pés engolidos pelo chão meio seco e meio lamacento, até que, ao final, nada mais a divide do espaço. Sua vestimenta confunde-se com a aridez acinzentada da paisagem da superfície rachada do solo coberto, mais ao fundo, por retalhos coloridos, os quais Iremar se abaixa para pegar, incorporando-os. Encontra, ainda, pedaços jogados de um manequim de plástico, o qual carrega embaixo do braço.

A seguir, em terceiro momento, após corte repentino da cena anterior, o protagonista aparece dentro de uma cabine de caminhão, com uma fita métrica na mão, medindo a cintura de Galega, sua companheira de viagem. O enquadramento de perfil, praticamente em primeiro plano, permite identificar com clareza apenas o rosto de Iremar; de Galega, interessa somente o corpo.

A sucessão de imagens descrita, disposta em contraste entre o ritmo lento de movimentação da câmera e as ações enérgicas das personagens, entre sons, ruídos, melodias e o silêncio, forma conjuntos de fragmentos, pedaços que, unidos em uma sequência narrativa, revelam, na tela do cinema, ações moldadas por ideologias e jogos de poder que historicizam memórias e fazem refletir a respeito dos mais variados sentidos da ficção e da realidade. Os sons dos bois, associados aos gritos agressivos de vaqueiros, criam uma impressão de que fazem parte do mesmo espectro sonoro, assemelhando-se, (con)fundindo-se em um entrelaçamento em que não se consegue distinguir quem é animal e quem é ser humano; a proximidade de foco da câmera, no tempo e no espaço da cena, entre os rostos de Cacá e de Iremar na lida com o gado permite inferir que um seja o reflexo do outro – uma mescla de passado e futuro –, revelando relações entre gerações, troca de culturas, aprendizagem, identificações; a câmera, ora fechada focalizando as patas dos animais amontoados, ora aberta evidenciando as personagens no espaço, direciona, de maneira constante e repentina, o olhar do espectador, vinculando o “ser” ao “fazer”, ou seja, a condição de ser manipulado, conduzido, dominado à ação de manipular, conduzir e dominar.

São esses fragmentos que compõem as cenas iniciais de *Boi Neon* – aparentemente embaralhados, mas coexistentes no espaço – que tornam o filme, em seu caráter artístico, um meio de produção de enunciados que resistem ao tempo e se ressignificam. Nesse sentido, o filme torna-se, ele mesmo, um elemento capaz de produzir diversas leituras e interpretações sobre determinados contextos. Graças a essa possibilidade de produção de sentidos, ele deve ser entendido como uma narrativa cuja tessitura se forma a partir de um constante processo de construção e desconstrução dos enunciados que constituem uma memória discursiva, portanto, um lugar onde ela é moldada.

Nesse aspecto, tendo o filme um caráter artístico, é um produtor de sentidos e de memórias, portanto, não deve ser tratado como reprodutor de imagens fixas e imutáveis que reiteram enunciados hegemônicos. Ao contrário, deve ser relacionado a marcas de desconstruções, de interpretações possíveis de um passado na sua abertura para o futuro. Ler um filme significa assumir que presente, passado e futuro coexistam numa mesma dimensão, de modo que o passado se reitere no presente, em sua finitude, e se abra para o vir-a-ser, numa perspectiva futura, em sua infinitude de possibilidades (BIRMAN, 2008). Entender essa relação (a)temporal é conseguir estabelecer um diálogo entre o contexto histórico contemporâneo e o filme; é conseguir deslocar a ideia da memória como um sistema fechado, de preservação incontestada da verdade, de simples retorno à origem,

afinal, nada pode ser revivido da mesma maneira, posto que as memórias são agenciadas por diversos contextos que pressupõem questões éticas, políticas, ideológicas.

Diante disso, pode-se entender como se dá a produção de sentidos em *Boi Neon*, a partir de certas expectativas rompidas e reiteradas pelas memórias do espectador. Uma abertura de planos é o que se nota nas cenas iniciais de *Boi Neon*: primeiramente, o detalhe (em primeiro plano, cuja necessidade é mais denotativa, pois fornece a informação indispensável para a continuidade da narrativa); depois, passa-se para o geral (plano aberto, que explora a possibilidade de o espectador observar vários objetos simultaneamente, devido à profundidade máxima de campo); finalmente, em seguida, um plano médio, de conjunto. Cada um dos planos de câmera citados parece estabelecer uma relação direta entre Iremar e os bois (primeira cena, em detalhe), Iremar e o espaço do Nordeste (segunda cena, em plano aberto), e Iremar e suas relações com o mundo, aberto ao diálogo com seus companheiros de viagem (terceira cena, em plano de conjunto), representados pelas personagens Galega e Cacá. Semanticamente, trata-se da relação de Iremar com seu trabalho, com o espaço e com a figura do outro, respectivamente, criando uma sucessão de imagens ligadas à formação identitária do protagonista.

Essa imagem é a primeira metáfora de uma narrativa a respeito de uma realidade que expressa a região Nordeste em diálogo, em contato, em sua relação com o outro, com o amplo, com o mundo. Assim se dá a continuidade das primeiras cenas do filme: parte-se de uma reação particular de uma personagem ou situação para um plano maior de sua relação com o(s) outro(s). Pode-se afirmar, então, que as direções de olhares das personagens, os planos de filmagem, os ângulos da câmera são fatores imprescindíveis para a construção de referências ao espectador, por isso, cenas de filmes podem estar relacionadas à manipulação do interesse do espectador ou do cineasta e à manutenção ou à quebra da integridade dos fatos apresentados. Conforme expõe Xavier (2005, p. 24), “o novo plano é sempre bem-vindo, e sua obediência às regras de equilíbrio e motivação o transforma no elemento que sustenta o efeito de continuidade, em vez de ser justamente a ruptura”.

Nos fragmentos de cenas citadas, que unidos na sequência narrativa formam uma cena maior, Iremar é parte dos bastidores da vaquejada: ele limpa, penteia e conduz o gado que “desfilará” pela arena. Tem-se a impressão de um protagonista bruto, de expressão sisuda, voltado a um trabalho pesado e que exige muito esforço físico. Além disso, o ambiente inóspito e quente em que se encontra, cercado de terra, areia cinzenta, bois amontoados e dejetos de animais, remonta à ideia de pobreza, sujeira, mal cheiro, desconforto. A confusão de gritos de homens com mugidos de gados ainda acentua e dissolve sonoramente a relação humano-animal, tornando-os parte de um mesmo espaço. Os vaqueiros, em seus cavalos, puxam os rabos dos bois e demonstram, com isso, agressividade, rudimentariedade. Cacá, sendo a figura de uma criança, participa de tudo e, por isso, reitera as ações das personagens adultas, como uma perpetuação de

um ritual fadado a repetir-se na história. A câmera, ora em primeiro plano, ora em plano mais aberto, associa, ainda, ações, corpos e espaço, separando-os em sua individualidade e unindo-os em sua totalidade, como se fossem personagens da trama. Todas essas sucessões de imagens remetem o leitor a uma memória coletiva do Nordeste: aquela tradicionalista, que pensa o sertanejo nordestino de forma rural, simplista, antimoderna.

Conforme se desenvolve a narrativa, porém, esses estereótipos são rompidos e passam a revelar a descoberta de outras formas de olhar, ler e interpretar objetos que soam familiares, como as relações sociais e de gênero, o trabalho, o convívio familiar, os desejos, que, de tão comuns e banais, tornam-se invisíveis aos olhos do leitor desatento. Percebe-se, então, que Iremar não se reduz ao trabalhador rústico, animalizado, introspectivo em seu território; é um indivíduo complexo que busca, em seus sonhos, a delicadeza de ser um estilista de moda, de trabalhar com os tecidos coloridos vindos de um ambiente industrializado e globalizado³.

Cabe ressaltar que a intenção aqui é refletir sobre como essas imagens podem ser (e são) reinterpretadas, movimentadas de acordo com o momento e o contexto em que são acessadas, constituindo novas memórias. Essa ideia caminha em direção ao que Albuquerque (2011, p. 43) propõe quando se refere a conceitos históricos: “os conceitos, em história, não podem ser passíveis de definição. Eles apenas servem para melhor configurar, tecer a urdidura do passado, já que não se pode definir nem esquematizar a trama histórica, porque o conceito em história é apenas um conector de uma série de eventos”.

Nessa condição, o discurso produzido a respeito de *Boi Neon* reitera a própria história dos conceitos e dos valores abordados ao longo da narrativa, isto é, faz conexões que evidenciam e fundamentam os momentos históricos tanto da produção quanto da exploração dos sentidos da trama por parte do espectador. É preciso, portanto, compreender como se dá o funcionamento do que pode ser o discurso do filme, suas estratégias e sua linguagem, criando sentidos diversos, dando abertura a diferentes

3 O termo faz referência ao conceito de Hall (2011). Pode-se pensar no processo identitário em um âmbito mais amplo, que desloca identidades culturais nacionais, provocando mudanças que, por convivência, podem ser sintetizadas sob o termo da “globalização” (HALL, 2011, p. 67), cujas consequências se dão em vários aspectos, a saber: 1) o crescimento de uma cultura contemporânea globalizada, em que tempo e espaço tornam-se cada vez menores, capaz de desintegrar as identidades nacionais e locais, forçando uma hegemonia cultural; 2) a resistência das identidades nacionais, criando tensão entre o global e o local, resultado do jogo de forças entre uma cultura mais dominante com relação a outra que faz com que tanto a cultura global quanto a local recriem e apaguem, simultaneamente, rastros de memórias umas das outras, fazendo emergir disso uma outra (ou outras) cultura(s); 3) a construção das identidades por meio da diferença, da relação com o outro, com aquilo que não é, mas está em suspensão, em transição, ou seja, pelo cruzamento e pela mistura de culturas.

formas de pensamento, revisitando antigos e atuais valores, enfim, revelando limites e possibilidades.

As cenas passam, então, a evocar estruturas ambivalentes que mesclam o que deveria ser mostrado e o que deveria ser ocultado, e revelam, ainda, como o oculto, o esquecido podem ser ricos e múltiplos. Tal ocultação/esquecimento, como propõe Bhabha (1998, p. 31), “cria uma incerteza no coração do sujeito generalizante da sociedade civil, comprometendo o ‘indivíduo’, que é o suporte de sua aspiração universalista”. Em outras palavras, ao tornar visível a memória recusada, subjacente, cria-se um meio termo (ao qual o autor denomina “estranhamento”, isto é, o fruto daquilo que foge das dicotomias, que cria outras possibilidades além das normalizantes) entre a história pessoal e as mais amplas da existência política. Isso dá à narrativa de *Boi Neon* várias faces que, na pele das personagens, hibridizam o interior (psíquico) dos sujeitos com seu exterior histórico, “unindo a casa e o mundo” (BHABHA, 1998, p. 35), local e global, fazendo-os habitar um entre-lugar, uma borda da realidade⁴.

Em *Boi Neon*, isso ocorre a todo momento, por exemplo, quando Iremar encontra, sobre o colo de um dos vaqueiros que dormia em uma rede, uma revista com conteúdo explícito de nudez feminina. Silenciosamente, sem que ninguém perceba, ele a pega da mão de seu companheiro de viagem e volta a sua rede, deitando-se confortavelmente. A perspectiva e a angulação da câmera, de cima para baixo, em plano fechado, ressaltam as pernas de Iremar e sua ação de folhear algumas páginas grudadas da revista. Evidencia-se o corpo do protagonista e o seu ato de cobrir o próprio colo com um lençol no momento em que abre a revista, levando o espectador a pensar que ele a utilizará para prazer sexual próprio. A expectativa é quebrada, então, quando a personagem pega uma caneta e se põe a desenhar sobre as imagens protótipos de vestimentas, semelhantes a *croquis*. É uma demonstração da habilidade do cineasta em criar jogos de tensão e equilíbrio durante as cenas. Nessa tomada, a imagem do vaqueiro viril, reprodutor, sexualmente ativo, bruto, sisudo, machista é dilacerada pela sutileza do artista que vê, nas revistas, uma possibilidade de desenvolver suas criações.

A pouca movimentação da câmera nas cenas também é um fato interessante a ser observado. A visão direta de uma parte, por exemplo, sugere a presença do todo que se estende para o espaço “fora da tela” (XAVIER, 2005, p. 20), logo, os limites da tela não são o quadro da imagem, mas um recorte que mostra apenas uma parte da realidade, fazendo com que a imagem não seja fechada em si mesma (BAZIN, 1960 apud XAVIER,

4 Segundo Bhabha, os conceitos de “entre-lugar” e “borda” referem-se ao que não é o novo nem o antigo, ou seja, significa uma fusão em que não se retoma meramente o passado como causa social e o presente como ruptura ou vínculo, mas se renova o passado, reconfigurando-o como um entre-lugar, produzindo “figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19), o que afasta qualquer noção de identidade original ou tradição (pré)concebida.

2005). Embora a movimentação da câmera em uma mesma cena seja, em um filme, uma possibilidade de ir além desse recorte – a ideia de que o movimento pode ocorrer dentro ou fora do campo de visão, gerando diferentes pontos de vista –, *Boi Neon* parece fazer pouco uso dela, o que pode ser fator de quebra de expectativa, dando a impressão de que cada cena é quase uma fotografia dentro da qual as personagens se movem. Em outras palavras, tem-se um retrato de cenário quase fixo, visto de uma única perspectiva, com o qual as personagens interagem. Nesse caso, a escolha do cineasta em utilizar tal recurso pode ser explicada justamente pela noção de que o território que perpassa todo o filme é único: o Nordeste árido, monocromático e monótono. A pouca movimentação da câmera revela, assim, uma extensão da realidade, isto é, o espaço como um lugar que pouco se transforma e que qualquer transformação deve partir das ações das personagens em busca de seus sonhos.

Sendo o filme a expressão visual (ou tradução) de uma perspectiva, cabe aqui uma analogia feita por Xavier (2005): o escritor expressa sua visão selecionando e combinando palavras em um certo estilo, enquanto o cineasta realiza as mesmas operações com imagens, criando uma unidade a partir da junção dos planos fragmentados que agem sobre as memórias e a sensibilidade do espectador. O ritmo, a sucessão, a maneira como são dispostas as imagens (em corte repentino ou não) influenciam, portanto, o espectador emocional (pelo enquadramento das cenas) e ideologicamente, proporcionando-lhe inferências a partir de sua montagem e organização no tempo e no espaço narrativos. Toda cena deve ser pensada, pois o espectador não pode olhá-la ao acaso. A intenção do cineasta, com isso, é direcionar os olhos do espectador, dando sentido ao filme de acordo com determinada perspectiva. Pode-se considerar que, em *Boi Neon*, a sequência de cenas escolhida pelo cineasta para ser mostrada ao espectador cria uma estrutura rizomática⁵, em que há uma fragmentação e uma colagem (ou justaposição) das cenas, umas vezes cortadas e deixando interpretações soltas, em suspenso – cabendo ao espectador interpretá-las ou relacioná-las a outra(s) –, outras vezes remontadas em outros momentos, sendo interrompidas de repente e ganhando uma outra colagem, outra realização.

5 Expressão entendida segundo a concepção de Deleuze e Guattari (1995), referindo-se àquilo que não tem estrutura fixa ou hierarquizada. Pode-se entender como esses processos são construídos na sequência narrativa de *Boi Neon* ao analisar, por exemplo, o filme como um sistema de “colagem” de cenas, em que algumas delas sofrem cortes repentinos, mas são retomadas (sempre de maneira incrementada, ressignificada) ao longo da trama, o que permite pensá-lo como uma sequência justaposta que cria momentos de suspensão e de frutificação, proporcionando uma leitura rizomática a partir da qual não se estabelece começo nem fim, mas meio, de forma a modificar limites, reconstruir experiências e (re)criar outras delimitações, outros cenários remetentes à oposição interno-externo.

Outro fato interessante a ser notado no filme, do ponto de vista técnico, é a ausência de câmera subjetiva (que não deve ser confundida com lembranças, sonhos ou imaginações das personagens), fazendo com que a trama pareça narrada de uma perspectiva quase única. O espectador coloca-se praticamente em posição de um narrador em terceira pessoa, já que sua percepção das coisas será criada a partir desse ponto de vista. Isso faz com que seja eliminada a distância entre o espectador e a obra, criando nele a ilusão de estar acompanhando tudo dentro do espaço ficcional.

O cinema não é, porém, um discurso constituído apenas por imagens, por isso é tão importante observar o ritmo de sucessão dessas imagens com relação aos sons que as acompanham. “A manipulação do chamado ruído ambiente, assim como a presença efetiva da palavra, vem conferir mais espessura e corporeidade à imagem, aumentando seu poder de ilusão” (XAVIER, 2005, p. 36.). Sendo imagem e som elementos integrantes no mesmo nível, não devem ser pensados como meros complementos um do outro. Cenas distintas e de aparente desconexão visual, por exemplo, tornam-se coesas graças à continuidade sonora, que fornece a ideia de mesmo ambiente ou clima entre elas. O contrário também é válido. Na transição de um espaço para outro, o som tem a função de preparar e envolver o espectador. Pensando nisso, como a associação entre som e imagem cria (ou quebra) a expectativa do público? Que contribuições essa associação pode fornecer à interpretação do filme?

De maneira geral, em *Boi Neon*, a mudança de som – seja ele ambiente (os ruídos provindos das ações das personagens ou do espaço em que estão) ou musical (a trilha sonora em si, composta por melodia e ritmo instrumental) – acompanha a mudança de cena, isto é, ambas se iniciam e terminam ao mesmo tempo, o que cria uma aparente ruptura na sequência lógica das cenas, fazendo essas parecerem partes de fragmentos que, ao longo da narrativa, no entanto, vão se construindo. Não há música ou ruído contínuo que perpassa cenas seguidas. Em alguns momentos, o que há é mudança de perspectiva da câmera, porém em um mesmo cenário. Claro que a sequência lógica determinada pelo cineasta permite a associação entre as cenas que se seguem, porém, na maioria das vezes, o corte entre uma e outra é feito de maneira abrupta. Com isso, cabe muito ao espectador o trabalho de associá-las e, finalmente, uni-las semanticamente.

Exemplo disso é a terceira cena do filme (já descrita no início deste trabalho), quando, com uma fita métrica, Iremar mede a cintura de Galega. Durante a ação, apenas as vozes das personagens conversando sobre cores e sobre as criações do protagonista ressoam. Ele: “Rosa choque é coisa de rapariga.” Ela: “E tu pensaste no quê?”. Imediatamente, a cena é cortada. Galega, agora sozinha, enfatizada em um ambiente com luz vermelha (talvez o palco de uma boate), dança. Seu rosto, encoberto por uma máscara – a própria cabeça de um cavalo, provavelmente recriada por Iremar –, não pode ser identificado. É a primeira cena com música no filme. A melodia, tão importante quanto o efeito visual, assemelha-se a um ritmo de *rock*, com bateria e guitarra em ritmos bem marcados. Em

sua performance, curvada para frente e com as mãos fechadas em forma de casco, Galega segue uma sequência de movimentos que imitam o animal. Nada é falado na cena, nenhuma palavra, o importante é a performance, a dança, a ação. Apenas a música alta é ressaltada junto com a imagem. Cabe ao espectador a relação entre as “descontínuas” cenas. Seria a cena da dança parte de uma ilusão ou um sonho de Iremar? Ou talvez a revelação de seu desejo espetacular de ser um estilista que cria roupas sensuais? Seria Galega a concretização de uma realização pessoal do próprio protagonista?

Parafraseando Ianni (2000), há momentos em que a língua não consegue exprimir a totalidade de uma situação, por isso emudece, talvez porque não haja realmente o que dizer, ou porque nada seja necessário dizer ou, ainda, porque não haja como dizer, afinal, as palavras não seriam suficientes para descrever e exprimir o indizível. A ausência de uma expressão verbal, como se não tivesse ainda sido inventada ou fosse totalmente dispensável, cria momentos nos quais a linguagem vive situações de tensão, mistério, mágica, revelação, segredo. São momentos nos quais não se encontram palavras, signos, como se nada fosse capaz de dar conta do desconhecido, do inesperado, do surpreendente.

Nesse sentido, o desenvolvimento dramático e o ritmo da montagem criam jogos de tensão e equilíbrio. A aparente descontinuidade de cenas (como o curto e comedido diálogo entre Galega e Iremar, no primeiro momento, mais calmo e silencioso, em contraste com o *rock* e a imagem da dançarina, posteriormente) pode ser aceita como abertura para um mundo fluido que está do lado de lá da tela, dissolvendo a descontinuidade visual em uma continuidade da narrativa (as relações lógicas estabelecidas). As imagens são, parafraseando Xavier (2005), separadas, mas a combinação é feita de modo que pareça uma evolução, um universo contínuo em movimento.

A música instrumental, no entanto, aparece em poucas e específicas cenas. Ora ela é parte do discurso fílmico, quando é cantada pelas personagens ou gerada pelo ruído de aparelhos eletrônicos em cena, como o rádio, ora é trilha sonora das cenas que refletem os devaneios e os sonhos das personagens. Exemplo do primeiro caso é a entonação de cantos populares no momento do trabalho, enquanto as personagens manuseiam e cuidam do gado ou enquanto lavam suas roupas. Talvez isso remonte às antigas e tradicionais práticas de trabalhadores que, para aliviar o cansaço do esforço pesado, costumavam cantar nos campos. Também essa mesma ideia envolva cenas de descontração e prazer, quando, por exemplo, a família, ao som de um forró tocado no rádio, dança e canta, após um dia cheio de afazeres, e Iremar costura:

Oh! Meu vaqueiro, meu peão

Conquistou meu coração

Na pista da paixão

E valeu o boi⁶

A música está presente no cotidiano dos trabalhadores e é capaz de transmitir mensagens a respeito de uma cultura regional e local, sendo parte do discurso das personagens. Ainda com relação a este aspecto, a música instrumental ambiente aparece nas cenas de ação das vaquejadas, nestes casos, referindo-se não só ao estilo que caracteriza o sertanejo nordestino, mas também aos momentos de tensão criados e revelados pela adrenalina dos vaqueiros que derrubam os bois na arena. A batida rítmica forte assemelha-se, então, ao coração acelerado dos homens e dos animais.

Como parte da trilha sonora das cenas, o segundo caso a ser explorado, a música serve de conexão entre o pensamento das personagens e a imagem. A figura solitária e pensativa de Iremar é, por vezes, acompanhada de música⁷ lenta. Na cena em que está sentado dentro do caminhão, olhando pela porta da carroceria, como uma janela que se abre para o mundo, uma melodia tocada em registros médio e grave por instrumentos de sopro/madeira surge aos poucos. Um instrumento de corda em pizzicato grave saltita e marca o andamento. Não se trata de uma música regional, mas de uma expressão das reflexões possíveis do protagonista. Os sopros cortam o vento que balança as árvores ao fundo, a melodia voa livre pela janela em direção ao mundo, Iremar sonha. As cordas em pizzicato, simultaneamente, ressoam no chão, mais graves, como as amarras de um território do qual Iremar não pode se desvencilhar, pois já é parte constituinte de suas identidades, de sua historicidade, de sua cultura. É a ambiguidade sonora que produz a imagem da complexidade do protagonista. Seria um momento de inspiração? A música é imediatamente cortada com a cena. Aparece, em seguida, Iremar vestindo um manequim com um tecido dourado.

Situação sonora semelhante ocorre com Cacá. Enquanto a garota desenha cavalos nas páginas de uma revista de mulheres nuas (as mesmas em que Iremar frequentemente rabisca seus sonhos, cobrindo as imagens com desenhos de moda) e, em uma sequência

6 Trecho da música *Meu vaqueiro, meu peão* (Rita de Cássia Oliveira dos Reis), presente no filme com gravação da banda Mastruz Com Leite, Somzoon Gravações e Edições Musicais LTDA. Letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/mastruz-com-leite/187207>. Acesso em: 06 out. 2017.

7 Reflexões de Iremar, composição de Otávio Santos. Performance: Otávio Santos & Jairo Chaves. Estúdio Tritono.

de colagem e intersecção de cenas, brinca com um pequeno cavalo alado e brilhante, que bate as asas conforme o vento o atravessa e pisca entre os bois deitados, uma viola clássica na região média esboça acordes acompanhados por cordas dedilhadas de outro instrumento, criando uma melodia⁸ de andamento lento. Os cavalos de Cacá – sejam os que correm em sua mente, rabiscados na folha, seja o que voa como um brinquedo em sua mão ou, ainda, aqueles reais que, em vários momentos do filme, a garota tanto aprecia correndo pelos espaços do sertão, sempre querendo tocá-los, acariciá-los, tê-los, sê-los – são sonhos que percorrem caminhos livres, campos abertos, porém limitados pelo território seco em que se encontram. Os cavalos, em metáfora, parecem sobrevoar os gados aprisionados em sua dura realidade.

Cenas seguidas de música, entretanto, não são maioria. No filme, predomina, além do diálogo, a ausência de melodias e a presença do ruído ambiente proveniente das ações das personagens. Por isso, é necessário que o espectador pense na relação som/silêncio e em como, nas palavras de Costa (2014, p. 148), “pelo procedimento do ponto de escuta, o espectador identifica-se com o personagem a partir do ato de compartilhar o que ele ouve”.

Cabe citar aqui, rapidamente, o que parece traço comum nos filmes de Mascaro: explorar o silêncio. Ao longo de grande parte do filme, o diretor utiliza-se da ausência total de trilha sonora musical que não seja resultado da ação das próprias personagens, ou seja, não há nenhuma outra melodia senão aquelas entoadas pelas próprias personagens ou provenientes de sua ação de ouvir rádio. Isso cria uma proximidade entre a ficção do filme e a vida do espectador, afinal, o silêncio é parte constituinte da realidade. É possível, então, estabelecer um diálogo com Ianni (2000, p. 216), a respeito das diversas formas de silêncio que povoam o mundo:

[...] o segredo da longa duração, o mistério da palavra rolando na imaginação, a memória rebuscando o esquecimento, o silêncio da multidão. São silêncios com os quais convivem uns e outros, indivíduos e coletividades, multidões e solitários. Não são previsíveis. Podem suceder inesperadamente. Irrompem de repente na vida das pessoas, na trama das relações sociais, paralisando imaginários e sentimentos, sonhos e devaneios, pensamentos e movimentos.

Nesse sentido, a presença dos ruídos e a ausência frequente de música dão ao espectador a impressão de ser parte do cenário do filme, uma extensão do sertão nordestino simples, onde pouco acontece – daí a ideia de um ambiente monótono que não seria possível com a inserção constante de música, já que essa provocaria alguma sensação de movimento. Trata-se de uma narrativa que acompanha as personagens em sua realidade, sugerindo registrar sequências de um cotidiano que se desenrola com naturalidade frente à câmera.

8 O sonho de Cacá, composição de Otávio Santos. Performance: Jairo Chaves. Estúdio Trítano.

A ausência de linguagem verbal e de música também produz uma proximidade entre as personagens e seu meio. Na última cena do filme, Iremar encara os bois e reproduz sons que os imitam, criando uma identificação entre o protagonista e os animais a partir da sonoridade. Segundo Orlandi (2007, p. 29-30), “o homem está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico”.

No referido exemplo, o som vocal emitido por Iremar simboliza o quão íntimo ele se mostra dos gados, capaz de reproduzir seus atos e, em certa medida, comunicar-se com eles, comportamento que não poderia ser traduzido com palavras. Os sons marcam ainda a subjetividade das personagens. Na referida cena, o protagonista curva-se levemente para que seu rosto fique no mesmo plano das cabeças dos bois. Nessa igualdade de olhares, imitando o ruído dos animais, ele também parece sentir-se um pouco boi. É como se houvesse uma simbiose homem-animal. Apesar de toda a fantasia representada nos desejos e sonhos das personagens, o filme não segue uma veia utópica no sentido de transcender a realidade, mas de aceitá-la, criando nela o reconhecimento de suas identidades diante de uma realidade mais ampla.

Na cena final do filme, pode-se pensar na construção de um futuro por vir. Iremar, após um tempo observando e “conversando” com o gado, abre a porta do cercado onde se encontram os animais e por ela sai, fechando-a em seguida. A ação rotineira do protagonista é interrompida, anunciando o fim da história e fazendo com que o espectador (passando a ser também um expectador), reticente, tenha suas próprias conclusões sobre o rumo que a vida da personagem teria tomado. A ideia de um “futuro do pretérito” em construção, nos termos a que se refere França (2008), aplica-se ao desfecho de *Boi Neon*, deixando o interlocutor interpretar as possibilidades de construção de memórias, de produção de sentidos do que as coisas poderiam ser ou se tornar. O filme, portanto, não só reescreve a memória histórica de um pretérito perfeito, terminado e completo, como também deixa lacunas e vazios entre as representações, por isso “estas lacunas entre os filmes não falam do que foi nem mesmo do que deve ser: essas lacunas falam, ou melhor, murmuram o que poderia ter sido” (FRANÇA, 2008, p. 6).

As próprias hipóteses formuladas pelo espectador/expectador, em um processo constante e interminável de construção da memória, produzem ecos, possibilidades, sentidos que ajudam a compreender as identidades das personagens. Após o corte final, ao escurecer da tela, inicia-se o toque de acordes que anunciam os créditos finais do filme. É curioso e incomum pensar que a melodia reproduzida é o tema musical do filme – que, no entanto, não aparece nas primeiras cenas, tampouco ao longo da narrativa. Ainda assim, as palavras que cantam a letra da música, intitulada *Astronauta*, harmonizadas com acordes de viola caipira, permitem a reflexão a respeito do que se tornou tão recorrente durante toda a trama: as identidades e os sonhos possíveis.

Eu como astronauta visitei planetas

Transpus os limites do céu multicolor

Viajei a bordo dos meus pensamentos

Fiz do coração um disco voador

E em meio às galáxias do mundo universo

Encontrei em Marte a musa do amor

Eu estou em órbita entre a Terra e Júpiter

Vigiando os astros que seguem seus passos

No céu de sua boca meus lábios decolam

E a nuvem de beijos encobre os espaços

E essa massa cósmica que envolve os planetas

Constitui o elo dos nossos abraços [...] ⁹

A palavra *astronauta*, presente tanto no título quanto no primeiro verso da música, já remete diretamente à noção de espaço, de um membro de uma tripulação treinada para enfrentar uma viagem interplanetária. A voz do eu-lírico – ressaltada sob efeito mais grave de uma voz masculina que interpreta a melodia – é muito parecida com o sonho de Iremar que, seguindo os traços de uma comunidade, de uma família, é direcionado, levado – por condições muitas vezes externas e diversas de seus desejos – a agir dentro de um bando, uma boiada. Para visitar planetas e outras culturas, é preciso transpor limites, atravessar fronteiras, romper barreiras, percebendo a beleza que está além do céu multicolor, ainda que essa transposição não seja física, mas no âmbito dos pensamentos,

⁹ Transcrição de trecho da letra da música *Astronauta*, de Raimundo Nonato da Costa e Raimundo Nonato Neto, presente no filme com gravação de Os Nonatos, cortesia de Izabel Lima de Alencar.

dos sonhos. Iremar parece buscar isso em seus sonhos, sendo um sujeito que transita no entre (*a Terra e Júpiter*) e nele, dentre outras possibilidades (*os astros*), encontra Marte, deus da guerra e guardião da agricultura, dos campos, da vegetação e da fertilidade. Surpreendentemente, o deus é colocado como um substantivo feminino (*musa*) que faz alusão ao amor. Tem-se, nesse contexto, a visão de uma mulher que assume ternura e desejo, afabilidade e atração, sensualidade e flama, zelo e sexualidade. Diante de um ambiente hostil de guerra, de sofrimento, de sobrevivência, o amor infinito e possível é revelado. Marte assume uma condição de interstício, pois, mesmo estando relacionado à guerra, percebe-se que em seu nome está contida a palavra *mar*, reiterando a noção de infinitude, de possibilidades e sonhos que seguem seus passos.

As vozes das personagens de *Boi Neon* remontam, portanto, à imagem de vários Nordesteiros que se tornam um *mundo-universo* em diálogo, grande (*universo*) e, ao mesmo tempo, pequeno, local (*mundo*). Nesse diálogo entre personagens e espaço, em meio às possibilidades (*das galáxias*), *o sertão é o mundo*¹⁰ que trilha caminhos, cria realidades, aceitando, conformando, resignando identidades que completam e são completadas a partir do reconhecimento de uma (im)potencialidade diante de algo mais amplo (*o mundo-universo*), o qual, em uma *nuvem de beijos*, é envolvido por uma *massa cósmica* de relações que tensionam e constituem os *elos dos abraços*.

Considerações finais

Este trabalho procurou criar uma pequena sequência narrativa que revelasse, por meio do cinema, ações moldadas por ideologias e jogos de poder capazes de fazer refletir sobre os mais variados sentidos da ficção e da realidade. Graças a seu caráter artístico, *Boi Neon* expressa um meio de produção de enunciados que, coexistindo em um mesmo espaço (o próprio cinema), resistem ao tempo e se ressignificam a partir de rastros e memórias manipulados tanto pelo cineasta que os reorganiza como pelo espectador que os revive no presente sob outras perspectivas. Sendo o filme um produtor de diversas leituras e interpretações, deve ser compreendido como uma narrativa em constante processo de construção e desconstrução dos enunciados.

Pôde-se comentar a produção de sentidos em *Boi Neon*, levando em conta certas expectativas rompidas e, simultaneamente, reiteradas por outras memórias incutidas no espectador. As análises de cenas mostraram que, em vários momentos, o filme é um meio importante de revelação e de descoberta de outras formas de olhar, ler e interpretar objetos familiares, tais quais as relações sociais, o trabalho e os desejos – aspectos muitas vezes invisíveis aos olhos dos espectadores desatentos.

10 Referência à frase “O sertão é do tamanho do mundo”, presente em: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Nova Aguilar, 1994, p. 96. Disponível em: <http://stoa.usp.br/carloshgn/files/-1/20292/GrandeSertoVeredasGuimaraesRosa.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2018.

O discurso produzido pelo filme reiterou, ainda, conexões que evidenciam e fundamentam os momentos históricos tanto da produção quanto da exploração dos sentidos da trama por parte do espectador, fazendo compreender o funcionamento do que pode ser o discurso do filme, suas estratégias e sua linguagem, a fim de criar sentidos diversos que se abram a diferentes formas de pensamento, revisitando antigos e atuais valores e revelando limites e possibilidades que vão além das relações dicotômicas do certo ou errado, do isso ou aquilo, pois as identidades, conforme se constatou, são múltiplas e formadas por uma adição de experiências, contatos, tempos, espaços.

Nesse sentido, buscou-se inserir novos signos e outras relações ao cenário nordestino que diz muito sobre o ser humano contemporâneo. *Boi Neon* pôde dialogar não apenas com o contexto local do sertanejo agreste, mas com outras culturas que lidam com os processos de formação de identidades e de relações humanas, já que remonta a mundos possíveis dentro dos quais as personagens aproximam-se do dia a dia de espectadores reais, mas recolocando grupos socialmente desfavorecidos por suas raízes históricas (como o Nordeste pobre, difícil e machista) em um campo cultural e intelectual (o cinema político, engajado), passando a um circuito de maior visibilidade e reconhecimento do público. Viu-se, com isso, que o filme é capaz de (re)criar a identidade de uma cultura local que pensa seus próprios processos de formação em relação a outras, abrindo-se para novas culturas e dando oportunidade a múltiplas identidades, fazendo com que a produção de uma memória coletiva, histórica, contida no imaginário social una-se à poesia da construção subjetiva, ocultada, silenciada, difundindo realidades e sonhos.

Por uma análise mais técnica do filme, pôde-se entender como o cineasta é capaz de direcionar os olhos do espectador, dando sentido a sua obra de acordo com determinada perspectiva abordada, em que há fragmentação e colagem das cenas capazes de ampliar as possibilidades de interpretação da narrativa por parte do espectador. Percebeu-se, ainda que, no discurso fílmico, o ritmo de sucessão de imagens atrelado aos sons que o acompanham é fundamental para a produção de sentidos, por isso devem ser pensados no mesmo nível de importância, já que cenas distintas e de aparente desconexão visual tornam-se coesas e coerentes, graças à continuidade sonora (e vice-versa) que envolve e prepara o espectador. Em *Boi Neon*, a presença dos ruídos e a ausência frequente de música permitiram ao espectador fazer parte no cenário do filme e sentir-se uma extensão do sertão nordestino, cuja ideia de um ambiente monótono não seria possível com a inserção constante de músicas. Ademais, a pouca movimentação das câmeras acompanhou as personagens em sua realidade, sugerindo registrar sequências de um cotidiano que se desenrolava com naturalidade frente à câmera.

As vozes (e os silêncios) das personagens de *Boi Neon* significam, portanto, diferentes maneiras de ver e sentir a realidade que constitui (e é constituída por) sonhos e desejos. É isso que movimenta as linhas que tecem os fragmentos de identidades dos sujeitos contemporâneos que, em diálogos com o mundo-universo, constroem suas vidas entre o desbotado do boi e o colorido do neon.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BIRMAN, J. Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, v. 10, n. 1, p. 105-128, jan.-jun. 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2016.

COSTA, F. M. da. Silêncio e vozes no cinema: Tabu e Stereo. *Significação*, v. 41, n. 41, p. 140-155, 2014. Disponível em: www.revistas.usp.br/significacao/article/download/83424/86411. Acesso em: 22 maio 2017.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

FRANÇA, A. O cinema entre a memória e o documental. *Intertexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 19, p. 1-14, jul.-dez. 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/7999/4766>. Acesso em: 09 nov. 2016.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. 1. reimp. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

IANNI, O. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIA

BOI neon. Direção: Gabriel Mascaro. Fotografia: Diego Garcia. Imovision, 2015. Versão AppleTV (103 min).