

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO: JORNALISMO

IGOR ARAÚJO PORTO

AS ESPACIALIDADES NO CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS

PORTO ALEGRE
2015

IGOR ARAÚJO PORTO

AS ESPACIALIDADES NO CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação: Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: João Fabricio Flores da Cunha

PORTO ALEGRE

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado As espacialidades no cinema de Cláudio Assis, de autoria de Igor Araújo Porto, estudante do curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 24 de novembro de 2015

Assinatura:

Nome completo do **orientador**:

IGOR ARAÚJO PORTO

AS ESPACIALIDADES NO CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação: Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: João Fabricio Flores da Cunha

Conceito: ____ Aprovado pela banca examinadora em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (Orientador)
UFRGS

Me. Bruno Bueno Pinto Leites
UFRGS

Me. Alex Ferreira Damasceno
UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Alexandre Rocha da Silva, pela receptividade, confiança e pelo esforço em manter vivo o debate dentro da faculdade. Ao meu coorientador e amigo João Flores da Cunha, pelos importantes conselhos, sem os quais este trabalho não existiria, e por toda a paciência. Também aos colegas do GPESC que participaram, direta ou indiretamente, da produção desta monografia.

A minha família, Aladya, Sabino e Tainah, pelo apoio incondicional, pela educação que me ofereceram e por sempre acreditarem em mim.

Aos amigos de longa data, que me aguentam até hoje, em especial, Rafaela Masoni, Pedro Bigolin Neto, Maurício Tiefensee, Henrique Bordini, Gustavo Santos, Nicolás Glänzel, Francisco de Borja.

Aos amigos da Fabico, sem eles acordar cedo esse tempo todo apenas não seria uma meta plausível. Cito aqui os grupos Bonde do Jornal, Estudantes de La Pauta, Bonde do Grand's, Soviete, Juventude Malandra, Torradinha e E o war?, que fizeram os anos passarem mais rápido e renderam belíssimas histórias.

Ao Patético, por ser sempre o mais querido.

A Matheus Harb e Ariel Engster, pelo meu *gif* biográfico.

A Iami Gerbase, por todo o carinho e otimismo nessa reta final. E também por ouvir compreensivamente os milhões de lamúrios envolvendo a gravação de certo álbum duplo.

De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

Italo Calvino

RESUMO

Esta monografia investiga como são construídos imageticamente os espaços nos três primeiros longa-metragens do diretor brasileiro Cláudio Assis, *Amarelo Manga* (2003), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2012). Procura-se também entender de que maneira estes espaços qualificam temas pungentes para esta filmografia, como a violência e a abjeção e as representações do urbano e do rural. As análises dos filmes têm base no conceito de espacialidades, cunhado por Lucrecia Ferrara, e na Semiótica da Cultura, de Yuri Lotman. O estudo foca no espaço em seus aspectos de linguagem e em sua materialidade. Para operacionalizar tais análises, foram utilizadas as noções de espaço fílmico de Jacques Aumont e de montagem de Sergei Eisenstein. No trabalho, considera-se como as figurações de urbano e rural nos filmes de Assis atualizam e fazem uma crítica dessa tradição na historiografia do cinema brasileiro .

Palavras-chave: comunicação; audiovisual; cinema; espacialidades; Cláudio Assis.

ABSTRACT

This monograph investigates how the spaces are build imagetically in the three early films by Brazilian director Cláudio Assis, *Yellow Mango* (2003), *Bog of Beasts* (2006) and *Rat Fever* (2012). It also discusses the way these spaces qualify pungent themes for this filmography such as the violence, the abjection and the representation of the urban and the rural. The analyses of the films is based on the concept of spacialities, coined by Lucrecia Ferrara, and in the Semiotic of Culture from Yuri Lotman. The study focuses in the space through its materiality and language aspects. As methodological strategy, the notions of filmic space, by Jacques Aumont, and montage, by Sergei Eisenstein were also used. In this work, we consider how the figures of urban and rural in Assis, update and critique the tradition of these spaces in the historiography of Brazilian cinema.

Keywords: communication; audio-visual; cinema; spatialities; Cláudio Assis.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Categorias de espacialidades diacrônicas.....	57
Tabela 2	Categorias de espacialidades sincrônicas.....	58

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Os não-atores exercem ações cotidianas em cena de <i>Amarelo Manga</i>	61
Figuras 2 e 3	A troca de posições no espaço de cena entre os dois.....	65
Figura 4	Posição de enfrentamento que Zizo assume em relação aos prédios na volta é reforçada pelo uso do <i>contra-plongé</i>	67
Figura 5	Os espaços da zona da mata apresentados em câmera alta são na maior parte das vezes amplos em oposição aos espaços da periferia. No <i>frame</i> acima, a cena da represa.....	71
Figuras 6 e 7	Pareamento de lugares através da montagem em <i>Amarelo Manga</i> ..	74
Figura 8	Câmera gira e desfaz os traços do espaço na cena do culto evangélico.....	75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS	17
2.1	Sobre os filmes	17
2.2	Estilo.....	26
2.3	Temáticas.....	33
3	ESPAÇO E ESPACIALIDADES NO CINEMA	39
3.1	Do espaço à espacialidade.....	39
3.1.1	<i>Do espaço</i>	40
3.1.2	<i>Do espaço semiótico</i>	42
3.1.3	<i>Das espacialidades</i>	44
3.1.4	<i>Apanhado das aplicações das espacialidades em comunicação</i>	47
3.2	Sertão e litoral.....	50
4	AS ESPACIALIDADES NO CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS	57
4.1	Visualidades	59
4.2	Visibilidades.....	69
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	77
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80

1 INTRODUÇÃO

Nos filmes de Cláudio Assis, espaços se repetem de maneira regular e parecem exercer algum discurso sobre as histórias que estão sendo contadas. Como já disse o jornalista José Geraldo Couto sobre *Amarelo Manga*: "os bairros de Recife por onde transitam os personagens não são mero pano de fundo para a ação. Seus ambientes e tipos sociais tomam conta da tela" (COUTO, 2003, documento digital não paginado).

Entendemos, então, que os espaços na obra de Cláudio Assis são "índices materiais" (FERRARA, 2008a, p. 41) da história a ser contada. O trabalho tratará (1) de como os espaços estão constituídos formalmente na obra de Assis e (2) de que maneira esses espaços se referem a temas pulsionais dessa filmografia, como a questão da abjeção e das figuras da zona da mata (como oposição à figura do sertão, consagrada na historiografia do cinema brasileiro) e da periferia. Nosso objetivo geral é identificar como a espacialidade está constituída em *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas* e *A Febre do Rato* e de que maneira se refere às temáticas da abjeção, da zona da mata e da periferia.

Nossa investigação dar-se-á a partir dos parâmetros instaurados pelo conceito de espacialidade (FERRARA, 2008a; NAKAGAWA, F. S., 2006; NAKAGAWA, F. S., 2008), que tem sua base teórica na Semiótica da Cultura. Buscamos estas teorias para dar conta do objeto não apenas dado como mero fenômeno físico ou abstração construída, mas também dedicando a devida importância à materialidade desses espaços, sendo eles *urbanos* ou *rurais*, e de sua contraparte fílmica. Nosso problema de pesquisa é: como estão constituídos os espaços no cinema de Cláudio Assis, e como essa constituição se refere aos temas da zona da mata, da periferia e da abjeção?

Cláudio Assis nasce em Caruaru, no agreste pernambucano, em 1959. Durante a juventude, muda-se para Recife e cursa Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Lá conhece alguns outros estudantes, que começam a participar fortemente da cena *Manguebeat*,¹ e que irão, posteriormente, tornar-se expoentes do cinema da região, como

¹ *Manguebeat* (ou *Manguebit*) é um movimento cultural nascido em Recife durante a década de 1990. Inaugurado na música com bandas como Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, espalhou-se por diversas áreas do campo das artes. Suas principais características eram fazer uma mistura de elementos tradicionais da cultura pernambucana – como o maracatu – com estéticas estrangeiras, como a do rock ou do funk, e também fazer uma crítica econômica e social da exclusão das áreas do mangue em Recife. "O *Manguebeat* inaugurou uma cena cultural com inédita repercussão no resto do país e até fora dele. A partir da música e de uma atitude que refletia a diversidade de referências culturais típicas da contemporaneidade, a nova produção ganhou projeção na mídia

Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Hilton Lacerda, entre outros. Eles iniciaram um cineclube, chamado Jurando Vingar. Nessa época, Assis tem também uma breve carreira de ator.

Quando Lírio Ferreira e Paulo Caldas conseguem, através de editais de incentivo, os fundos necessários para dirigir *Baile Perfumado* (1997), releitura da história do cangaceiro Lampião, os amigos passam a trabalhar juntos como cineastas. Durante a produção desse filme, escola para seus participantes, forma-se uma espécie de cena de diretores que depois vai ser referida pela imprensa como Novo Ciclo do Cinema de Pernambuco. Pelas características tão diferentes de suas películas, esses vão negar o rótulo imposto. Nas palavras do próprio Assis: "Também existe esse absurdo de, com o filme pronto, ser chamado de cinema pernambucano, não de brasileiro" (ASSIS in EDUARDO, 2015, documento digital não paginado).

Fato é que há um *boom* de produção em Pernambuco durante o período. Paulo Caldas segue para dirigir *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (2000). Lírio Ferreira, em 2005, lança um filme considerado síntese das ideias dispersas entre esses cineastas: *Árido Movie*. Marcelo Gomes, junto com Marcelo Gomes, faz o seu *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005); Heithor Dhalia, *Conceição* (1999) e *Nina* (2004); Karim Ainouz (cearense, mas que circulava em torno do grupo), *O Céu de Suely* (2006). Hilton Lacerda trabalha como roteirista para vários desses filmes, e para toda a obra de Cláudio Assis, até lançar seu primeiro longa autoral, *Tatuagem* (2013). Assis, que já tinha tido uma experiência como diretor com o curta *Henrique* em 1987, faz durante o período vários filmes do mesmo formato, gerados no bojo desse movimento como: *Soneto do Desmantelo Blue* (1993), *Viva o cinema* (1996, documentário) e *Texas Hotel* (1999, que vai servir de embrião para *Amarelo Manga*).

Amarelo Manga (2003) é o primeiro longa de Cláudio Assis, e aborda um universo de diversos personagens que circulam por espaços da periferia de Recife e do bairro de Recife Antigo. No filme, é apresentada uma coleção de tipos sociais, em especial os que residem no Texas Hotel, gerido pelo conservador Seu Bianor (Cosme Prezado Santos). Entre os moradores, está Isaac (Jonas Bloch), homem misterioso que possui uma perversão por atirar em cadáveres, os quais são obtidos através de um amigo funcionário do IML (Everaldo Pontes). Também lá está Dunga (Matheus Nachtergaele), uma espécie de faz-tudo do local e que é apaixonado pelo açougueiro Wellington Kanibal (Chico Diaz). Kanibal é casado com

e gerou identificação com um público consumidor de cultura de diversas classes sociais", segundo Aragão Fonseca(2006, p. 11).

Kika (Dira Paes), mulher muito evangélica. A grande virada de enredo do filme se dá quando Kika descobre as traições do marido e sai de sua submissão e Seu Bianor vem a falecer, impactando todos os residentes do Hotel.

Interessante para nós é como estes personagens todos (e mais alguns) circulam pelos mesmos espaços, e como esses espaços vão mudando junto com a trama – caso da igreja frequentada primeiro por Kika, e depois por Wellington, em momentos bem diferentes. Outros locais importantes são: o Bar de Lígia (Leona Cavalli), que dá início e fim à história, servindo como narradora, e as ruas do Recife, atravessadas pela câmera de Assis em imagens documentais e pelo carro amarelo de Isaac. Tais locais desempenham múltiplas funções como a de formação de vinhetas, a de marcação de percursos, e a de comunicação entre os personagens. *Amarelo* foi o vencedor do prêmio máximo do Festival de Cinema de Brasília e do Fórum de Cinema Novo em Berlim (2003, em ambos).

Baixio das Bestas (2006) começa com cenas esparsas e estáticas de uma construção abandonada em preto e branco acompanhada pela música de uma guitarra solitária. Já aí temos a demarcação do cenário: pequena comunidade rural, em algum lugar da zona da mata pernambucana (a locação escolhida foi Nazaré da Mata), que sobrevive às custas de uma usina decadente. Nela, a abjeção vai se constituir de maneira bem marcada. O enredo fala de Seu Heithor (Fernando Teixeira), que ganha dinheiro exibindo sua neta, Auxiliadora (Mariah Teixeira), menor de idade, em um posto. Maninho (Irândhir Santos) é designado para cavar uma fossa do lado da casa dos dois e cria uma relação de empatia com Auxiliadora e de conflito com seu avô. Os *agroboys* Cícero (Caio Blat) e Everardo (Matheus Nachtergaele) abusam de um grupo de prostitutas, entre elas Bela (Dira Paes). Assis recebeu o Tigre de Ouro de melhor filme no Festival Internacional de Cinema de Roterdã de 2006 por *Baixio das Bestas*.

De tom mais leve, *Febre do Rato* (2012) trabalha também com outro tipo de marginalidade, que não é só geográfica. O poeta Zizo (Irândhir Santos) leva, junto com seu grupo de artistas marginais, uma vida boêmia em ocupações e casebres da periferia de Recife e se apaixona pela colegial Eneida (Nanda Costa). O filme impressiona também pela sua fotografia em preto e branco. Ganhou o prêmio de Melhor Filme de Ficção no Festin (Lisboa) em 2012 e no Festival de Paulínia em 2011.

Nessa monografia, trabalharemos com a ideia de Lucrecia Ferrara (2008a, p. 191) de abordar um espaço que fuja das definições puramente epistemológicas e abstratas ou, por outro lado, puramente empíricas. Para tal, devemos compreender o espaço em suas

materialidades, como um dado de linguagem. Por isso, utilizaremos elementos de teorias da linguagem cinematográfica (em especial AUMONT, 2008 e EISENSTEIN, 1972). Metodologicamente, buscamos – a partir de decupagem e de captura de imagens – identificar nos filmes procedimentos cinematográficos recorrentes a partir dos quais Assis constrói as espacialidades em seu cinema.

Utilizaremos também as características sincrônicas e diacrônicas de análise das espacialidades propostas por Ferrara (2008a). Entre as diacrônicas: a proporção, a construção e a reprodução – em especial esta última, na qual se insere o cinema moderno. Nas sincrônicas, a visualidade, que lida com os aspectos icônicos do espaço; a visibilidade, que faz a crítica desse aspecto; e, por fim, a comunicabilidade, reflexo das mediações entre espaço e sua realidade histórica e social. Voltaremos a essas teorias no subcapítulo 3.1.

Os objetivos específicos desta monografia são:

- Investigar as relações entre os três filmes, de modo a buscar uma compreensão do estilo do cineasta;
- Propor cruzamentos entre esse estilo e temáticas específicas (abjeção, urbano e rural), em seus aspectos espaciais;
- Verificar como os filmes atualizam as figuras do urbano (litoral) e do rural (sertão) em relação à tradição da filmografia do cinema nacional; e se há a emergência de um espaço híbrido no cenário da zona da mata.
- Buscar entender como os elementos da linguagem cinematográfica nos filmes ajudam a compor estas espacialidades.

Tendo em vista a condição desses filmes de obras razoavelmente novas, dedicaremos o capítulo 2, intitulado *O cinema de Cláudio Assis*, a fazer uma revisão da crítica acadêmica e jornalística sobre eles. Em 2.1, faremos uma revisão bibliográfica do que já foi escrito sobre o diretor, em jornais, artigos acadêmicos, teses, dissertações e monografias. Tentaremos encontrar os assuntos mais abordados, com foco nos que são úteis para a proposta deste trabalho. Em *Estilo e Temáticas* (2.2 e 2.3), faremos uma leitura um pouco mais aprofundada de pontos selecionados já com o objetivo de introduzir elementos a serem usados na análise. Esses subcapítulos têm o objetivo também de apontar semelhanças e diferenças entre os três filmes.

O capítulo *Espaços e espacialidades no cinema* (3) vai definir nossa base teórica. Em *Do espaço à espacialidade*, investigamos a teoria das espacialidades conforme proposta por Lucrécia Ferrara (2007, 2008a) partindo, em especial, da noção de espaço semiótico, formulada por Iuri Lotman², e suas possíveis aplicações ao universo do cinema. Já em *Sertão e litoral* (3.2), faremos uma pequena revisão da literatura sobre as representações do sertão e do litoral na filmografia nacional como modulação temática à teoria das espacialidades e para posteriormente refletir como essa tradição afeta e é atualizada na obra de Cláudio Assis.

Finalmente, o capítulo *As espacialidades no cinema de Cláudio Assis* (4) traz uma análise dos elementos constituintes do espaço nos três filmes, com vistas a refletir sobre como as espacialidades estão constituídas neste cinema, primeiro conforme suas *Visualidades* (4.1) e depois conforme suas *Visibilidades* (4.2). Para tal, traremos, além das categorias sugeridas por Ferrara, instrumentos advindos da teoria do cinema, apoiados em autores como Jacques Aumont, J. Dudley Andrew e Sergei Eisenstein.

A produção cinematográfica de Assis é recente, e ainda existem poucos trabalhos acadêmicos sobre ela. Dentro do campo da comunicação, a contribuição dada por esse estudo seria o de pensar criticamente a representação das cidades a partir de uma das mídias que a abordam. Entender como os espaços são representados na produção cinematográfica nacional é uma maneira de tentar elevar o debate em torno de cultura no país.

² Para apresentar as ideias de Lotman a respeito do espaço, utilizaremos, essencialmente, dois textos de Irene Machado (2015a, 2015b).

2 O CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS

A produção bibliográfica sobre os filmes de Cláudio Assis, ao menos dentro da academia, ainda é muito incipiente, talvez por essas obras serem recentes. Ainda assim, neste capítulo de revisão bibliográfica tentaremos fazer uma leitura exploratória de artigos, teses, dissertações e críticas jornalísticas, ressaltando temas que pretendemos analisar mais a fundo ao longo deste trabalho ou aqueles que forem recorrentes nessa literatura. Acreditamos que serão especialmente importantes as noções ligadas ao espaço como: o cronotopo em Gonzaga F. (2010; 2011) e o entre-lugar em Holanda (2013); questões ligadas às dimensões temáticas como a imagem-pulsão – Leites (2011) –; e à questão do urbano e do rural – Vieira e Lima (2010).

2.1 Sobre os filmes

Gonzaga F. (2010) faz uma comparação entre a maneira como se estrutura o tempo nas narrativas do romance *Os Ratos*³, de Dyonélio Machado, e *Amarelo Manga*. Para tal, retoma o conceito de cronotopo de Mikhail Bakhtin⁴. O cronotopo é um elemento organizador do texto, um recurso que coloca os indicativos de tempo dentro das descrições de espaço, dando “materialidade” à história. Isso pode ser visto no filme de Assis, segundo o autor, através dos planos abertos com câmeras aéreas, que remetem a uma prisão – o espaço simbolizaria um tempo estanque –, e no próprio decorrer da narrativa, que se desenvolve em apenas um dia, dando uma impressão de cotidiano que se repete de maneira indefinida – “primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia [...] mas logo depois vem o dia outra vez e vai, e vai, e vai e é sem parar” (ASSIS, 2003, 3’13 – 3’35).

A criação de vinhetas que compõem o tempo fora da história (NOGUEIRA, 2009) através de músicas é outro elemento que pode ser compreendido como um cronotopo. Em *Baixio das Bestas*, o corte temporal é visto pelas modificações de um espaço específico, o da plantação de cana, e por ações desenvolvidas nesse lugar. Vemos, de maneira intercalada,

³ Romance publicado originalmente em 1935.

⁴ A ideia de cronotopo é lançada por Mikhail Bahktin, filósofo russo, ao analisar as obras do francês François Rabelais em seu livro *A estética da criação verbal* (1988). Para apreender esse conceito, utilizamos os comentários de Ferrara (2008a) e Gonzaga F. (2010).

primeiro a cana verde, depois o corte, o transporte, a queimada, e por fim o solo árido. De fora da narração, através da evolução de um espaço, o diretor dá a ideia de quanto tempo passou.

Há também, sobre a questão do tempo em *Amarelo Manga*, um fragmento de poema que é musicado pela banda Fred Zero Quatro. O texto, não por acaso, chama-se *Tempo Amarelo* e foi escrito pelo pernambucano Renato Carneiro Campos:

Amarelo é a cor das mesas, dos bancos, dos tabuleiros, dos cabos das peixeiras, da enxada e da estrovenga. Do carro-de-boi, das cangas, dos chapéus envelhecidos, da charque. Amarelo das doenças, das remelas dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos. Tempo interior amarelo, o velho desbotado, doente. (CAMPOS, 1980, p. 92)

No trabalho de Assis, os espaços se dão a ver através de recursos formais. Os *travellings*⁵ lentos pelo Rio Capibaribe em *A Febre do Rato*, por exemplo, não só ajudam a ditar o ritmo da narrativa, como servem de introdução ao mundo que em que os personagens vivem. Esse mundo é a periferia, mas não é uma periferia qualquer. José Geraldo Couto coloca, em texto para o *blog* do Instituto Moreira Salles, que a grande força do filme está na construção de uma Recife alternativa: “Os espaços em que o protagonista e seus amigos se movem – galpões em ruínas, fábricas abandonadas, bares de beira de rio, terrenos baldios – são polimorfos e cambiantes como as relações sexuais e afetivas entre eles” (COUTO, 2012, documento digital não paginado). A marginalidade envolve os personagens e se mostra refletida nos espaços que frequentam.

Nogueira (2009) tenta traçar pontos em comum na produção cinematográfica do Recife na década dos 2000. Para ela, os filmes são um conjunto, pois possuem: auto-referencialidade, privilégio à música e problematizações identitárias. Não trabalharemos a fundo com essas categorias estilísticas, porém o trabalho de Nogueira, ao aplicar esse modelo, tira conclusões interessantes sobre as particularidades de cada longa e por isso nos serão importantes.

⁵ *Travelling*: Recurso cinematográfico em que há deslocamento espacial de fato das lentes, ao contrário, por exemplo, da panorâmica, em que o movimento se dá apenas em relação ao eixo da câmera. É geralmente realizado com o auxílio de trilhos ou de uma grua: “Foi preciso os ingleses (criadores das estradas de ferro) empregarem o mesmo sistema das ferrovias em cinema para que as câmeras tivessem estabilidade e fluidez durante os planos filmados sobre um carrinho que corria, movido pela força humana, sobre os trilhos” (MONCLAR, Jorge. *Duas ou três coisas sobre o uso do Travelling*. Disponível em: <http://www.aictv.com.br/noticia/duas-ou-tres-coisas-sobre-o-uso-do-travelling-165.html>. Visualizado em 10/10/2015). Ou ainda: “O *travelling* é um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção” (AUMONT, 2008, p. 39)

A crítica jornalística tende a ver no cinema de Assis contradição entre uma abordagem de estilo documental e a plasticidade técnica de algumas cenas, favorecidas pela fotografia de Walter Carvalho (*Central do Brasil, Carandiru*) e pelo uso da tecnologia CinemaScope⁶. Couto enxerga em certo “esteticismo” (2012, documento digital não paginado), em que o prazer visual que o espectador sente durante a exibição põe em xeque a mensagem geral deste, que é de crítica social.

Luiz Soares Junior, no artigo publicado na revista Cinética em que tenta resumir o trabalho de Cláudio Assis (*Quem tem medo do lobo mau?*, de 2013), acredita que está no artifício do *travelling* razão de seu fascínio por *Amarelo Manga*: “Enfim, do olhar que insiste em se concentrar no oxigênio dos *travellings* e *i tempi*⁷ andante de certas sequências que tentam salvar nossa experiência da cidade da lixeira e do necrotério” (Documento digital não paginado). O jornalista vê também nos planos-sequência de *A Febre do Rato* artifício que revelaria todo o absurdo da natureza dicotômica de Assis (entre estetização e dureza).

Para fins deste trabalho, acreditamos que essa dualidade é falsa. Tendemos a pensar a obra de Assis de forma mais próxima ao que escreve Raul Arthuso sobre *A Febre do Rato* na revista Cinética. Para Arthuso, o cineasta é cindido pela “briga de duas grandes pulsões: mostrar o lado escuro do mundo e, por outro lado, mostrá-lo como algo belo”, porém admite que há um engrandecimento nesse processo:

Nos primeiros minutos de *Febre do Rato*, podemos pensar que “a fera foi domada” e que, sob influência de seu fotógrafo, Cláudio Assis transformou-se afinal num esteta. Ao contrário. O filme traz novos elementos para a obra de Assis, que se harmonizam nos conflitos com sua sordidez já conhecida, e tornam esse o seu filme mais potente. (ARTHUSO, 2011, documento digital não paginado)

Miyazaki e Dungue em artigo intitulado *Redes Isotópicas em Amarelo Manga* (2012, p. 2), o qual apresentaremos mais adiante neste mesmo capítulo, afirmam que “é inegável que há um diálogo entre o relato ficcional e a realidade periférica do Recife, onde o filme é ambientado”, no qual “cria-se um jogo em que o simulacro fílmico, apesar de realista, não pretende nem pode ser entendido como reprodução fiel da realidade periférica brasileira, e sim como recurso que nos permite criticar o que vemos”.

⁶ "O formato, que oferece uma tela mais que o usual 35mm, foi criado na década de 50 com a intenção de fornecer a imagem mais espetacularizada, numa época em que o cinema estava ameaçado pelo avanço da TV. O CinemaScope, enfim, marca a grandiosidade do cinema e, ironicamente, é usado por Assis para a estetização de elementos que usualmente estão fora de qualquer identificação estética." (ARAGÃO FONSECA, 2006, p. 98)

⁷ *I tempi*: Os tempos em italiano, referência do autor ao andamento dos filmes.

Se tomarmos as noções de realismo para Bazin (1989), ou de supradramaturgia para Aumont (2004), ou ainda de naturalismo para Deleuze (LEITES, 2011), é possível pensar uma estética do embrutecimento que amplifique as denúncias realizadas em filme, sem a pretensão do “real” de fato. Voltaremos a esses conceitos mais tarde; por ora elencaremos como alguns trabalhos focam essa questão de maneira mais parecida com o que nos parece ocorrer nos filmes.

O próprio Cláudio Assis, em entrevista ao jornalista Cléber Eduardo, da revista *Contracampo*, à época do lançamento de *Amarelo Manga*, alerta para esta dualidade: “Nosso desafio era sair da ficção, entrar no documentário e voltar para a ficção. O desafio era fazer isso sem agredir o espectador” (ASSIS in EDUARDO, 2015, documento digital não paginado). O tom documental aparece diversas vezes durante os filmes, sobretudo no uso de “locações reais, voz *over*, (...) material de arquivo (trechos de filmes, fotografias e outros), luz natural, figuração de não atores, a câmera que capta 'a vida como ela é' do cinema *verité*” (NOGUEIRA, 2009, p. 65). Ao longo das três películas estudadas nessa monografia podemos ver todos esses recursos. Por exemplo:

Uma dos momentos em *Amarelo Manga*, que nos remetem a uma incursão filosófica, partindo dos aspectos da realidade social, acontece no passeio da câmera pela cidade de Recife no horário em que todos almoçam. Ele mostra o almoço pela cidade. Almoço familiar, almoço em restaurante, almoço de mendigo, almoço de marmita. A sequência é sempre entrecortada por planos da cidade no meio do dia e não é composta por nenhuma das personagens do filme. São imagens de pessoas reais comuns, que comem como se fossem programadas para isso. Nada acontece na cidade nesse momento, além da alimentação silenciosa. Então começamos a ouvir em *off* a voz de Sr. Bianor, que pergunta as capitais de alguns países, e a do Padre, que responde às perguntas, enquanto almoçam, junto com os outros hóspedes, numa pequena sala do Texas Hotel. (GONZAGA F., 2011, p. 34)

O autor ainda coloca que “apesar de ambientado em Recife, com todas as suas peculiaridades, não se trata de um filme regionalista, limitado à representação, com cunho realista, da vida dos marginalizados recifenses” (GONZAGA F., 2011, p. 38). Há diversos momentos que buscam “questionar o objeto de sua representação” (NOGUEIRA, 2009, p. 64). Um deles é a profusão de “*contra-plongées*⁸ absolutos” (NOGUEIRA, 2009, p. 64), uma câmera alta que rasga o cenário, rompendo com um possível apagamento do narrador que o tom documental poderia suscitar. Esse elemento técnico é, acreditamos, importante para as

⁸ "Fala-se de enquadramento em *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; em *contra-plongée*, quando ele é filmado de baixo; de enquadramento oblíquo, frontal, fechado, etc. – sendo cada uma dessas maneiras de filmar determinado sujeito" (AUMONT, MARIE, 2010, p. 98).

ideias que esta monografia vai desenvolver, pois além de romper com o que poderia supor um realismo mais rasteiro, pode ser lido como um comentário do diretor sobre a própria noção de espacialidade que sua obra propõe. Trazemos aqui uma cena-exemplo, conforme descrita em Gonzaga F. (2011):

A cena mais marcante dessas expressões acontece no momento em que percebe a morte do Seu Bianor, recepcionista do Texas Hotel, onde Dunga trabalha. É notória a intenção do diretor em valorizar o desespero e o choro da personagem. Assis prefere nesse instante o ângulo alto para em seguida passar para o uso da câmera objetiva, que permite a filmagem da cena do ponto de vista de um público imaginário. O close-up no rosto que explode em gritos, com a metade tomada pela sombra de uma parede desgastada, finaliza a sequência. (GONZAGA F., 2011, p. 15-16)

Na literatura sobre a obra de Cláudio Assis, diversos autores falam sobre o uso das cores em seus filmes, como por exemplo: Holanda (2013), Gonzaga F. (2011), Couto (2003), De Castro (2013), Kobs (2010), Leites (2011), Miyazaki e Dúngue (2012). De fato, essa é uma saída que o diretor lança mão em seu universo altamente estilizado. Em *Amarelo Manga*, há uma associação entre a cor do título e situações que passam a ideia de energia e esperança e a cor vermelha, associada à dor e à violência.

No ensaio mais interessante sobre a questão cromática neste filme, Miyazaki e Dúngue (2012) vão se apropriar do conceito de isotopia, cunhado por Greimas. A teorização do semiótico francês sugere que é possível em determinada narrativa encontrar elementos em dispersão que vão possibilitar algumas leituras e desautorizar outras. A partir dessa ideia, os autores tentam traçar uma *rede isotópica* em torno das associações entre os termos *amarelo* e *manga* e *carne* e *vermelho* presentes em *Amarelo Manga*.

O Baixio das Bestas é um filme com predomínio do vermelho, que possui a mesma significação que no filme anterior, em contraste com o verde sugerindo inocência. Gonzaga F. lembra do ensaio *Cor e Significado* (EISENSTEIN, 2002) e faz uma relação deste com o filme *Amarelo Manga* (GONZAGA F., 2011, p. 25). Esse é um tema que, embora relevante, optamos por deixar de lado. Em um viés parecido, muitos críticos (CARAÇA, 2012; COUTO, 2012; JUNIOR, 2013; ARTHUSO, 2011) entendem o uso da fotografia em preto e branco em *Febre do Rato* como uma homenagem ao cinema novo e marginal.

As temáticas da violência e da sexualidade são presentes com força em *Amarelo Manga* e em *O Baixio das Bestas*, como podemos ver em Vieira e Lima (2012) e Leites (2011). Em *Baixio*, a abjeção ronda os personagens em todas as cenas, e a fossa cavada pelo personagem Maninho (Iranthir Santos) pode ser colocada como uma metáfora para a própria

constituição dessa comunidade. Um diálogo entre Maninho e Mário (João Ferreira) reforça isso. O segundo reclama de um cheiro estranho ao passo que o primeiro responde: “Isso é a podridão do mundo!”.

Baixio é também o filme em que esses dois termos mais se confundem. Embora a abordagem dos dois temas também esteja presente em *Amarelo Manga*, neste há apenas as observações dos efeitos dessa associação e não o aprofundamento. Vieira e Lima traçam um recorte de gênero em sua análise. Para os autores, há uma espécie de “confronto sexual” (VIEIRA; LIMA, 2012, p. 59) cercado a trama: “Toda a abjeção contida no filme implica, também, um contexto de opressão, sobretudo dentro de uma perspectiva de violência contra a mulher e o corpo feminino” (VIEIRA; LIMA, 2012, p. 60).

Isto pode ser observado nas duas cenas de estupro no filme: uma das violências é perpetrada pelos jovens de classe média, vindos do Recife, interpretados por Caio Blat e Matheus Nachtergale, contra a prostituta vivida por Dira Paes; e a outra pelo mesmo personagem de Caio Blat contra a adolescente Auxiliadora (Mariah Teixeira), que por sua vez também é abusada pelo avô, que a expõe para caminhoneiros em troca de dinheiro.

Mesmo quando a sexualidade é retratada de maneira mais idealizada, como em *Febre do Rato*, temos uma visão “suja” (COUTO, 2012, documento digital não paginado). Passamos aí também do registro do retrato ao propositivo: tanto a cena em que o personagem principal Zizo (Irhandir Santos) pede que Eneida (Nanda Costa) urine em sua frente, em um nível metafórico, quanto a cena em que a turma de amigos se desnuda ao participar de uma manifestação, de maneira bem enfática, propõem uma noção de sexualidade que é, antes de tudo, combativa, no sentido em que expõe problemáticas em relação a como esse tema é tratado na sociedade.

Há um recorte de gênero possível em se analisar essa relação entre sexo e violência na obra de Assis. Essa temática é abordada, por exemplo, no artigo de Silva e Antunes que buscam fazer uma

análise do sistema patriarcal, tendo em vista que as artimanhas do patriarcado na trama de Assis foram sedimentadas tanto na esfera pública quanto na privada e principalmente na violação dos indivíduos. Assim, o presente trabalho através da obra de Assis demonstra o contrato dessas relações entre os sexos no nordeste brasileiro. (SILVA; ANTUNES, 2010, p. 1)

Ou no artigo de Peixoto e Hünninghausen (2008), que também fala sobre abjeção, porém com recorte de gênero. Para esta monografia, decidimos deixar esse aspecto um pouco

de lado, pela dificuldade de pensá-lo espacialmente dentro dos filmes e pela própria extensão limitada de nosso trabalho.

Leites (2011) estuda em sua dissertação de mestrado a violência no cinema brasileiro na primeira década deste século. Ele parte do conceito de Deleuze de imagem-pulsão, que está relacionado à análise que o filósofo faz do naturalismo de Zola e ao seu trabalho com o cinema moderno. A pulsão seria a energia criativa de um “mundo originário” e a imagem-pulsão sua atualização em forma de pensamento em um “meio derivado”. No capítulo dedicado a *Amarelo Manga*, Leites conclui que:

O filme se coloca, assim, como um estudo das várias possibilidades da violência de imagem-pulsão. Dentre os filmes analisados, é sem dúvida o que leva mais longe a investigação sobre a variedade de violências que podem surgir dos conflitos entre mundos originários e meios derivados. (LEITES, 2011, p. 129)

A crítica jornalística também é forte em apontar a questão da abjeção nos personagens de Cláudio Assis. Junior (2013, documento digital não paginado) coloca *Amarelo Manga* como uma história de “abjeção e fêérica”. Felipe Bragança, em texto para a revista Cinética, vê em *Amarelo Manga* “espécie de condição existencial (de certa poética amarelada do Recife)” e, em *Baixio das Bestas*, personagens que “agem e reagem levados por encenações de instintos e atuando posições sociais em que correspondem a uma certa lógica-painel de um sentimento/projeto comum de um mal-estar vistoso, expressionista” (2006, documento eletrônico não paginado).

A “lógica-painel” de que fala Bragança suscita diversas interpretações. De modo geral, é possível dizer, como sugere Verônica Kobs (2010), em ensaio sobre questões de globalização em *Amarelo Manga*, que os filmes estão formulados como um modo de colocar ênfase na individualidade resultante da maneira como nossa sociedade está constituída. Pode-se dizer que: “O que se quer provar, com *Amarelo Manga*, é que a noção de comunidade é mero pretexto para esconder o individualismo avassalador provocado pela globalização” (KOBBS, 2010, p. 3)

O formato de panorama difere também do que propunha o Cinema Novo, por exemplo, “quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular” (XAVIER, 2000, p. 104). Ou seja, a maneira como a sociedade influi sobre esses personagens – e fica claro que influi – não é dada senão nos detalhes. A usina

desativada em *Baixio das Bestas*, as cores da periferia em *Amarelo Manga* estão presentes como pano de fundo. De modo semelhante, podemos pensar, como indica Couto (2012), na sociedade alternativa que vive a despeito da Recife oficial em *Febre do Rato*. O espectador pode procurar as respostas para por que esse mundo é assim, ali, mas o enredo foge do simplismo. Ou, como colocam Vieira e Lima (2012, p. 60): “a narrativa dá a ver a conjuntura do mundo abjeto, não estabelece a articulação entre as partes”. Gonzaga F. (2010, p. 9), de forma análoga, vê *Amarelo Manga* como um “agrupamento artístico de vozes, à margem das várias esferas sociais”, marca do dialogismo de Bakhtin⁹.

Outro tema recorrente na literatura acadêmica e jornalística sobre os filmes de Cláudio Assis, e que é importante para este trabalho, é o da tensão entre sertão e litoral. O diretor retoma essa relação, presente na tradição cinematográfica brasileira, mas parece tratá-la de outra forma que não a da tradição. O tema do sertão na filmografia de Assis está colocado através do cenário da zona da mata, que, se de um lado é da mesma ordem do sertão por ser rural, por outro está muito mais próxima do litoral, tanto geograficamente como em seu funcionamento econômico e social. Entre os extremos do sertão e do litoral, a zona da mata acaba por se constituir como um espaço híbrido.

Essa discussão entra em diálogo com os estudos sobre regionalismo na literatura. Há desde o Cinema Novo uma espécie de modelo dicotômico de representação desses lugares. Glauber Rocha preconiza essa dualidade em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) na epígrafe “O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. O interior e o povo sertanejo por extensão se colocam como lugar de precariedade, mas também de uma potência de futuro revolucionário, do Brasil que deve despertar a qualquer momento. Do lado oposto, as grandes cidades do litoral se mostram como lugar caótico e decadentista (ver *São Paulo S. A., Rio 40 Graus*).

Durante os anos 90, com a Retomada, essa dualidade começa a ser diluída, primeiro através de filmes que dão outros sentidos a esses lugares, como o campo puro – “espécie de reserva moral do país” (ORICCHIO, 2003, p. 138) – de *Central do Brasil* (1998), ou o sertão seco e opressor de *Abril Despedaçado* (2001). Em determinado momento, essa oposição cessa de existir e os dois espaços se equiparam; esse seria um desdobramento da “natureza antiutópica” dessa fase do cinema brasileiro (NAGIB, 2012).

⁹ Segundo Regiane Nakagawa (2015, p. 47) “o dialogismo reporta-se ao diálogo ininterrupto, nem sempre equilibrado e harmônico, estabelecido entre diferentes discursos”. É um dispositivo que Bakhtin utiliza para lidar com narrativas que apresentam personagens de pontos de vista muito diferentes sem prevalecer um ou outro, ou botar algum desses na posição de protagonista.

Essa perda do *telos* revolucionário do sertão e da ideia do litoral decadente também está presente no cinema pernambucano do final dos anos 1990 e começo dos 2000, do qual a obra de Cláudio Assis faz parte. *O Baile Perfumado* (1999), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, tido como filme inaugural dessa produção, retrata um sertão que é verde e colorido – em oposição à aridez desértica do sertão *glauberiano*. Em *Árido Movie* (2005), de Lírio Ferreira, o personagem principal se desloca da maior metrópole do país para o interior de Pernambuco, e, embora a migração seja tema aí, o foco cai sobre as transformações que o sujeito sofre durante esse processo. Na maneira de filmar esses fatores aparecem também: há uma “reapresentação pop da paisagem arcaica do sertão” e, ao mesmo tempo, uma “reaproximação do cenário urbano” (NOGUEIRA, 2009, p. 60), Oricchio, em crônica jornalística sobre o emergente cinema deste estado, coloca:

Os cineastas do árido fazem também uma distinção entre o regional e o regionalismo “Regional é nosso elemento mesmo, mas não queremos cair no regionalismo, naquilo que o termo implica de típico e localizado?”, diz Stepple (...) Há uma intenção clara por trás disso: fugir à vocação miserabilista, tão presente no cinema nordestino. (*apud* NOGUEIRA, 2009, p. 60)

Da mesma forma, os filmes de Cláudio Assis parecem seguir esse esquema antiutópico. Verônica Kobs entende esse regionalismo revisto de Assis como uma maneira de expressar como a globalização se estende a todos os as localidades, desfazendo a dualidade entre global e local. Como coloca Stuart Hall (*apud* KOBBS, 2010, p. 5): “ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’”. Ou ainda, nas palavras da autora:

Estruturalmente, as mudanças são pouco nítidas, mas as relações que se estabeleceram entre diferentes espaços sociais causaram efeitos irreversíveis nos conceitos de regionalismo e comunidade. Logo, na era da globalização o ideal não é esperar pelo resultado do jogo de forças entre global e regional, mas investigar a convivência entre eles e, sobretudo, tentar identificar e compreender os efeitos da globalização sobre o regionalismo. (KOBBS, 2010, p. 2)

Nara Aragão Fonseca, em sua dissertação de mestrado *Da Lama ao Cinema: Interfaces entre o cinema e a cena do mangue em Pernambuco* (2006), investiga as relações e correspondências entre a cena musical que gerou o movimento *manguebeat* e os cineastas que produzem o chamado novo cinema pernambucano (ver NOGUEIRA, 2009). Por utilizar uma abordagem ligada ao campo dos Estudos Culturais, preocupada antes com questões

identitárias e de recepção, antes de questões de linguagem, como pretendemos aqui, não será utilizada fortemente.

É curioso observar como as observações que Aragão Fonseca faz sobre a cidade que gerou o *manguebeat* e seu duplo em *Amarelo Manga* refletem o processo descrito acima. Segundo a autora, na cena no início do filme em Isaac dirige seu caminhão pelo Recife Antigo, partindo do Bar de Lígia, as paisagens urbanas que aparecem ali são prédios, botecos, armazéns, construções, pontes, etc., ligados à cena musical dos anos 1990.

Nas músicas de Chico Science, por exemplo, a revolta com a revitalização desta parte da cidade, que a tornou mais excludente, com espaços voltados ao “consumo, especialmente o turístico” (ARAGÃO FONSECA, 2006, p. 35) e a permanência da marginalidade, dos bordeis na mesma situação de carência. Nas palavras de Aragão Fonseca (2006, p. 35): “A imagem da cidade desenhada pela cena mangue é de uma junção de espaços contraditórios, resultado de uma política excludente de revitalização”. Ora, essa descrição é sintomática e muito similar à descrição que a autora faz quando fala em *Amarelo Manga*: “Nos trabalhos do diretor Cláudio Assis desde suas experiências anteriores, primeiro no vídeo e depois no cinema, já era possível perceber um esforço em mostrar personagens do submundo urbano recifense, ou seja, os excluídos, os renegados pela sociedade” (ARAGÃO FONSECA, 2006, p. 97).

Desta maneira, acreditamos que a periferia popular de *Amarelo Manga*, a zona da mata decadente de *Baixio das Bestas*, a boêmia recifense de *Febre do Rato* são personagens que comunicam algo sobre estas histórias. Porém, é preciso notar que, de certa maneira, todas as histórias são variações de uma mesma história, de abjeção, de marginalidade e de fragmentação dos sujeitos.

2.2 Estilo

Neste subcapítulo pretendemos fazer um apanhado geral de elementos que se repetem nos filmes de Cláudio Assis. O objetivo é definir em termos formais seu estilo, pontos dispersos que formariam uma espécie de poética do diretor. A outra intenção é antecipar discussões que serão realizadas em detalhe no capítulo de análise. Para isso, faremos uma pequena abordagem sobre a questão do realismo na obra do cineasta – a qual já foi tratada brevemente na revisão bibliográfica – e depois buscaremos separar elementos constitutivos

formais do filme que, acreditamos, servirão de suporte para nossa análise das espacialidades em Assis.

Diversos críticos – conforme colocamos no capítulo anterior – apontam nos filmes de Cláudio Assis uma contradição entre o tom documental de denúncia social e certo virtuosismo estético, que tem sua figura máxima no trabalho do diretor de fotografia Walter Carvalho. O rigor formal e a beleza plástica dos enquadramentos, na visão de alguns (ver 2.1), diminuiria o choque da violência temática das tramas. Acreditamos que essa dualidade é falsa. E, para ajudar nessa discussão, trazemos três perspectivas que propõem a conciliação entre esses dois termos (a saber, experimentalismo técnico e abjeção conteudística): a noção de *crueidade*¹⁰, em Bazin e a de *naturalismo* em Deleuze.

André Bazin, em ensaio escrito em 1958, intitulado "O Cinema da Crueldade" (BAZIN, 1989) redefiniu o termo. Desta vez, retomando a ideia de teatro da crueldade, do dramaturgo Antonin Artaud, como uma arte que representaria a realidade, buscando esteticamente apresentar suas características ao espectador. Ou seja, as distorções que o artista apresentasse viriam no sentido de aproximar o receptor da verdade do outro. Nesse sentido, o autor combatia a ideia do duro realismo socialista, para o qual qualquer elemento técnico estetizante seria um afastamento do real e do público proletário, que deveria ser o alvo de qualquer produção. Bazin, ao problematizar o termo, fala de filmes que possuem um viés violento e temáticas bastante “pesadas”, mas que pensam modos diferentes de levar essa violência ao espectador – para que ela possa ser absorvida e cause impacto:

Em *O cinema da crueldade*, Bazin analisa seis autores que, para ele, já trabalhavam com uma ideia de crueldade no cinema, entre eles, Buñuel, Hitchcock, Kurosawa e Stroheim, sendo que este último teria sido seu inventor. Para Bazin (1989: 5), “De bom grado podemos pelo menos admitir que sua obra é dominada pela obsessão sexual e pelo sadismo, que ela se desenvolve sob o signo da violência e da crueldade”. A partir de que critérios, portanto, devemos censurar a antiestética ética das violentas produções de massa, enquanto consideramos *Saló ou Os 120 dias de Sodoma* (1976), de Pasolini, por exemplo, apto a circular pelas salas de arte do mundo enquanto detentor de uma antiética estética? (FRANÇA, F. T., 2012, p. 9)

Por outro lado, Bazin usa e se apropria da noção de Artaud para defender também o neorrealismo italiano, que era criticado muitas vezes pelo tipo de falso-*raccord*¹¹ utilizado.

¹⁰ A noção de crueldade para Bazin foi tomada a partir de seus comentadores, em especial França, F. T. (2012).

¹¹ "Na linguagem dos técnicos, o falso-*raccord* é uma articulação mal realizada ou mal concebida (insuficientemente contínua). Do ponto de vista estético, trata-se, antes, de uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que a atua na articulação" (AUMONT; MARIE, 2010, p. 116).

Ou seja, por conferir a não-atores e locações externas papel importante, e ao mesmo tempo utilizar-se de uma poética de vanguarda com seus enquadramentos elaborados e montagem inovadora. Bazin sentia que assim o diretor não só atingia de maneira mais bem sucedida os seus objetivos – de aproximar o cinema de uma realidade documental – como dava a ver os processos que constituem o filme, evitando o apagamento da “figura do narrador” (XAVIER, 1983, p. 13).

A noção de naturalismo em Deleuze difere violentamente da noção de naturalismo que é dada pelos teóricos do cinema brasileiro. Como Jean-Claude Bernardet, que, em artigo realizado com o historiador Alcides Freire Ramos, coloca o naturalismo como “um ocultamento das contradições, das divergências e dos confrontos” (BERNARDET; RAMOS, 1994, p. 18) de determinada trama. Ou ainda, “a ideia de cinema naturalista é descrita por Ismail Xavier como um estágio radical de um ‘discurso que se quer transparente’ e que, portanto, não possui vinculação ao naturalismo literário, ‘datado historicamente’, e ‘próprio a autores como Emile Zola’ (XAVIER, 2005, p. 41-46)” (LEITES, 2014, p. 13). Deleuze, por sua vez, vê o naturalismo como uma tendência potente ligada à profusão de imagens-pulsões em certas correntes do cinema.

No contexto dos livros de cinema de Deleuze, ele se insere no modo peculiar com que o autor compreende também o expressionismo e o realismo em cinema. A questão do naturalismo ganha contornos específicos devido ao fato de que a tradição cinematográfica constituiu uma ideia própria de naturalismo vinculada à transparência do aparato cinematográfico. (LEITES, 2014, p. 13)

Flávia Garcia Guidotti também propõe uma aproximação entre a estética da crueldade e o pensamento do filósofo francês em artigo. Embora não toque no conceito de *naturalismo*, o movimento é bem parecido com o que acabamos de realizar. Para ela, a crueldade se apresenta nos filmes de Assis como uma estratégia para tocar o espectador – não pela história ou pelos personagens, mas pela linguagem utilizada (GUIDOTTI, 2015, p. 2).

Para além dessa discussão sobre estilo, é importante para este trabalho sugerir elementos constituintes, por assim dizer, do espaço nestes filmes. Isto é, recursos formais que o diretor utiliza de maneira recorrente entre os três longas, e que consideramos que podem ser importantes para a monografia. De maneira que ressaltaremos elementos encontrados tanto na revisão bibliográfica, quanto assistindo e fichando os filmes. Servir-nos-emos também de elementos da teoria do cinema, especialmente os textos de Jacques Aumont (2008), Dudley J. Andrew (1989) e Sergei Eisenstein (1990) para qualificar essas discussões. Durante este

subcapítulo, esses elementos aparecem ainda inicialmente, e serão detalhados apenas no capítulo 4, reservado à análise propriamente dita.

São estes: (a) *as imagens documentais*, que têm a presença de não-atores, e cenários não planejados como características; (b) *a câmera alta*, plano posicionado em posição de zênite, em noventa grau, cortando o cenário; (c) *os travellings*, que ensaiam as cidades em frente as lentes; (d) *os contra-plongée*, que usam os desníveis do cenário para se referir às relações entre os personagens, (e) *a montagem através do corte seco*, que se coloca através da contraposição de duas imagens, de dois espaços, qualificando-os; (f) *a montagem através dos plano-sequências*, em especial os que realizam *travessias* dentro das locações, (g) *a mise-en-scène através da iluminação teatral*, em que o diretor rompe as regras da representação realista montando pequenos palcos para determinadas cenas; e, por fim, (h) *a mise-en-scène através da rotação*, em que câmeras girando sobre o próprio eixo embaralham a percepção espacial, criando uma sensação de transe.

Por diversas vezes nos três filmes, mas principalmente em *Baixio das Bestas* e *Amarelo Manga*, a presença de imagens documentais se faz notar. São trechos curtos que mostram não-atores – populares – executando ações cotidianas em espaços que não são cenários construídos em estúdio, especialmente para o filme. Empréstam um traço do cenário, seja ele a periferia, ou o Recife Antigo, ou a paisagem devastada de Nazaré da Mata, para a película. Isso foi importante segundo o próprio Cláudio Assis, em entrevista à revista *Contracampo*, pois: “O filme situa muito bem os personagens em seus ambientes físicos e em seus universos sociais, em uma descrição documental de seus meios, mas a ficção é assumida como tal naquela realidade” (ASSIS in EDUARDO, 2015, documento digital não paginado).

Em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, essas imagens têm também a função de vinhetas de ditar ritmo e marcar o tempo durante o filme. No primeiro, parece-nos que há um reflexo do enredo na maneira como essas imagens são filmadas: os momentos da trama se relacionam com as ações dos transeuntes e com os espaços que esses frequentam (restaurante, trabalho, barracos). Ao final do filme, os não-atores reconhecem as lentes do diretor e as encaram.

Em *Baixio das Bestas*, a cena inicial é uma captura em preto e branco das ruínas de uma usina. Mas as imagens documentais mostram principalmente um grupo de trabalhadores da usina de cana, que circulam pelos mesmos espaços dos protagonistas e descrevem deslocamentos parecidos. Há também a função de vinheta, inclusive acompanhada de música que se encontra fora do tempo do filme, o que vai ser importante, pois "encontramos

momentos nos quais se pode apontar uma articulação espaço/temporal estabelecida pela continuidade sonora” (MARTIN, 2003, p. 114). Ou seja, observamos “diversos planos e sequências montados ao longo de uma só música” (NOGUEIRA, 2009, p. 94). Em *Febre do Rato*, a maior parte dos discursos de Zizo se dá em locações externas e com não-atores, mas ainda assim exercem participação bem menor.

Recurso recorrente também é o da câmera alta: um enquadramento que corta os cenários, preparados especialmente para o filme, em um ângulo de 90 graus, mostrando as estruturas internas dessas construções (paredes, pilares e etc.) e colocando-as como se fossem plantas descritivas. Uma interpretação recorrente desse recurso é que ele suscitaria uma ideia de prisão e de imobilidade. Como descreve Bento Matias Gonzaga Filho: “através de uma câmera aérea, e isso cria um clima de decadentismo e prisão amalgamados pelo cronotopo, a personagem Lígia que acorda para as suas obrigações diárias, é dona de um modesto bar” (GONZAGA F., 2010, p. 10).

Isso é verdade para a maioria das ocorrências da câmera alta em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, porém não todas. A interpretação já cai por terra na cena da morte de Seu Bianor, que é talvez o momento de maior ruptura dentro da trama, e ainda assim é apresentado com uma alternância de câmera alta e *close up*¹². Também a sensação de prisão é desfeita quando Cícero e Everardo são filmados pela câmera alta bebendo e se divertindo perto em uma represa em *Baixio das Bestas* ou quando Zizo tem relações sexuais em um ofurô em seu pátio em *Febre do Rato*.

Nos filmes de Cláudio Assis, são muito recorrentes os *travellings*, como atesta a crítica jornalística – Junior (2013, documento digital não paginado) fala em “*travellings* elegantes”, e Couto (2012, documento digital não paginado) faz referência aos “lentos *travellings* sob as pontes do rio Capibaribe”. De fato, a cena inicial de *Febre do Rato* se sustenta em gruas que sobrevoam o Capibaribe e suas pontes históricas, em um tempo moderado, enquanto um poema de Zizo¹³ é recitado. Quando chegamos no verso “*Logo ali, por trás do mangue, descansa a insônia*”, a paisagem que os movimentos da câmera mostram

¹² *Close up*: expressão em inglês que define o enquadramento em primeiro plano. Este sendo o que "corresponde a uma posição da câmera bem próxima do objeto filmado" (AUMONT e MARIE, 2010, p. 241)

¹³ “O satélite é a volta do mundo,/ abismo de coisas medonhas,/ pessoas que ladram seus sonhos,/ enfeites de cores errantes.../ Cálida vizinha e princesa magra e sua sã loucura,/ grita de alegria, subúrbio!/ Chora de medo o planeta./ Medidas em saias bem curtas,/ bonecas, ladrões, pernetas.../ Mundo abismo, grande mundo./ Logo ali, por trás do mangue, descansa a insônia,/ a faca, o serrote, o sexo, o sangue/ Abismo, mundo escuro profundo buraco,/ lateja o fardo de tuas ruas,/ lateja o grito ruminante./ Gritos de "não", mundo e abismo/ Gritos de "não"!/ Para o meu abismo mundo.” (ASSIS, 2011, 0’39 - 4’51)

é a do outro lado do percurso fluvial. Nela, pequenos casebres erguidos sobre palafitas se toma a cena de assalto.

Em *Amarelo Manga*, os *travellings* também exercem função primariamente plástica ou estetizante (Couto, 2003). Porém, aqui, estão quase sempre associados ou a momentos mais descontraídos ou ao próprio movimento executado pelos personagens. Exemplo do último: Kika espreitando a amante de Wellington Kanibal logo antes da cena da mordida na orelha. Exemplo do primeiro, a animação no Bar de Lígia na cena em que Fred Zero Quatro canta *Édipo, o homem que virou veículo*¹⁴.

Segundo Amanda Mansur Nogueira (2009, p. 64), os *contra-plongées* são marca do experimentalismo formal do diretor. A câmera filmando de baixo em ângulo oblíquo pode ser entendida de diversas maneiras. Do jeito que está posta em *Baixio das Bestas* e *Febre do Rato* podemos pensar que ela denota as relações de poder, conferindo autoridade a quem está na parte de cima do plano. Mais interessante talvez seja pensar em como essas cenas se aproveitam dos desníveis no cenário para compor sua *mise-en-scène*¹⁵.

Podemos mencionar dois exemplos. Quase todos os diálogos entre Maninho, Heithor e Auxiliadora se dão enquanto aquele cava a fossa ao lado da casa dos dois. A fossa tão indesejada e o flerte que surge entre Maninho e Auxiliadora criam um conflito entre Heithor e o trabalhador, seu “subalterno”. Assis nos coloca essas discussões de um ponto de vista em primeira pessoa (ou câmera subjetiva¹⁶) por detrás da cabeça de Maninho e dentro da fossa. Enquanto isso há um jogo cênico muito interessante acontecendo, no qual avô e neta trocam incessantemente de posição no quadro, ficando hora mais acima, hora mais abaixo.

Em *Febre do Rato*, os *contra-plongées* ocorrem quase sempre nos discursos de Zizo, com este ocupando a posição alta no quadro. Pela maneira que o intelectual é descrito no filme podemos pensar mais numa autoridade no sentido de liderança e de carisma. Duas cenas que destoam disso: no primeiro discurso, Zizo começa do topo de um carro, vai descendo e,

¹⁴ Fred Zero Quatro é cantor e compositor da banda pernambucana *Mundo Livre S. A.*, representantes do *Manguebeat* e figuras recorrentes nas trilhas sonoras de Assis. É de sua autoria a canção Lígia, feita para o filme e inspirada na personagem homônimo. *Édipo, o homem que virou veículo* é música do segundo disco do conjunto, *Carnaval na Obra* (1998), e narra a história de um catador de lixo que anda pela cidade e vive na miséria completa: “Isso é o que dá viver catando lixo/Que falta de educação, mané/Que tal criar vergonha, quem já viu ser/Transportadora de bicho de pé”.

¹⁵ *Mise-en-scène*: composição de cena. “*Mise-en-scène* é um termo francês, originado do teatro. Significa literalmente “colocado na cena”. Para o cinema, possui um significado mais amplo, e se refere à quase tudo que faz parte do quadro, incluindo a composição em si: enquadramento, movimento de câmera e personagens, iluminação, desenho de set e o ambiente visual de maneira geral” (KOLKER documento digital não paginado, disponível em http://userpages.umbc.edu/~landon/Local_Information_Files/Mise-en-Scene.htm, visualizado em 15 de outubro de 2015, tradução minha).

¹⁶ Câmera subjetiva: Câmera que simula o olhar de um personagem. É mais participante da ação que acontece na cena.

quando disfire palavras de ordem contra a “classe burguesa”, aponta o dedo indicador contra um prédio que passa agora a ocupar o canto esquerdo superior do filme. Há aí uma inversão no jogo de poderes, marcada pela posição que cada elemento ocupa no quadro.

Há diversos aspectos na montagem dos filmes de Cláudio Assis que interessam para esse trabalho; gostaríamos de destacar dois. Estes serão lidos em profundidade no capítulo de análise (4) seguindo as teorizações de Sergei Eisenstein e as elaborações de Fábio Sadao Nakagawa acerca de como a montagem produz espacialidades (que serão detalhadas no subcapítulo 3.1). Por ora, os exemplos separados são a colagem de espaços por meio do corte seco, que acreditamos que pode ser uma variedade de montagem vertical assim como proposta por Eisenstein, e a utilização do plano-sequência nas travessias de personagens através do espaço.

Outro uso interessante da montagem vem através do plano-sequência. Durante os três filmes, formam-se vinhetas em que a câmera segue os personagens por caminhos entre os cenários do filme. A essas passagens observa-se função dupla: marcar o ritmo da narração, dando respiros ao espectador (fato que deixaremos de abordar neste trabalho) e ajudar a desenhar os espaços do filme. Segundo F. S. Nakagawa, a travessia na montagem se apresenta ao espectador “como se fosse um labirinto” (2008, p. 12). Como coloca sobre os caminhos traçados no filme *Elefante* (Gus Van Sant, 2003): “Eles formam entre si um emaranhado de pequenos trajetos, no qual o espectador depara-se com uma estrutura difusa com possíveis conexões” (NAKAGAWA, F. S., 2008, p. 4-5)

Essas travessias também ajudam a produzir o efeito dicotômico sugerido pela crítica de José Geraldo Couto sobre *Amarelo Manga*: “É quase possível sentir o cheiro de cada esquina. Há um equilíbrio tenso entre o estático (o Texas Hotel, o bar da Lygia) e o móvel (as ruas por onde roda a Mercedes ou perambula a mulher traída)” (COUTO, 2003, documento digital não paginado).

Há dois efeitos que aparecem com exclusividade em *Baixio das Bestas*. Um deles é o contraste constante entre figura e fundo, com escurecimento do que aparece em primeiro plano e bastante luminosidade nas paisagens que se encontram no fundo. Esse efeito favorece o *background* que reflete o espaço da zona da mata, onde o filme foi gravado. O outro, que diz respeito à *mise-en-scène*, é o da iluminação teatral. Os personagens seguidamente se colocam em pontos do quadro que recebem luzes posicionadas de modo artificial.

Outro efeito interessante que ocorre apenas em dois filmes é o da câmera girando. Nele, o quadro se move num eixo de 360 graus sobre si mesmo, o que nos sugere momentos

de transe e embaralha nossa percepção do espaço. Isso toma lugar diversas vezes em *Febre do Rato*, mas seu uso mais excepcional é na cena de *Amarelo Manga* em que Wellington Kanibal entra em uma igreja evangélica, uma das que sua mulher frequenta constantemente, entra em um breve transe e sai.

Detalhe interessante é que essa cena também entra na categoria de imagem documental, embora não tenha o uso que Cláudio Assis geralmente reserva a essas. Nas palavras do próprio diretor:

Aquela cena em que o Chico Diaz entra no templo evangélico, sabe? A gente entrou filmando lá sem pedir autorização. Ele vinha vindo pela calçada e fomos entrando filmando. Não estava previsto não. Aconteceu de improviso. Aquela reação no templo, com o povo gritando "sai satanás, fora capeta", aconteceu de verdade. É uma loucura o que a religião faz com o povo. Ela acaba com as culturas. Não permite que você beba, não permite que você dance. Em todo o canto, tem essa peste. Por isso o filme tem tanta igreja. (ASSIS in EDUARDO, 2015, documento digital não paginado)

Este subcapítulo teve o propósito de limpar terreno para as discussões que faremos no capítulo 4 – tanto eliminando uma possível falsa dualidade entre realidade documental e experimentalismo formal, através dos conceitos de crueldade e naturalismo, quanto apresentando os elementos formais constitutivos que pretendemos utilizar em nossas análises.

2.3 Temáticas

A filmografia de Cláudio Assis tem em seu cerne algumas questões temáticas recorrentes. A ideia de marginalidade, de valorização da periferia como lugar de produção de sentido, coloca-se através de alguns temas pulsionais. Nossa hipótese é a de que os espaços formalmente constituídos através dos itens citados no subcapítulo anterior circunscrevem um discurso que faz referência a esses temas. As divisões de conteúdo que abordaremos aqui são a abjeção e as imagens da zona da mata e da periferia (em contraste com a tradição da dicotomia entre sertão e litoral na cinematografia brasileira, inaugurada no Cinema Novo, principalmente por Glauber Rocha).

A questão da violência se impõe nos filmes, ainda que essa se caracterize por pequenas perversões, ao contrário do que costuma acontecer nos filmes de crime, por exemplo. O foco é muito mais no simbolismo do gesto ou na busca da violência na ação naturalizada, que está estabelecida como normal em nossa sociedade. Como diz o próprio

diretor: “Queria fazer um filme sobre essas pequenas violências, que fosse poético e violento ao mesmo tempo. Por isso o Jonas Bloch mata cadáver, quem já está morto, porque é um vício inofensivo, simbólico. Os outros elementos surgem daí, dessa violência dentro de nós” (ASSIS in EDUARDO, 2015, documento digital não paginado).

A tara de Isaac, personagem de Jonas Bloch, é emblemática nesse sentido. Ao atirar em mortos, descarrega seu potencial violento, perpetrando um ato sem consequências para o mundo. É o que Leites (2011, p. 123) chama de violência despotencializada: “É uma violência que existe, mas que não tem potência, não afronta diretamente a esfera do civilizado, senão por efeitos adjacentes. A violência aqui é sobretudo um ritual destinado ao prazer e ao gozo”.

Bauman diz que o impulso violento está sempre escondido sobre o verniz de civilidade que a vida comunal pressupõe e que, por conta disso, as atitudes violentas são canalizadas para o lado de fora, para a figura do outro (KOBBS, 2013, p. 23). O que encontramos nos filmes de Assis é uma violência perfeitamente integrada à sociedade, o que pode ser explicado pelo enfraquecimento das implicações comunitárias, encorajado pela prevalência do global sobre o local. Desta maneira, a comunidade periférica consistiria em apenas um conjunto de indivíduos em um equilíbrio instável: “A deformação social os une e os separa. Essa espécie de caricaturização é bem-vinda, já que, no filme, a violência não resulta de tiros e assassinatos. O lado violento do filme emerge da justaposição de personagens excessivos e opostos em seus objetivos” (KOBBS, 2010, p. 4)

Outras figuras de violência aparecem, porém, durante a filmografia. Há em *Baixio das Bestas*, por exemplo, o que Luz (2015) chama de pulsão entrópica, um impulso de violência que está destinado à degradação. Para ele, neste filme “vemos um exemplo da atuação de um mundo originário como um meio que comporta uma série de pulsões destrutivas” (LUZ, 2015, p. 100). A comunidade disruptiva, em que os interesses individuais de personagens marginalizados seguem seus impulsos sem qualquer interesse pelo bem comum, que Kobs enxerga em *Amarelo Manga* chega a um ponto máximo no filme seguinte, como se a sociedade em *Baixio* tivesse decaído mais um pouco. Nesse segundo longa, todos os impulsos para a degradação por parte dos personagens são seguidos, a despeito de suas consequências. Se seguirmos a lógica colocada por Verônica Kobs no parágrafo acima, teríamos em *Baixio* o ponto máximo de enfraquecimento dos interesses comunitários.

Febre do Rato sugere, por sua vez, uma violência ao mesmo tempo mais estática e mais propositiva na figura do poeta Zizo. Se, de um lado, ele escolhe um estilo de vida que é autodestrutivo, ou seja, violento contra si mesmo, ele também se coloca politicamente contra

o que considera errado na sociedade, incitando os que estão ao seu redor à violência simbólica contra o Estado. Na leitura de Luz: "Neste filme, há, através da luta de classes, a proposição de uma forma de violência que tem por objetivo esgotar um dado meio social desfavorável, dissolvendo mecanismos de legitimação, através dos tensionamentos e do esgotamento de suas instituições" (2015, p. 131). De modo geral, sobre a obra inteira de Assis, podemos chegar a conclusão parecida a que Vargas chega falando de *Amarelo Manga*:

Para exacerbar cenas da violência urbana que passariam despercebidas, o diretor escolhe e articula de forma precisa elementos da linguagem cinematográfica tais como enquadramentos, movimentos de câmera, cores, texturas, dentre outros. É clara a sua intenção de sensibilizar o espectador, buscando retirá-lo de sua neutralidade, provocar sensações de desconforto, repulsa, ou mesmo despertar pensamentos críticos (VARGAS, 2014, p. 5)

Associada à violência está a questão da abjeção. O termo entrou em voga durante os anos 80, seguindo os estudos de Julie Kristeva, que o definia como uma inversão do conceito de objeto de desejo. A repulsa pelo outro seria um mecanismo para recontextualizar as próprias fronteiras do indivíduo e, ao mesmo tempo, uma lembrança constante da presença do real. "De acordo com Kristeva, a melhor literatura moderna (Dostoiévsky, Proust, Artaud, Céline, Kafka, etc.) explora o lugar do abjeto, onde as fronteiras começam a ceder, onde somos confrontados com um espaço arcaico anterior a barreiras linguísticas binárias com si/outro ou sujeito/objeto" (FELLUGA, 2002, documento digital não paginado, *tradução minha*)¹⁷. Segundo Vieira e Lima, em *Baixio das Bestas*:

A abjeção ronda as vidas da comunidade no Baixio, na zona da mata pernambucana, local que passa por transformações ligadas tanto a aspectos econômicos (a decadência das usinas de cana-de-açúcar), quanto a aspectos morais, reiterados nas falas e atos dos personagens. No filme, as imagens são construídas, estilisticamente, para pensar os lugares dos sujeitos e o estado das coisas, e a estrutura narrativa procura articular núcleos distintos de personagens, num inventário de um universo em convulsão. Os corpos são postos em choque, são expostos, são arranjados esteticamente na cena – a *mise-en-scène* de Cláudio Assis procura estabelecer relações tanto dos indivíduos entre si quanto dos sujeitos com seu meio. (VIEIRA; LIMA, 2010, p. 2-3)

A questão dos sertões nessa monografia se coloca em oposição à noção internalizada do interior nordestino no cinema brasileiro. O interior (*sertão*) sempre funciona em contraste com as capitais (*litoral*). O Cinema Novo criaria o sertão como potência revolucionária, que

¹⁷ "According to Kristeva, the best modern literature (Dostoevsky, Proust, Artaud, Céline, Kafka, etc.) explores the place of the abject, a place where boundaries begin to breakdown, where we are confronted with an archaic space before such linguistic binaries as self/other or subject/object."

seria lido com nostalgia por Xavier (1983) e Bentes (2007); a Retomada inauguraria o sertão pop e glamourizado: “Uma representação do sertão que não traduz nenhuma busca de identidade ou brasilidade última, mas que se abre a diferentes leituras e construções do sertão por um olhar ‘estrangeiro’” (BENTES, 2007, p. 246).

É importante ressaltar que o próprio Cláudio Assis, em entrevistas, afirma que escolheu gravar *Baixio das Bestas* em uma cidade localizada na Zona da Mata justamente para fugir da figura do sertão. Porém, acreditamos que, ao fazer isso, cria uma espécie de espaço híbrido que atualiza e nega tanto o sertão glauberiano quanto o sertão da Retomada.

A menina da Folha de São Paulo me perguntou se eu queria ser o novo Glauber Rocha. Pô... Não quero ser ninguém. O cinema pode flertar com várias cinematografias. E quero fazer coisas diferentes, até um infantil, pois os infantis brasileiros são babacas e escrotos, um absurdo, tratam as crianças feito idiotas. (...) acho que o filme aproxima-se mais do Marginal. Não pensei em fazer assim, mas trata de uma marginalidade. E é marginal também, pelo preço que foi. Deve ser mesmo uma nova leitura do cinema marginal. E isso me agrada muito. (ASSIS in EDUARDO, 2015, documento digital não paginado)

À figura da periferia se atribui um estatuto semelhante a esse ocupado pelos sertões. Ou seja, são representados de diferentes maneiras durante o Cinema Novo e a Retomada, e também no cinema de Cláudio Assis, pelo que possuem de potente politicamente falando. Inserem-se nessa filmografia como lugar marginal de oposição ao conformismo das ideias de centro. São “‘culturas’ periféricas que se afastam do impulso meramente assistencialista e afirmam uma ‘qualidade’ político-estética” (BENTES, 2007, p. 254). Ivana Bentes descreve como surge esse cenário no imaginário brasileiro:

Da moda ao ativismo, da “atitude” à música e ao discurso político, vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem dos territórios reais, morros, periferias, guetos e ascendem à esfera midiática, trazendo o germe de um discurso político renovado, fora das instituições tradicionais: o Estado, o partido, o sindicato, o movimento estudantil, etc. e próximos da cultura urbana jovem: música, show, TV, internet, moda. (BENTES, 2007, p. 253)

Sofia Zanforlin e Ângela Prysthon, ao analisar o filme semidocumental *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (2000, de Paulo Caldas e Marcelo Luna) e o curta ficcional *Conceição* (1999, de Heithor Dhalia) à luz das teorias de Canclini, enxergam neles uma constante estetização da periferia. Sobre esse movimento cultural as duas explicam: “Um dos traços mais marcantes da cultura contemporânea é a forma com que as periferias (no sentido geográfico, econômico e cultural) passam a se utilizar de linguagens artísticas como estratégia de inserção no mercado de bens simbólicos”, e disso decorre que “chagas sociais de

uma cidade problemática se transformam em sucessos comerciais” (PRYSTHON; ZANFORLIN, 2001, p. 1). Elas concluem que:

Na pós-modernidade, somos convidados a assistir à celebração da diferença. De classe, de gosto, de acesso ao consumo. Neste enorme mercado, vivemos separados em diferentes centros comerciais, todos adaptados para os diversos consumidores. Reunimo-nos em cinemas para assistirmos, entre outros temas, à vida daqueles que não se enquadram nessa nova realidade, despertando nessas sessões um misto de sentimentos: curiosidade, frieza, torpor, comiseração. Transformam-se cidades em palcos, problemas sociais em chamariz de audiência. E assim, nos iludimos de que algo é feito, que há pessoas preocupadas com o ‘outro’, que a mera veiculação de imagens repletas de testemunhos chocantes pode promover transformações radicais na sociedade. Mas já foi tudo esquecido à saída do cinema em direção ao restaurante. (PRYSTHON; ZANFORLIN, 2001, p. 5)

Diferimos delas em nossa visão dos filmes de Assis. Acreditamos que, embora essa espetacularização seja uma realidade em diversas recriações midiáticas do *locus* periferia, nosso objeto de estudo vai muito mais por outro lado, evitando a exotização ou o fetichismo. Prysthon (2006) dá indícios de que concorda com essa perspectiva em artigo posterior. Nele, ela reafirma a preocupação com o consumo massivo do produto periferia, com a criação de um “cânone da periferia” no cinema brasileiro que “também é fruto de um movimento do mercado cultural; ele também surge do crescente interesse pelo exótico precipitado pelo multiculturalismo radical das elites metropolitanas” (PRYSTHON, 2006, p. 444). Lembra também que: “Não podemos esquecer, contudo, que essa valorização do subalterno, essa retomada de valores da tradição ‘popular’, essa inserção da periferia no centro, que tudo isso vem sendo elaborado, articulado e levado a cabo pela elite, no ‘centro’” (PRYSTHON, 2006, p. 444).

Em *Amarelo Manga*, ela vê uma contradição que é explicitada de maneira semelhante à discussão em torno do realismo e esteticismo que fizemos no subcapítulo anterior. Há, no filme, personagens estereotipados (principalmente os que vivem no Texas Hotel), uma coleção de tipos *freak* abjetos, o que seria um sinal de exotismo, de um cineasta de elite jogando com as imagens do outro. Ao mesmo tempo, as imagens documentais, a ambiência realista e alguns personagens (como Kika e Wellington Kanibal) sugerem uma aproximação com a fala periférica em si.

Deste contraste, nasce, no entender de Prysthon, a potência do filme. Ele aponta, ao exagerar a conta que se paga pelo afastamento das periferias, para a necessidade de se estabelecer um discurso que fuja à hegemonia, à exotização. Cláudio Assis indica, ainda que

não o realize necessariamente, que é preciso pensar novos caminhos para se falar da miséria e da condição marginal.

ao oscilar entre a hipérbole *freak* e o naturalismo etnográfico, ao confrontar personagens verossímeis (a crente, a bicha cafuçu, a dona do bar, o dono do hotel, o açougueiro) e inverossímeis (o necrófilo, a gorda, o padre, os índios que assistem televisão no lobby do Texas Hotel), o filme aponta simultaneamente para a impossibilidade e para a urgência da representação apropriada da subalternidade, da discussão sobre as instâncias periféricas da sociedade brasileira. Ultrapassando o anedótico e estendendo os limites do grotesco, mas ao mesmo tempo evitando qualquer paternalismo ou pieguice em relação à pobreza e à miséria retratadas, o filme de certa forma anula as possibilidades do sensacionalismo. Pois aqui não é o “estilo alternativo de revista” que está propriamente em jogo (embora ele apareça aqui e ali), mas as tensões de uma urbanidade periférica em carne viva. (PRYSTHON, 2006, p. 446)

No que tange às temáticas dos filmes de Assis, é importante colocar estes dois movimentos. Ao deslocar, a discussão do urbano e do rural, negando-se a centrar seus argumentos na dicotomia tradicional sertão e litoral, o diretor cria uma espacialidade híbrida, que atualiza e nega os espaços idealizados que podem ser encontrados na historiografia nacional, documentados nos trabalhos de Xavier (1988) e Bentes (2007). Também através da apropriação e do exagero nega a visão sensacionalista, corrente na mídia. Voltaremos a isso subcapítulo 3.2. Quanto às questões da violência e da abjeção evita a visão vitimista sobre o tema ao mostrar como os interesses individuais dos personagens são afetados pelo enfraquecimento da noção de comunidade.

3 ESPAÇO E ESPACIALIDADES NO CINEMA

Neste capítulo apresentaremos um pequeno percurso teórico que diz respeito ao espaço no cinema. Começaremos por discutir a ideia de espacialidade, proposta por Lucrecia Ferrara, seus antecessores, em especial na noção de espaço semiótico no trabalho de Iuri Lotman, e suas consequências práticas para o ramo da semiótica e para nossa monografia. Posteriormente, realizaremos uma rápida modulação temática, revisitando a questão da dicotomia *sertão* e *litoral*, conforme idealizada por Xavier e Bentes, na historiografia do cinema brasileiro.

3.1 Do espaço à espacialidade

Para analisarmos como se desenvolvem as questões de espaço no cinema de Cláudio Assis, foi necessário para esta pesquisa buscar uma maneira de lidar com isso formalmente. Entendemos que falar de espaço de maneira abstrata ou se utilizando de elaborações que viessem exclusivamente da teoria do cinema ou da literatura não seria o suficiente para nossos propósitos. Por isso, fomos buscar no conceito de espacialidade, desenvolvido por Lucrecia Ferrara, os instrumentos para realizar nossa análise (a qual será efetivada no capítulo 4). Ferrara vê o espaço em si como algo intangível; sendo assim, seria preciso investigá-lo a partir de sua inserção dentro da cultura, quando ele está dentro do sistema da linguagem, como um "índice material" (FERRARA, 2008, p. 41) de determinada realidade.

Neste subcapítulo, buscaremos estabelecer uma reflexão teórica que servirá de base para este trabalho a partir do conceito de espacialidade. Para isso, partiremos de uma revisão de (1) teorias do espaço que antecedem historicamente a espacialidade, com foco no conceito de *lugar* para Milton Santos e na questão do "modelo estrutural do espaço" na Semiótica da Cultura de Iuri Lotman; (2) da espacialidade nos termos de Ferrara: definição, a ideia das cidades como mídia, as categorias de análise do espaço (proporção, construção e reprodução) e as categorias de análise semiótica do espaço (espacialidade, visibilidade e comunicabilidade); e, por fim, faremos (3) uma modulação temática, apresentando como o conceito de espacialidade foi instrumentalizado em pesquisas já realizadas, dando atenção

especial ao trabalho de Fábio Sadao Nakagawa (2008; 2009) que procura pensar a espacialidade no cinema relacionando-a com as teorias de Eisenstein sobre a montagem.

3.1.1 Do espaço

Desde a Antiguidade, o conceito de espaço se desenvolve de maneira dual: alguns pensadores vão colocá-lo como algo estático: é o caso do *chora*, receptáculo de objetos, formulado por Platão; outros, como Aristóteles, fariam uma leitura do espaço em relação ao corpo humano, como nos ensina Aguiar (2006). Quando a arquitetura se emancipa como ciência, é essa última linha de pensamento que vai ser preponderante. Os teóricos do *Einfühlung*, movimento ligado à Gestalt, vão idealizar um conceito de espacialidade em que: “o corpo – o corpo humano – se torna a base para a experiência e recepção dos espaços construídos” (AGUIAR, 2006, p. 76). É esse o conceito de espacialidade que, na arquitetura, vai influenciar as modernidades, servir de base para os estudos que relacionam cotidiano, poder e a “identidade da metrópole” (SPOSITO, 1992, p. 63) e, por fim, servir de ponto de partida para o espaço semiótico de Ferrara que pretendemos usar aqui.

Há, na literatura sociológica, uma dicotomia interessante para reflexões sobre espaço, a de centro-periferia. Para alguns autores (como Foucault e Certeau) existe, na própria maneira científica de se descrever o espaço, uma demonstração de poder. Ou, como coloca Irene Machado: “a mentalidade cartográfica reinante desenhou uma superfície gráfica consonante com interesses políticos imediatos” (2015a, p. 73). A geografia, ao definir eixos e parâmetros, está delimitando para onde devemos olhar: “se há espaços para se posicionar culturas ao ‘centro’, é porque também há espaços para se colocar culturas à ‘margem’” (CUNHA, 2011, p. 97). Embora não esteja diretamente relacionado com o que pretendemos desenvolver aqui, esse pensamento talvez seja interessante para refletir a digressão temática sobre a questão da dicotomia sertão (*periferia*) e litoral (*centro*) que faremos em 3.2.

Segundo afirmam Irene Machado (2015b), Fábio Sadao Nakagawa (2008), e Regiane Miranda de Oliveira Nakagawa (2009), é possível encontrar também antecedentes do conceito de espacialidade na obra do geógrafo brasileiro Milton Santos, “ainda que este (...) nunca tenha se referido diretamente à constituição sógnica do espaço” (NAKAGAWA, R. W. O., 2009, p. 5). Santos desenvolve a ideia de *lugar*, uma manifestação material do espaço que pode ser analisado por um conjunto de variáveis constitutivas. Regiane Nakagawa (2009) propõe que é possível parear os conceitos de espacialidade em Ferrara e o de lugar em Santos:

Pode-se dizer que ambas [definições] possuem um mesmo “método construtivo”, visto que uma espacialidade é igualmente formada pela combinação de diferentes variáveis, fruto da interação que um subespaço estabelece com outros. Entretanto, o conceito de espacialidade é mais enfático ao delimitar a constituição sígnica das suas variáveis constitutivas, ao passo que a definição de lugar não especifica a natureza dos seus componentes. (NAKAGAWA, R. M. O., 2009, p. 5)

Pensar o espaço do ponto de vista semiótico também é refletir sobre o espaço enquanto linguagem. Nesse sentido, a teoria da literatura pode nos servir mais substratos do que a da arquitetura. No subcapítulo 2.1, já falamos brevemente do conceito de *cronotopo* de Mikhail Bakhtin. Aqui, avançaremos com Georg Lukács que refletiu a respeito da questão espacial em seu famoso ensaio *Narrar ou Descrever* (LUKÁCS, 1965), escrito originalmente em 1936. Nele, Lukács faz uma análise comparativa do romance do século XIX e encontra duas tradições, uma de cunho naturalista, preocupada em descrever em minúcias os cenários, e outra de cunho realista, que faz o que ele chama de narração, ou seja, insere os detalhes apenas onde interessa para a trama. Embora em momento nenhum fale abertamente em espaço, está aí, acreditamos, um dos antecedentes do pensamento da espacialidade como dado material em uma dada linguagem estética:

Os objetos do mundo que circunda os homens não são sempre e necessariamente tão ligados às experiências humanas (...) Podem ser instrumentos da atividade e do destino dos homens e podem ser (...) pontos cruciais das experiências vividas pelos homens em suas relações sociais decisivas. Mas podem ser, também, meros cenários da atividade e do destino deles. (LUKÁCS, 1965, p. 47)

Na teoria do cinema, a questão do espaço sempre esteve expressa claramente. Hugo Mustenberg, em seu trabalho seminal *The Photoplay* (1916), dizia que o cineasta deveria “organizar a realidade através das três categorias (kantianas) básica – espaço, tempo e causalidade” (FRANÇA, 2002, p. 24). André Bazin, quando formula suas teorias sobre o neorealismo italiano, coloca, à maneira de Barthes, o cinema como a “arte do real” (devido à permanência do desenho da luz no filme) e diz que esse possui a capacidade de “realizar um registro do espaço, da espacialidade dos objetos e dos espaços entre eles” (FRANÇA, 2002, p. 41).

Bazin vê no uso da profundidade de campo, técnica que dá a ver os objetos de fundo com nitidez semelhante à dos objetos em primeiro plano, uma forma mais adequada do que a do cinema hollywoodiano mais *mainstream*. Para o crítico, a técnica “trabalha tanto o espaço como o tempo de forma abstrata” (FRANÇA, 2002, p. 45), o que favoreceria uma

continuidade mental para o espectador. O cinema de Orson Welles seria um exemplo. Importante para a discussão sobre o espaço na teoria do cinema também é a noção de montagem para Eisenstein, a qual retornaremos mais adiante quando falarmos do trabalho de Fábio Sadao Nakagawa (2008; 2009).

3.1.2 Do espaço semiótico

Há no trabalho dos pensadores da Escola de Tartu-Moscou, que inauguram o campo de estudos conhecido como Semiótica da Cultura, apontamentos para a formulação de uma ideia de *espaço semiótico*. É o que parece indicar trechos da literatura de Yuri Lotman, como quando ele fala em “modelo estrutural de espaços” (ap. NAKAGAWA, R., 2009, p. 20). Ou ainda:

A ideia de que o ponto de partida de qualquer sistema semiótico não seja o simples signo isolado (a palavra), mas a relação entre, pelo menos, dois signos nos leva a pensar de modo distinto as bases fundamentais da semiose. O ponto de partida não pode ser o modelo isolado, mas sim o espaço semiótico. (LOTMAN, 2004, p. 221 ap. MACHADO, 2015b, p. 14)

Lotman coloca no centro de seu pensamento os sistemas modelizantes. Os sistemas modelizantes primários são formados pelas línguas naturais, e os sistemas modelizantes secundários são aqueles responsáveis pela cultura. Cultura seria, para o russo, um organismo vivo em “trabalho ininterrupto de transformação e renovação de seus sistemas de signos” (MACHADO, 2015a, p. 14).

A cultura se atualizaria, na semiose, através da tradução de textos (ou *mensagens*) vindos de diferentes linguagens (ou *meios*). O texto não está aqui qualificado como a acepção comum quer, ou seja, uma sequência de palavras em uma determinada língua, mas sim como o texto “poliglota, com múltiplas tramas e gerador de novos textos” (MACHADO, 2015a, p. 14). Lotman fala essencialmente “da cumplicidade que se estabelece entre signos, veículos, significados, emissores e receptores para processar-se em múltiplas conexões no texto da cultura” (FERRARA, 2004, p. 22).

Esses conjuntos de signos estão em constante movimento entre um ambiente e outro, entre um código e outro dentro do que Lotman definiu como *semiosfera*, espaço onde se dão as trocas entre culturas. Para ele, os sistemas “interagem e reagem uns com os outros e em seu habitat cultural confrontando diferenças de modo a transformar em cultura aquilo que não se constitui como tal” (MACHADO, 2015b, p. 15).

O momento central de todo esse processo, o momento que leva as linguagens adiante, produzindo diferença é o momento da *tradução*. Aqui não se fala em tradução em um sentido tradicional. Ela ocorre através de uma operação que Lotman denomina de *modelização*, ou seja, a aplicação de uma nova estrutura a uma mensagem que veio de outra, criando uma estrutura híbrida:

Distintamente da transmissão cultural, baseada no isomorfismo de relações, a tradução entre sistemas culturais implica, não a equivalência, mas o intercâmbio de diferenças e parte do pressuposto de uma relação dialógica precedente de todo ato de comunicação sem o qual é impossível falar de consciência e de linguagem (MACHADO, 2015b, p. 18)

O interessante para nosso trabalho é que todo esse processo de modelização acontece, segundo Lotman, no espaço. Sob essa perspectiva, “o espaço é apreendido no movimento de suas transformações” (MACHADO, 2015a, p. 71). O lugar onde essas coisas acontecem tem um papel central nessa formulação. Trata-se, na obra de Lotman, de um espaço em sentido amplo não apenas na acepção de topografia, mas no sentido de espaço cultural também. Por isso ele se deixa modelizar pela linguagem, assim como a modeliza. Em outras palavras, é um espaço que “se enriquece de relações sensoriais diversificadas e não limitadas ao campo óptico-visual e, conseqüentemente, passa a contar com variáveis que não se reportam necessariamente a topografias ou lugares” (MACHADO, 2015b, p. 17).

Um exemplo simples é dado pela relação entre as catedrais do alto medievo e o canto gregoriano e, entre as góticas e o canto coral (música e arquitetura influenciando estruturalmente uma a outra). Ademais, é na luta pela informação que se dá a relação entre cultura e espaço: “Em sua luta pela informação, os distintos constituintes do espaço se tornam signos quando codificados, isto é, quando transformados e modelizados pela ação de signos e linguagens em sistemas culturais” (MACHADO, 2015a, p. 75). Ou ainda:

Toda atividade do homem como *homo sapiens* está ligada a modelos classificatórios de espaço, a sua divisão entre “próprio” e “alheio” e à tradução dos variados vínculos sociais, religiosos, políticos, familiares, à linguagem das relações espaciais. (LOTMAN, 1996, p. 83 ap. MACHADO, 2015a, p. 77)

A divisão entre o espaço identitário e o do outro é dada pelo conceito de *fronteira*, espaço onde o modelo híbrido fica mais evidente. É na fronteira que o mundo dos “objetos se transforma em mundo dos signos” (MACHADO, 2015a, p. 75). Ou seja, a fronteira entre uma

linguagem e outra é onde ocorre a "luta pelo deslocamento, pela passagem de uma dimensão a outra" e que "opera com o princípio dinâmico da coexistência e da ambivalência" (MACHADO, 2015b, p. 22). Por isso, ainda segundo Lotman,

todos os tipos de divisão do espaço formam construções homomórficas. A cidade (= porção povoada) se opõe ao que se encontra para além de seus muros (bosques, a estepe, a aldeia, a Natureza, o lugar onde habitam os inimigos), como próprio, o fechado, o culto e seguro, ao alheio, aberto, inculto. Desse ponto de vista, a cidade é parte do universo dotada de cultura. Contudo, em sua estrutura interna, ela copia todo o universo, tendo seu espaço «próprio» e seu espaço «alheio». (LOTMAN, 1996, p. 84 ap. MACHADO, 2015a, p. 77)

A concepção da Semiótica da Cultura dos espaços como modelos estruturais é importante para esta monografia não só porque fundamenta a noção de espacialidade desenvolvida por Ferrara, com a qual trabalharemos, mas também porque vemos no cinema de Cláudio Assis um processo de modelização do espaço do Nordeste, nos termos *lotmanianos*, e esse espaço cinematográfico se atualiza como um discurso com relação ao mundo dos objetos – exatamente como aconteceria em um processo de fronteira.

3.1.3 Das espacialidades

Na visão de Lucrecia Ferrara, o espaço em si é inapreensível; podemos apenas compreender um discurso relativo a ele. Há uma articulação engendrada em relação ao espaço, que tende a abstraí-lo. Por conta disso, a espacialidade, ao tratar do objeto como linguagem, recoloca-o próximo a sua concretude. Trata-se de avaliar o espaço não por seus “aspectos físico e temporal, mas, sobretudo, pelas dimensões cultural e semiótica” (NAKAGAWA, F. S.; AGUIAR, 2015, p. 6). Ou ainda:

dois elementos vitais para a compreensão da arqueologia da imagem: ela se dá no espaço plano, porém tem em seu bojo as relações com o volume e o movimento que, surpreendentemente, iluminam o elemento fundamental para a compreensão do espaço e dela mesma. Ou seja, ambos, espaço e imagem, estão vinculados ao tempo, e esse vínculo é indispensável para compreender que são elementos vitais no mundo da comunicação e da cultura e não podem ser entendidos se não nos referirmos ao espaço que vai da dimensão física à social e ao tempo que vai da duração à memória e à história. A dupla face espaço-tempo é a unidade que nos permite entender a comunicação como fluxo cultural (FERRARA, 2004, p. 29)

Como coloca Fábio Sadao Nakagawa, em sua tese de doutorado *As espacialidades na montagem da televisão e do cinema* (NAKAGAWA, F. S.. 2008), "as espacialidades são, sobretudo, construções formais do espaço elaboradas pelas relações sógnicas e, como tais, elas o representam não pela duplicação mimética, mas parcialmente", pois "o signo não traduz a totalidade do objeto e, ao representá-lo, o objeto em si já se modificou, é somente por meio das espacialidades que o espaço mostra-se como objeto sensível, podendo, dessa forma, ser percebido e experienciado como fenômeno das linguagens" (NAKAGAWA, F. S., 2008, p. 6).

Ferrara elabora sua hipótese sobre as espacialidades pensando nas próprias cidades como mídias. Ou seja, o espaço urbano seria constantemente trabalhado por outras linguagens midiáticas, como a comunicação social (FERRARA, 2008b, p. 47), a publicidade, o cinema, entre outras, através de um processo análogo ao de tradução descrito por Lotman, e dessa maneira se atualizaria como imagem na cabeça de seus usuários ou transeuntes. Os prédios típicos ocupariam antes de tudo a função de "expressão simbólica da identidade de um país" (FERRARA, 2008b, p.40) ou de "índices materiais e formais [que] constroem as cidades e permitem que sua imagem constitua a mídia mais eloquente e eficaz" (FERRARA, 2008b, p. 41). Se os prédios e objetos podem ser pensados como telas de significação, podemos supor que podemos fazer o caminho contrário e analisar os espaços constituídos em um filme sob os mesmos critérios? A tese de Fábio Sadao Nakagawa e alguns outros trabalhos nos dão indícios de que sim, mas voltaremos a isso mais adiante.

Ainda segundo Ferrara, o espaço possui, em uma perspectiva histórica, três características constitutivas: a proporção, a construção e a reprodução. São todas elas atributos "espacializantes", pois dotam os espaços de materialidade (NAKAGAWA, R. M. O., 2009, p. 4). A proporção estaria ligada ao Renascimento, e propõe uma mediação do espaço sob o critério da simetria. A construção está ligada à prevalência do ponto de fuga, que sugere ao transeunte, ou a um observador qualquer, uma ideia de movimento. Além disso, "a construção esclarece o próprio processo construtivo do espaço, favorecendo a desnaturalização do olhar sobre a proporcionalidade antropomórfica que, pela recorrência e pelos usos suscitados, se tornou habitual" (NAKAGAWA, 2009, p. 3). A reprodução, por fim, só aparece a partir da Revolução Industrial. Ele transforma a noção da produção de espaços em algo mecânico, pensado sob critérios de velocidade e eficiência.

Entendendo que estamos, por assim dizer, na era da reprodução, Ferrara propõe três outras categorias de apreensão da "estrutura da aparência sógnica do espaço" (FERRARA,

2007 *apud* NAKAGAWA, R. M. O., 2009, p.2), a saber: a espacialidade, a visibilidade e a comunicabilidade. A visibilidade corresponderia à própria constatação visual dos espaços, em sua dimensão icônica (NAKAGAWA, F. S., 2006, p. 2). A espacialidade é o que dá a ver a visibilidade. E é por meio desta última que

a espacialidade materializa-se em formas, cores, volumes, movimento, ressaltando os aspectos icônicos do signo, que depois podem ser transformados em índices de localização de um tipo de construção e produção de espaço e em símbolos de uma cidade imaginada (NAKAGAWA, F. S.; AGUIAR, 2015, p. 6)

A comunicabilidade, por sua vez, “envolve os usos e, sobretudo, os vínculos que uma espacialidade estabelece com outras esferas da cultura [*em termos lotmanianos*], por meio dos quais são produzidos os significados atribuídos ao espaço” (NAKAGAWA, R. M. O., 2009, p. 8). Essa categoria será fundamental, nos parece, para desenvolver a modulação temática no subcapítulo 3.2, pois também trabalha com a “memória do espaço” (NAKAGAWA, R. M. O., 2009, p. 8).

Por espacialidade entende-se o espaço em sua terceiridade, e mais adiante, um cenário que será estudado “não só pelo registro de suas ocorrências, mas, sobretudo, pelo modo como ocorrem e, em consequência, pelos efeitos que produzem” (FERRARA, 2008a, p. 13). Em outras palavras: “a espacialidade constitui representação do espaço e sua semiótica permite entender o modo como, em espacialidade, o espaço se transforma em lugar, não físico, mas social, onde se abrigam a comunicação e a cultura nas dimensões históricas, sócias e cognitivas” (FERRARA, 2008a, p. 13).

A tese de Fábio Sadao Nakagawa também coloca uma questão importante, ao relacionar a importância da análise no âmbito da espacialidade à “natureza programática da modernidade” (NAKAGAWA, F. S., 2008, p. 182). Com a mecanização constante da era da reprodução, há um processo de “esvaziamento do tempo” (GIDDENS, 1991 *apud* NAKAGAWA, F. S., 2008, p. 182). Para fugir do relógio regulador das fábricas e indústria, as ficções modernas vão negar o tempo como principal fator organizador da narrativa e de suas reflexões. A perspectiva linear e encadeadora do tempo histórico-social é substituída por uma espacialidade circular (NAKAGAWA, F. S., 2006) voltada para o cotidiano.

Desse modo, pretendemos executar uma análise nesses termos. Entendendo o espaço nos filmes de Cláudio Assis como o resultado de um processo de semiose, ou tradução, na fronteira entre as mídias do cinema e das cidades, que instaura um discurso sobre estas

mesmas. É preciso buscar ainda instrumentos para fazer o movimento de entender a espacialidade do cinema em si. Por isso, a seguir, exploraremos aplicações já realizadas do conceito: a disputa entre espacialidade e visualidade no carnaval do Circuito Barra-Ondina, em artigo de F. S. Nakagawa e Aguiar (2015); as espacialidades nas narrativas sobre a Amazônia, segundo artigo de Tarrío (2014); a espacialidade na montagem de Eisenstein, para F. S. Nakagawa (2008; 2009); e, por fim, a leitura *mcluhaniana* das espacialidades geradas pelas mídias, para R. M. O. Nakagawa (2009).

3.1.4 Apanhado das aplicações das espacialidades em comunicação

O artigo de F. S. Nakagawa e Aguiar se propõem a analisar o Circuito Barra-Ondina também conhecido como Dodô, travessia tradicional do carnaval de Salvador, na medida em que ele caracteriza a cidade como “meio técnico e comunicativo” (2015, p. 2).

Neste momento, importa para nós menos como eles constroem o conceito de espacialidade, e mais as conclusões chegadas a partir de sua aplicação na análise. Os dois constatam que as alterações promovidas no espaço durante o período de carnaval acabam por transformar o cenário: “A cidade do viver desmonta-se e, em seu lugar, monta-se a cidade da folia para, após o período de festas, retomar o seu cotidiano” (NAKAGAWA, F. S.; AGUIAR, 2015, p. 9). Também caracterizam duas esferas de espacialidade (derivando do conceito de semiosfera de Lotman, explicado acima): a tecnosfera, gerada pelas modificações promovidas por agentes governamentais e comerciais – como a aparelhagem de redes de tv e outras mídias –, e a psicofera, de cunho popular e espontâneo, formada pelos frequentadores e pequenos trabalhadores no circuito e nos seus entornos. A ideia do estudo é focar nas diferenças e semelhanças entre essas duas categorias, porém “pretende-se entender o Circuito Barra-Ondina no contraste com outra espacialidade que parece ser articulada, principalmente, pela dominância da psicofera sobre a tecnosfera” (NAKAGAWA, F. S.; AGUIAR, 2015, p. 14).

Tarrío (2014) propõe uma ideia de visualidade que se define pela invisibilidade de seus espaços. Essa torção se dá ao se investigar a prevalência de um ambiente rural e exotizado como o das narrativas que desenvolvem essa localidade. O espaço urbano amazônico é sumariamente apagado do imaginário midiático: “O problema é identificado quando a produção midiática, que pretende mostrar o olhar do local – no caso a Amazônia –, constrói uma realidade na qual os membros daquela comunidade não se identificam” (TARRIO, 2014, p. 20). Esse artigo será importante por prover um modelo para se pensar a

dicotomia entre espaço urbano e rural, o que devemos fazer no subcapítulo 3.2 e na análise, embora nosso foco não esteja na ideia de narrativa.

Na busca por instrumentalizar a análise em sua tese de doutorado, Fábio Sadao Nakagawa dobra o conceito de espacialidade dentro de outro, o de montagem para Eisenstein. Diferentemente de outros pensadores da área, como Pudovkin, Eisenstein entende o momento da montagem como decisivo na produção fílmica: é quando o cinema se difere de outras artes narrativas, como o romance ou o teatro, e pictóricas, como a fotografia. É o momento, enfim, de “geração de conflitos” (NAKAGAWA, F. S., 2008, p. 25), em que nossa percepção temporal e espacial já instaurada por outros meios é tensionada. Benjamin, que também se debruçou sobre a montagem, chamou o choque provocado pelos planos pareados na mesa de montagem de “imagens dialéticas” que produzem uma “constelação saturada de tensão” (*apud* NAKAGAWA, F. S., 2008, p. 32).

Eisenstein propõe cinco modos de ordenação de montagem (sem nenhuma hierarquia entre eles): métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual (NAKAGAWA, F. S., 2009, p. 1). As duas primeiras são as mais relevantes para o trabalho de Fábio Nakagawa, somando-se essas a outra modalidade descrita em textos tardios: a montagem vertical. A montagem métrica leva em conta prioritariamente a duração dos planos usando algum tipo de escala, o que pode gerar diversos tipos de espacialidades, embora em geral estas tendam a ser mais esquematizadas. Um exemplo de uso dessa montagem é o efeito de metralhadora em *Cidade de Deus*, ao qual deveremos voltar no capítulo seguinte:

Por exemplo, a montagem entre planos, os quais variam de duração em uma escala em milésimo de segundos, produz o efeito metralhadora, muito utilizado por Fernando Meirelles, em seu longa-metragem *Cidade de Deus* (2002), para construir as sensações de aceleração e de vibração. (NAKAGAWA, F. S., 2008, p. 167)

O segundo tipo de montagem *eisensteinsiana* é a rítmica ou emotivo-primitiva. Nela, a presença de objetos em movimento dentro dos quadros impulsiona e define as durações destes. É então o movimento de um objeto dentro da montagem que desenha o espaço dentro do filme:

Isso ocorre porque o principal traço da montagem é o conflito entre células através da representação do espaço em fronteiras. É por isso que, ao discriminar a forma de articulação da montagem rítmica, Eisenstein afirma que, caso haja uma intensa mobilidade dos objetos representados, “a violação mais efetiva é conseguida com a introdução de material mais

intenso [movimentos acelerados dentro do quadro] num tempo facilmente distinguível [planos longos] (EISENSTEIN, 1990, p.79), havendo, portanto, a tensão entre a “medida rítmica” e a “medida métrica”, ou seja, entre o segundo e o primeiro modos de organização do espaço”. (NAKAGAWA, F. S., 2009, p. 3)

É na montagem vertical ou polifônica, conceitualizada por Eisenstein apenas em 1940, que F. S. Nakagawa encontra seu elemento central. Ela é a montagem do cinema moderno por natureza, com diversos contrapontos se desenvolvendo em sincronicidade durante todo o filme. A maneira como Glauber Rocha monta seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é exemplo aqui. Sobre as características desta modalidade, Arlindo Machado resume:

Quem se dispuser a remexer os papéis e notas de filmagem de Eisenstein, conservados ainda hoje em Moscou no seu apartamento-museu, vai descobrir as imensas ‘partituras’ cinematográficas de Alexandre Nevski e Ivan, o terrível, onde está anotado, em linhas horizontais, cada um dos elementos de que se compõe o filme (composição plástica, sentido do movimento, jogo cromático, música, etc.) com as respectivas sincronizações e correspondências traçadas em linhas verticais. Ele chamava a isso ‘sincronização de sentidos’, e comparava o seu método de filmar a uma escritura musical polifônica, onde diferentes linhas de desenvolvimento ‘dialogassem’ entre si em complexos contrapontos. A tela, para ele, era vertical, porque no interior de cada quadro horizontal intervinha toda uma hierarquia de ‘quadros’ constituintes, paralelos à superfície da tela. (MACHADO, 1982, p.89 apud NAKAGAWA, F. S, 2009, p. 6.).

As rupturas propostas por esse eixo de montagem constroem uma espacialidade que é especialmente potente dentro do cinema. Há aí um efeito de indicar o trabalho do montador sobre esse espaço criado, que leva o espectador a refletir sobre a linguagem que está sendo apresentada; é a “projeção do eixo metafórico sobre o metonímico” (*Idem*, p. 7). Ou ainda, ela ajuda a:

perceber que um texto não é um fim em si mesmo, mas, conforme ele se organiza, inclui na sua tessitura um lugar de reflexão metalinguística sobre a função representativa da linguagem. Nele, o modo de tecer torna-se o elemento principal que media as relações entre aquele que elabora a organização do material e aquele que pensa sobre o material organizado, com a intenção de inferir a lógica que o articula. (F. S. NAKAGAWA, 2008, p. 65)¹⁸

¹⁸ Quando fala em metalinguagem, F. S. Nakagawa trabalha com a ideia de metáfora para Peirce: “Nas tensões entre imagens, os elementos derivados surgem na forma de metáforas, que, segundo Peirce (1990, p. 64) ‘representam o caráter representativo de um representâmen [signo] através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa [objeto real ou outro signo]’. Como um terceiro que se forma pelas analogias tensivas entre imagens: as representações em metáforas — denominadas, por Eisenstein (1990, p. 83), como ‘sensações intelectuais associativas’ —, não surgem pela convenção simbólica, pois, nesse caso, não se produz um novo

Regiane Nakagawa propõe estudar as espacialidades geradas pelos confrontos com as mídias em si (2009), fazendo uma analogia entre os conceitos de ambiente, para Marshall McLuhan, semiosfera, para Lotman, e de fronteira, para o mesmo filósofo, e dialogismo, para Bakhtin (2015), todos sendo pontos em que diferentes linguagens se encontram e se misturam. Esses trabalhos nos parecem relevantes na medida em que tratamos o embate dos espaços no cinema (o espaço urbano e rural traduzido na mídia fílmica). No subcapítulo seguinte, fazemos uma pequena digressão temática. Tratamos de como a historiografia do cinema nacional faz a leitura do embate entre sertão e litoral, e da representação das favelas. Isso importa para nossa monografia, pois (1) mostra como a crítica histórica brasileira lida com uma questão que é, antes de tudo, espacial e (2) vai refletir na nossa análise sobre as figuras da zona da mata e da periferia no cinema de Assis.

3.2 Sertão e litoral

Em sua dissertação de mestrado, Ismail Xavier (1983), ao analisar a estética de Glauber Rocha pré-golpe em comparação com seus contemporâneos, encontra um modelo dicotômico de figuração dos espaços brasileiros, que teria como sua expressão máxima a epígrafe do principal filme do diretor à época, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), a qual é cantada por um repentista: “O sertão vai virar mar; o mar vai virar sertão”. Inaugura-se aí uma tradição que se espalha pelo Cinema Novo e permanece viva e referenciada até hoje. A frase, tão eloquente em sua simplicidade, serve-se de uma peculiaridade geográfica do nordeste do país, a concentração de renda que se observa no litoral (*mar*) e a miséria que se coloca no interior (*sertão*). O sertão é o lugar do povo; o litoral, das elites; e a “transformação radical” (XAVIER, 1983, p. 72) que se dá na confusão entre os dois, a revolução (defendida por Glauber). Como diz Xavier:

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década, trazia consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho - ideológico em sentido forte, de pensamento interessado, vinculado à luta de classes (XAVIER, 1983, p. 11)

conceito, mas edificam-se apenas pré-conceitos ou ideias pré-concebidas. Ao contrário do funcionamento do signo pela convencionalidade, as metáforas são ‘ideia(s) significada(s)’ (PEIRCE, 1990, p. 64), construídas pelo embate entre as qualidades icônicas, para, com isso, compor sentidos em cifras” (2009, p. 4-5)

Somando-se esse pequeno jogral à trama do filme (que explicaremos mais adiante), o que *Deus e o Diabo* preconiza é uma visão do espaço rural como ambiente inexplorado, cheio de potência, que se opõe à visão já em algum grau institucionalizada do ambiente urbano como lugar viciado, em plena decadência burguesa e conservadora, ou para usar os termos em voga na época, o ambiente contrarrevolucionário.

As chaves de leitura para entender como se construía o sertão de Glauber podem estar em seu manifesto *A Estética da Fome* (1980). Nele, o autor propõe escapar do clichê político e sociológico do vitimismo e entender esses personagens embrutecidos pela miséria e pela fome como forças auto-destrutivas que iriam implodir as desigualdades do país (do “mundo mal dividido”, como descreve o cantador de *Deus e o Diabo*). Ao cineasta, em sua condição intelectual, restaria reconhecer a *centralidade da periferia* no processo revolucionário e propor uma estética que o permita participar de maneira ética dessas contingências históricas.

Nesses termos, o cinema de Glauber, e toda a vertente do cinema brasileiro que deriva de seus pressupostos, parece refletir a noção de cinema político de Gilles Deleuze. Deleuze via a arte fílmica nos países de terceiro mundo como uma maneira de “não dirigir a um ponto suposto, já presente, mas (por) contribuir com para a invenção de um povo” (DELEUZE, 1990, p. 259). O filósofo entende o modo clássico de fazer política em filme como esgotado, é necessário então “fabular”, “criar lendas”, trabalhar com uma espécie de terra arrasada criativa. O cinema torna-se então ato de *performance* : “Extrair do mito um atual vivido, que designa ao mesmo tempo a impossibilidade de viver, pode fazer-se de outras maneiras, mas não deixa de constituir o novo objeto do cinema político: fazer entrar em transe, em crise” (DELEUZE, 1990, p. 261). Voltando a Glauber,

O filme deve ser radical também do ponto de vista ideológico e formal. Por isso sou contra a fórmula que faz filmes idealistas com temas políticos, usando no caso a estrutura e meios do cinema americano, os dramas psicológicos, o ator estereotipado, montagem de efeito, etc., todas essas técnicas usadas para difundir uma ideia de esquerda, resultam falsas porque a ideia de esquerda se torna de direita. Não existe diferença entre a ideia e a forma: a linguagem é o resultado e o produto dialético das contradições (ROCHA, 1980, p.27)

Em *Deus e o Diabo*, através de mecanismos formais¹⁹, Glauber procura responder à questão de: “como criar uma ética e uma estética para essas imagens de dor e revolta?” (BENTES, 2007, p. 245). E o cenário onde essas questões se materializam é nos espaços marginalizados do sertão e da favela, “territórios em crise, onde habitam personagens impotentes ou em revolta, signos de uma revolução por vir ou de uma modernidade fracassada” (BENTES, 2007, p. 243).

Os filmes de Cláudio Assis, parece-nos, remetem a essa oposição apontada por Xavier e revisitam a questão ética proposta por Glauber Rocha, ainda que a levem a cabo através de diferentes pressupostos estéticos. Neste subcapítulo, exploramos em um primeiro momento a oposição sertão e litoral tal como ela está constituída em Xavier (1983); e, em seguida, tentaremos encontrar os momentos da história do cinema brasileiro em que essa dicotomia se expressa, através de uma revisão de literatura. Acreditamos que este é um tema pungente para elaboração de nossa análise das espacialidades em *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas* e *A Febre do Rato*.

Nossa retrospectiva do dualismo Sertão e Mar parte do Cinema Novo, que teve como figura central Glauber Rocha. Em seu livro que trata, entre outras coisas, da versão tardia deste movimento, *Alegorias do Desenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*, Xavier (2012) define o cerne desta produção como algo voltado à elaboração de uma identidade nacional. O Cinema Novo quer romper com a noção de pátria que a cultura vigente oferecia, e por isso relia a história de uma maneira própria. Um dos instrumentos utilizados para tal era uma espécie de reinvenção do regionalismo (SILVA, PELLENZ, 2007, p. 6).

Silva e Pellenz (2007), em seu artigo 3 *Durações: Nelson, Glauber e Bressane*, fazem uma leitura do Cinema Novo – baseada em Bergson – a partir de três filmes, e também veem a importância do espaço em que a trama se desenvolve como potência ou como figuração da cultura central:

o reconhecimento do passado como componente para a construção de uma crítica à cultura nacional funcionou na medida em que as imagens-

¹ Xavier (1983) trabalha com um sistema de análise voltado à narrativa e com categorias “herdadas” do campo dos Estudos literários, a saber: a pulsação como estilo, o tempo elástico na montagem, a forma da história na textura do filme, a mediação entre cordel e cinema, o duelo de vozes entre Sebastião e Corisco, a teleologia e a lógica profética. Já Ivana Bentes vê em Glauber Rocha uma “estética da crueza e do sertão, trabalhada na montagem, no corte seco, no interior da imagem e do quadro, na luz estourada, na fotografia contrastada, no uso da câmera na mão” (2007, p. 245).

lembrança²⁰ resgatadas pelo nordestino e o sertão (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*) e o carioca no subúrbio do Rio de Janeiro (*A Falecida*) serviram como cenário principal (SILVA, PELLEENZ, 2007, p. 7).

Traremos três exemplos de como urbano e rural se atualizam no Cinema Novo: o primeiro é o do espaço de classe média da metrópole em *São Paulo S.A.* (1965, de Luis Sérgio Person), tal como lido por Jean-Claude Bernardet (1997). Os dois exemplos de sertão são de Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), peça central do ensaio de Xavier (1983) e deste subcapítulo.

A figuração urbana no Cinema Novo (excetuando alguns filmes que trabalham com a periferia) se volta para a classe média, como o que acontece em *São Paulo S.A.*. Seus personagens parecem ser o exato oposto dos personagens de *Deus e o Diabo*. Jean-Claude Bernardet chega a propor que Carlos, o personagem principal, teria a mesma essência de Antônio das Mortes, porém o funcionamento contrário dentro da trama (BERNARDET, 2007, p. 137). Ideia à qual Xavier se opõe, por sinal (XAVIER, 1983, p. 115, ver nota de rodapé).

O protagonista é um gerente de uma indústria de autopeças. Tem um nível intelectual muito superior ao de seu chefe, Arturo, ex-imigrante que ficou rico no surto desenvolvimentista dos anos 50 e sonegador de impostos, mas por falta de ambições acaba se contentando com aquele papel pequeno burguês: “A impossibilidade de Carlos escolher, o fato de ele não se propor alvo algum, provoca sua atomização” (BERNARDET, 2007, p. 137). Casado com uma mulher que não ama, acaba fugindo e abandonando a família com um carro roubado da própria fábrica. Sua história é, como muitas, confortável, porém alienante.

Seu aspecto mais relevante não é a apresentação da solidão e da neurose na metrópole esmagadora: é a denúncia da classe média como visceralmente vinculada à grande burguesia de quem depende sua sobrevivência e a quem se associa na exploração do proletariado; é a denúncia dessa massa atomizada, sem perspectiva, sem proposta, unicamente ocupada em elevar seu nível de vida e, portanto inteiramente à mercê da burguesia que a condiciona. Totalmente indefeso, Carlos está de braços abertos para o fascismo. (BERNARDET, 2007, p. 140)

Concordamos apenas em parte com a citação acima. Se a análise classista e sociológica que Bernardet faz é verdadeira e central para o entendimento do filme,

²⁰ Bergson se refere à memória quando fala em imagens-lembrança. Entretanto, é preciso notar que este é um passado inteligente que se atualiza no presente e carrega em si toda a referencialidade que necessitamos para entender as imagens em nossa volta. O filósofo coloca esse momento como central nas relações entre corpo e matéria: “Por ela [imagem-lembrança] se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (Bergson, 1990: 62 ap. SILVA; PELLEENZ, 1997, p. 3)

entendemos também que o espaço onde ela se desenvolve (a metrópole) é um dado material desse desenvolvimento. Ao contrário da sucessão de tragédias grandiloquente de *Deus e o Diabo, São Paulo S.A.* é um filme sobre o vazio e a estagnação da vida nas cidades.

Deus e o Diabo na Terra do Sol conta a história de Manuel, vaqueiro, e sua esposa Rosa. Manoel tenta dar um salto na vida ao levar seus bois para um coronel. Ele planeja vendê-los e com o dinheiro partir para a cidade. Quando um deles morre no caminho, ele se vê sem alternativas. Vagando pelo sertão, ele e a mulher acabam se alojando em *Monte Santo* e se juntando ao culto local de Sebastião, espécie de dublê de corpo de Antônio Conselheiro - líder messiânico da Revolta de Canudos. Os dois rompem com o grupo após o sacrifício de seu filho, que termina com Rosa matando o líder em cena dramática. Sem alternativas, se juntam ao bando de Corisco, que corresponde à figura histórica de Lampião. Por fim, o embate de Corisco com o jagunço Antônio das Mortes leva à morte do primeiro. Manuel, abandonado, corre em direção ao mar enquanto o repente já citado dá lugar a uma ária de Heitor Villa-Lobos.

Importante notar é que, no filme, para além de ambientação, o sertão é um objeto formado. *Deus e o Diabo* não é uma película que se passa em um sertão qualquer: é antes um sertão glauberiano, trabalhado conforme os preceitos da estética da fome e constituído formalmente com o intuito de produzir determinados sentidos.

Durante todo o filme, esses elementos vão aparecendo para compor a cena. Podemos dizer que há aí e por causa disso uma espacialidade constituída nos moldes do que pretendemos avaliar neste trabalho. Destacamos também o uso de imagens documentais: “temos uma série de planos rápidos que fornecem ambientação local, tipo documentário, para as andanças de Manuel na feira” (XAVIER, 1983, p. 77).

E quais sentidos se podem apreender do sertão de Glauber em *Deus e o Diabo*? Muitos, certamente, mas para os fins deste trabalho, é importante apontar dois: os sentidos evocados para dentro da trama (como esse cenário embrutecido se projeta nos personagens? Que modelo de mundo o filme propõe?) e o sentido que se projeta ao espectador (o que ele deixa latente?). As duas primeiras questões estão evidentes durante todo o filme. Glauber parece propor uma revisão da História do povo sertanejo ao escrever uma trama com diversos arquétipos (o próprio sertanejo esmagado entre o grande fazendeiro, o líder messiânico, cangaceiro e o jagunço).

Com estas figuras do sertão, Glauber Rocha “desautoriza a redução iluminista, etnocêntrica, que vê nas representações do mundo rural a figura da superstição inconsequente,

da disposição irracional, do puro arcaísmo superado pelo racionalismo burguês e sua matriz do progresso” (XAVIER, 1983, p, 119). Ao mesmo tempo esses personagens se encontram de tal maneira encaixados nesse ambiente, que ele pode ser pensado como uma estrutura macro das relações de poder na sociedade brasileira:

Pois, pela própria organização do filme, o sertão é o mundo. O mar é a instância do imaginário, visão do paraíso. Transformando esse sertão-mundo em palco de sua representação. *Deus e o Diabo* (...) cria a partir de espaços abertos - *Monte Santo* e a caatinga - um cenário teatral: configura uma totalidade fechada, lugar imaginário de um ritual que recupera o passado na forma de lenda (XAVIER, 1983, p. 113)

É na cena final já descrita, porém, que “o espaço-tempo da ação se dissolve para dar lugar à construção puramente metafórica (presença do mar, oposto ao sertão)” (XAVIER, 1983, p. 82). Para além de toda a simbologia esse é o momento mais propositivo do filme no sentido de incitar o espectador²¹. Quando o repentista, que faz as vezes de narrador, some para dar lugar à música de Villa-Lobos, Glauber “expressa seu propósito semiótico: dar a ver o Brasil que tem sido inventado e não mais, como queriam os românticos, representado ou miticamente recuperado” (SILVA; ARAUJO, 2012, p. 64). Muito embora em termos de espaço ele se coloque de maneira parecida, a circulação de alguns personagens de um lugar ao outro (como do sertanejo ao mar), qualifica-o, tornando seu significado outro.

Ou nas palavras de Xavier:

Inegavelmente, esse final é a afirmação reiterada de que a revolução é urgente, a esperança é concreta. Mas a sua realização efetiva não está na própria aventura de Manuel e Rosa nem nas figuras que tomaram para si a tarefa da transformação, Sebastião e Corisco, pois já estão mortos. (XAVIER, 1983, p. 74)

Quando Xavier estrutura sua tese sobre a dicotomia entre sertão e litoral em função dos elementos narrativos em *Deus e o Diabo*, está fazendo uma análise próxima do que a

²¹ Eduardo Escorel discute em artigo à revista piauí, escrito por ocasião dos 50 anos das sessões inaugurais de *Deus e o Diabo*, a recepção de público e crítica ao filme. Traça um paralelo entre o momento político conturbado que o país vivia e o êxtase experimentado por quem presenciou tal estreia. Como descreve o crítico: "A ária da Bachianas Brasileiras nº 2, de Villa-Lobos, logo na abertura, acompanhando o plano aéreo do sertão; a figura de Antônio das Mortes e seu inusitado capote, dizendo que 'um dia vai ter uma guerra maior neste sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo'; a câmera girando em volta de Corisco e Rosa, ao som da cantilena da Bachianas Brasileiras nº 5; os rodopios do cangaceiro, depois de dizer que 'homem, nessa terra, só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino' – as cenas e os personagens do filme escrito e dirigido por Glauber Rocha arrebatarem a plateia. O êxtase se repetiria dois dias depois, quando Deus e o Diabo foi exibido outra vez, no antigo cinema Ópera, no Rio de Janeiro, para atender aos insistentes pedidos suscitados pelo impacto da sessão anterior". (2014, documento digital não paginado).

teoria das espacialidades propõe. Ferrara pretende que o espaço seja qualificado como linguagem e que as espacialidades sejam entendidas através de seus mecanismos formais. É precisamente isso que o teórico faz em *Sertão Mar*.

Obviamente, não trabalharemos com os mesmos critérios que ele. Não falaremos em narrativa, utilizaremos categorias de análise propostas por Ferrara, mas é importante ressaltar que há sim forte correspondência entre as duas teses. Quanto à idealização da figura do sertão, em Xavier (1988) e Bentes (2007), e das favelas, na segunda, é difícil dizer se parte do trabalho dos cineastas ou dos teóricos. De qualquer sorte, acreditamos que Cláudio Assis está entre os diretores que responde a esta tradição, diluindo a dicotomia e propondo novas interpretações destes espaços.

4 AS ESPACIALIDADES NO CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS

Ao definir sua teoria da espacialidade, Lucrécia Ferrara (2007, 2008a) nos diz que o espaço em si é inapreensível, não podendo ser compreendido a não ser por um conjunto de operações cognitivas que ela nomeia como *construtibilidade*. Através dessa atitude, a autora se opõe a uma visão do espaço epistemológica e abstrata, como fazem historicamente a matemática, a física e a própria arquitetura, e ao mesmo tempo descarta também a noção empirista, que vê o espaço como invólucro ou recipiente, que é comum à crítica das artes e a certos ramos da filosofia. É a partir do espaço *entre* o epistemológico e o empírico que Ferrara busca desenvolver seu pensamento.

A construtibilidade, por sua vez, não existe num vácuo e está sempre relacionada a alguma forma de linguagem. Por isso, será importante o uso das categorias de análise fílmica, e não só aquelas propostas na teoria das espacialidades. O espaço, trabalhado através das construtibilidades, torna-se uma determinada espacialidade, e essa espacialidade nada mais é que um espaço que passou por algum filtro representativo. A representação é entendida aqui não como mimese, mas como uma “sombra do mundo” (FERRARA, 2008a, p. 47) real, que é inatingível. Por considerarmos essas construtibilidades como efeitos da linguagem, lidaremos aqui com as duas unidades básicas do cinema como linguagem formal: os enquadramentos e a montagem (NAKAGAWA, F. S., 2008, p. 24).

Ferrara (2008a, p. 48) lança mão de três categorias de análise diacrônicas das espacialidades. As espacialidades em proporção, que teriam surgido na Renascença, leem o espaço através de figuras e possuem caráter simbólico, e relacionam-se com a sociedade de maneira prescritiva. As espacialidades em construção, predominantes do século XVII até o início do século XX, já buscam a relação com o corpo humano, e têm caráter imagético e icônico. Seria essa a espacialidade do primeiro cinema, por exemplo.

Tabela 1. Categorias de espacialidades diacrônicas

Categorias diacrônicas	Predominante em	Função	Caráter
Em proporção	Renascença	Figura	Símbolo
Em construção	Séculos XVII a XIX	Imagem	Ícone
Em reprodução	Século XX	Imaginário	Signo

Essas duas formas de espacialidade não desapareceram, e dificilmente podem ser consideradas como única forma em um objeto de análise. Por considerarmos que os filmes de Cláudio Assis se aproximam do cinema moderno, estamos tratando-os primordialmente como uma forma de espacialidade em reprodução, a terceira categoria proposta por Ferrara (2008a, p. 56). Essa, surgida com a modernidade, entende o espaço como signo, ligado ao seu imaginário.

A distinção entre uma espacialidade em construção para uma em reprodução vai se dar a partir das categorias da análise sincrônica de Ferrara, que são espacialidade, visualidade e comunicabilidade. Nosso foco estará sobre a visualidade, que diz respeito à recepção dessas espacialidades, ou seja, como o processo de construtibilidade acontece na mente de quem o acompanha. Ferrara faz ainda uma distinção entre visualidade e visibilidade, esta sendo quando esse processo toma consciência de si mesmo através da autorreferencialidade: “A consciência da articulação entre espaço, imagem, imaginário e cultura transforma a visualidade em visibilidade ou juízo daquilo que se vê ou comunica” (FERRARA, 2008a, p. 64). A visualidade, portanto, se converte em visibilidade.

Tabela 2. Categorias de espacialidades sincrônicas

Categorias Sincrônicas	Função
Espacialidades	Representação
Visualidade/Visibilidade	Percepção/Consciência do processo
Comunicabilidade	Mediação histórico-social

Nos filmes de Assis, iremos analisar a seguir os elementos constitutivos já descritos no subcapítulo 2.2, que se dividem aqui entre visualidades e visibilidades. As imagens documentais, os *travellings*, os *contra-plongées* e travessias, no nosso entender, observam primariamente a função de ajudar o espectador a perceber o espaço em que as tramas se desenvolvem. Os efeitos de câmera alta, falso *raccord*, luz teatral e câmera girando dão um passo adiante e expõem o maquinário de produção de sentido por trás do filme, constituindo-se como visibilidade, marca do cinema moderno.

A visualidade está relacionada mais fortemente com as espacialidades em proporção e em construção. Na terceira categoria sincrônica, a comunicabilidade vai aparecer com mais força. A comunicabilidade é justamente aquela que faz o trabalho de mediação entre história, sociedade e espaço que é tão importante na contemporaneidade. Quando falarmos em comunicabilidade, ou seja, na relação dos espaços micros do filme com os espaços macros do

social (sertões e periferias), por conta dos limites de uma monografia, o faremos de maneira dispersa conforme analisamos visualidades e visibilidades, de maneira que possamos evidenciar as relações entre esses termos.

4.1 Visualidades

Dos elementos constituintes do espaço nos filmes de Cláudio Assis, discriminados e descritos brevemente no subcapítulo 2.2, quatro são aqueles que visam, de maneira preponderante, facilitar o desenho dos cenários na perspectiva do espectador. Ou seja, trata-se de elementos que suscitem visualidades desse espaço. Dois deles possuem um caráter meramente ilustrativo e servem para, de maneira extradiagética, marcar o local em que essas narrativas se passam: as imagens documentais e os *travellings*. Os *contra-plongées*, por sua vez, provocam uma determinada dinâmica de cena na qual o espaço ganha uma dimensão metafórica, representando os jogos de poder entre os personagens. Por fim, as travessias jogam com a ideia de campo e fora do campo e montam labirintos que complementam o que está na tela.

Em *Amarelo Manga*, são três as cenas que caracterizamos como imagens documentais, as quais definimos como tais por serem cenas externas, com luz natural, equipamentos mais leves (mais comuns ao jornalismo do que ao cinema) e pela presença de não-atores. Em todas estas, não há falas ou som direto, apenas a trilha instrumental composta por Lucio Maia e Jorge du Peixe²².

Na primeira delas (ASSIS, 2003, 36'44 - 36'58), saímos de uma cena (a anterior) em que Kika almoça junto de Kanibal e professa um discurso moralista para uma gravação com câmera fixa do Rio Capibaribe. Nesta, a câmera já é mais leve, o que é evidenciado pelo grão na imagem, e ouve-se trilha sonora leve de guitarra e percussão. Segue-se várias tomadas de não-atores em restaurantes populares. Na cena seguinte a essas imagens documentais, em que, após corte seco, vemos os inquilinos do Texas Hotel comendo, fica marcada a diferença na iluminação.

A segunda cena é uma tomada rápida da noite recifense com a câmera acoplada a um carro: ela é introduzida por um corte seco, a partir da cena em que Kika brinca com um batom

²² Lucio Maia é guitarrista, e Jorge du Peixe, o vocalista que substitui Chico Science, na banda Nação Zumbi. Os dois desenvolveram em parceria a trilha musical de *Amarelo Manga*.

nas margens do rio ao pôr-do-sol após descobrir a traição de Kanibal. A cena é rápida (ASSIS, 2003, 61'36 - 61'50) e gravada a distância. A volta é novamente através de corte seco para o Texas Hotel.

A cena que tem caráter diferencial é a terceira e última (ASSIS, 2003, 94'20 - 96'00). Ela é introduzida por um monólogo de Lígia (o mesmo da cena de abertura do filme), que olha a câmera (e por consequência, o espectador), enquanto se prepara para abrir novamente o bar: “*Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem primeiro vem o dia tudo acontece naquele dia até chegar a noite que é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez, e vai e vai e é sem parar...*” (ASSIS, 2003, 93'47– 94'19). Logo depois, entra uma guitarra violenta com muita distorção. As imagens captam primeiro trabalhadores iniciando sua rotina, e, na sequência, esses não-atores encaram a câmera de maneira semelhante à de Lígia. Seu monólogo introduz as imagens documentais, que, por sua vez, introduzem a cena final em que Kika decide mudar de vida e de cor de cabelo.

O sentido das imagens documentais em *Amarelo Manga* é produzido pela completude deste ciclo de um dia inteiro na vida desses populares, que completa a fala de Lígia – que, por sua vez, também é cíclica, já que começa e termina o filme. Para além disso, é uma representação da vida periférica que não apresenta nem o virtuosismo estético dos filmes do Cinema Novo ou de um *Cidade de Deus* (ver 3.2), nem o exotismo da representação midiática mais comum. Não queremos dizer que, ao gravar estas cenas com câmera digital e ao utilizar não-atores, Assis está se despidendo do processo de mediação; apenas que ele escolhe uma linguagem que se aproxima mais da linguagem do amador, evitando os cacoetes já citados das figurações cinematográficas e televisivas da periferia. Como coloca Angela Prysthon, trata-se, nessas cenas, de “*figuras do povo, gente ordinária e cenas do cotidiano, que servem como contraponto documental à ficção esmagadora de alguns dos personagens principais e secundário em Recife*” (PRYSTHON, 2006, p. 446).

Figura 1. Os não-atores exercem ações cotidianas em cena de *Amarelo Manga* (captura de frame)



Baixio das Bestas se inicia com imagens documentais. Na primeira cena do filme, Assis (2006, 0'44 - 1'31) mostra as ruínas de uma usina desativada. As tomadas são feitas em preto e branco, com imagem granulada e câmera fixa, de variados ângulos. A trilha sonora composta por Pupillo²³ acompanha o narrador que lê trecho do poema *O regresso de quem, estando no mundo, volta ao sertão*, de Carlos Pena Filho²⁴:

Outrora, aqui, os engenhos/ recortavam a campina./ Veio o tempo e os engoliu/ e ao tempo engoliu a usina.// Um ou outro ainda há que diga/ que o tempo vence no fim:/ um dia ele engole a usina/ como engole a ti e a mim. (ASSIS, 2006, 0'44 – 1'31)

Mais adiante no filme, em um ensaio de um grupo de maracatu da cidade fictícia, repete-se o uso de não-atores. As imagens são gravadas com as câmeras normais dedicadas à

²³ Pupillo é baterista e percussionista da banda Nação Zumbi e ficou responsável pela trilha de *Baixio das Bestas*.

²⁴ Carlos Pena Filho, poeta pernambucano, falecido em 1960.

parte narrativa. A cena (ASSIS, 2006, 59'04 - 60'58) começa com o enquadramento fixo, com o grupo inteiro parado e voltado para as lentes enquanto o cantor entoia: “Sei que Recife me espera/ com prazer e alegria,/ e se Jesus ajudar,/ dou um show de poesia” (ASSIS, 2006, 59'04 - 60'58). Depois se inicia uma pequena dança carnavalesca, em que os membros do grupo se movem em círculos, e a câmera do diretor se movimenta conforme a dança.

Em vários momentos durante *Baixio das Bestas*, um grupo de trabalhadores rurais, também não-atores, aparece. Muitas dessas cenas estão encaixadas em outras categorias de análise aqui, e por isso voltaremos a elas posteriormente. Uma em especial (ASSIS, 2006, 75'20 - 75'39) nos chama atenção por ser a mais expressiva do cotidiano do trabalhador rural em meio aos canaviais. Nela, um trabalhador torce um pedaço de cana até tirar seu suco. A câmera o acompanha com um movimento vertical de baixo para cima e o som é gravado direto. É nessa demarcação dos espaços cotidianos que aparece o naturalismo, que referimos no subcapítulo 2.2, dentro da obra de Assis. Um naturalismo de “sucessivas repetições [que] podem conduzir ao novo” (LEITES, 2011, p. 122).

As imagens documentais em *Amarelo Manga e Baixio das Bestas*²⁵ ajudam a compor esses lugares que servem de cenário às tramas. No segundo filme, o recurso aparece em relação à caracterização desse lugar que não é nem a capital (Recife, à espera do maracatu), nem o sertão que a subjetividade do poeta na cena inicial busca alcançar. É essa Zona da Mata, onde o trabalhador esfomeado vive na sombra melancólica da usina abandonada. Em *Amarelo*, essa relação se dá de maneira mais sutil, na construção de espaços que se afastam da representação de periferia idealizada tradicional para o cinema – a presença de não atores ajuda nesse processo-, e se aproxima da ideia de gueto que o espectador está acostumado a encontrar nos meios de comunicação, mas de maneira exagerada, fazendo uma crítica deste processo. Voltaremos a essa questão quando falarmos em visibilidade.

É curioso notar que, embora muitos críticos façam menção a uma recorrência de *travellings* nos filmes de Assis, esse recurso é pouco usado pelo diretor. E quando o faz, ao menos em *Amarelo Manga e Baixio da Bestas*, muitas vezes está relacionado com o que estamos chamando aqui, para fins de análise, de travessias. Ressaltamos algumas cenas em que o *travelling*, por si só, ajuda-nos a construir visualidades.

Logo no início de *Amarelo* (ASSIS, 2003, 25'59 - 6'33), acompanhamos o carro de Isaac fazendo o caminho do bar de Lígia, localizado no centro da cidade, até o Texas Hotel, situado na periferia. Durante o passeio, observa-se que o personagem passa por diversos

²⁵ Em *Febre do Rato*, não há uso de imagens documentais.

pontos históricos da região, alguns ligados à própria história pessoal do grupo de amigos do diretor e da cultura *manguebeat*. Essa inclusão da realidade material situa o espectador, sobretudo o espectador que possui uma relação afetiva com esses movimentos, no cenário do filme, adicionando uma dimensão material a estas imagens. Estamos em uma determinada Recife que é balizada por estes espaços, não em uma Recife qualquer, abstrata.

Nos outros dois momentos em que o *travelling* aparece no filme (ASSIS, 2003, 52'11 - 53'07 e 71'04 - 71'59), ele parece ser mais um recurso estético que permite mostrar de maneira mais detida os espaços, complementando panorâmicas. É assim quando o carro de Isaac estaciona na frente do bar de Lígia e a câmera sai do movimento horizontal sobre o eixo e atravessa a rua para encontrá-lo (primeira cena), e também quando Kika espreita a amante de seu marido antes de lhe morder a orelha (segunda cena). Através do *travelling* acompanhamos o seu movimento, completamente ignorantes da explosão de violência que se segue. Esse movimento é ao mesmo tempo literal, do esconderijo atrás da parede para a margem do rio onde o ataque acontece, do espaço escuro da espreita até o iluminado da cena, e metafórico, da potência acumulada pela personagem durante o filme até a explosão desta energia acumulada.

Verônica Kobs entende essa cena como aquele em que Kika, antes símbolo de pureza para esta comunidade de degenerados, finalmente sucumbe ao pecado: "O sangue e o vermelho agora são parte de uma violência escancarada, ápice da violência que, furtivamente, acompanha a história inteira. O determinismo vence. Kika é, finalmente, assimilada pelo meio e torna-se igual a todos ali no subúrbio" (K OBS, 2010, p. 9). Além de entregar-se à violência, entrega-se à carne, que tinha nojo de comer. Essa ideia será retomada quando falarmos em falso *raccord*.

O uso mais potente do *travelling* nos filmes que analisamos acontece na cena de abertura de *Febre do Rato*. As três primeiras tomadas (ASSIS, 2012, 1'03 - 1'51, 1'52 - 2'46 e 2'47 - 2'56) são lentos *travellings* aéreos mostrando as pontes que ligam o centro de Recife à periferia, enquanto Irandhir Santos lê poema de seu personagem (transcrito em nota de rodapé na p. 18) sob a trilha sonora instrumental de Jorge du Peixe e sons de trânsito, vento e crianças brincando. As pontes fazem a conexão entre o centro da cidade e suas margens, confronto que é peça central na narrativa do filme, representado não só por essa cena inicial e pelos espaços onde a trupe de Zizo circula, mas nos discursos dos membros dessa e na própria postura de seus seguidores. Isso fica claro também quando a câmera se volta para o mangue, conduzida pelo poema (ASSIS, 2012, 2'56 - 3'48).

O *contra-plongée*, “absoluto”, como diria Nogueira²⁶, é um efeito recorrente nos filmes de Assis. A nossa hipótese é a de que ele vai definir posições de poder na maioria das cenas em que aparece, exacerbando o conflito centro-periferia que é tema importante para os filmes.

Em *Baixio das Bestas* e em *Febre do Rato*, as cenas em que o *contra-plongée* é utilizado produzem sentido para as suas espacialidades, seja de uma maneira topográfica ou de uma maneira que constrói uma comunicabilidade. No primeiro caso, há um jogo de ocupação de espaços dentro da cena. É um movimento de importância diegética, que, na constituição da visibilidade, remete a conflitos que se desenvolverão posteriormente na trama.

O exemplo capital disso vem de *Baixio*. Nesta cena (ASSIS, 2006, 26’35 - 27’15), vemos a casa, que pertence a Heithor e Auxiliadora, em perspectiva. A câmera está muito baixa, não entendemos o porquê em um primeiro momento, e há pouca luz. Ouvimos um barulho constante de pá na areia. Os vultos dos donos da casa começam a aparecer ao fundo do quadro. Seu Heithor entra na casa e sai de quadro. Auxiliadora contorna a casa. A câmera acompanha sua trajetória com um movimento horizontal sobre o eixo da esquerda para direita. Entram em quadro, então, uma fonte de luz, sobre um tanque de roupa e a cabeça de Maninho, vista de trás e na altura da câmera. Fica claro a partir daí que estamos dentro da fossa junto com Maninho enquanto este a cava.

A fossa é um espaço que, dentro do filme, suscita diversas simbologias. Para Heithor, significa um monumento de intervenção. Um obstáculo para a sua vida que, por ser infame, deve ser mantida privada. Como ele mesmo diz "Diabo esse povo ensabando (*sic*) a minha ferida, futucando a minha paciência. Tem os cantos do mundo todinho pra fazer esse buraco, e aí vem fazer exato do lado de minha casa. Pronto! Vou passar o resto de minha velhice cuidando da bosta do mundo!" (ASSIS, 2006, 26’35 - 27’15). Significa também a decadência de uma comunidade que gera, hoje em dia, pouco de produtivo, e, no entender do diretor, muitos “heithores”. Nesse sentido, é não tanto uma fossa como uma cova (BRAGANÇA, 2006, documento digital não paginado). Para Maninho, a fossa é uma obrigação, que vai colocá-lo em contato com Auxiliadora e em conflito com Heithor.

Seu Heithor é figura central no que vimos nos referindo nesta monografia como *abjeção*. O fato de que a violência que esse inflige seja abominável ao ponto de ganhar represálias de diversos personagens do meio degradado se demonstra na maneira como ele é

²⁶ "A movimentação de câmera [*dos filmes do cinema pernambucano*] é, muitas vezes, incomum: a câmera presa nas costas do ator no *Deserto Feliz*, a câmera que gira velozmente em torno do seu próprio eixo no *Árido Movie*, os *contra plongées* absolutos no filme de Cláudio Assis" (NOGUEIRA, 2009, p. 64).

representado. Não é à toa que todos os espaços ao seu redor reflitam isso: são em via de regra escuros e mal iluminados. Em determinada cena (ASSIS, 2006, 23'49 - 24'02''), Mestre Mário e Maninho sentem um cheiro vindo dos arredores da fossa, o primeiro é rápido em concluir do que se trata: “a podridão do mundo”.

Enquanto estão sozinhos no quadro, Maninho e Auxiliadora trocam olhares cúmplices em silêncio. Quando seu Heithor entra no quadro, num movimento quase coreografado, toma o lugar de Auxiliadora, que agora vai ocupar um espaço mais ao fundo. Segue-se um diálogo aparentemente corriqueiro de patrão-empregado (lembrando que Maninho não é contratado por Heithor, e sim, a despeito deste para cavar a fossa):

"E aí, seu Maninho, ainda continua catucando esse buraco aí"
 "Já tô apurando, amanhã mesmo acabo essa função"
 "E vai ter que ser de noite?"
 "Hoje teve que ser que de dia tive que fazer as minhas coisas, mas amanhã de manhã, eu chego cedinho, bem cedinho mesmo" (ASSIS, 2006, 26'35 - 27'15)

A submissão de Maninho é total e absoluta, assim como o ressentimento que ele mostra quando os dois saem do quadro. Em um filme com três cenas de estupro, prostituição de menores e agressão física, é notável a intensidade da violência (através da autoridade, falsa) que uma simples tomada de posição dentro do espaço fílmico pode suscitar.



Figuras 2 e 3. A troca de posições no espaço de cena entre os dois



São cinco as cenas que fazem uso do *contra-plongée* em *Febre do Rato*. Duas delas (ASSIS, 2012, 85'30 - 86'00 e 88'38 - 90'38) nos parecem preservar esse mesmo tipo de dimensão simbólica do espaço. Trata-se de um discurso do poeta Zizo. O mais importante, no clímax do filme, em que Zizo incita seus ouvintes a se desnudarem. O poeta agora ocupa o espaço mais alto, no topo de um carro, Eneida ocupa uma segunda posição, de pé em cima do capô do veículo, enquanto as outras pessoas formam um círculo de ouvintes no chão. Zizo incita a multidão e Eneida com palavras. Ela, por sua vez, inicia o gesto de se despir, que depois se espalha pelo público que assiste. A liderança que Zizo impõe, e a mediação que Eneida faz com relação ao público, estão dadas pela posição destes no quadro.

A segunda forma a partir da qual os *contra-plongées* produzem visualidade, no nosso entender, é na sua relação com as comunicabilidades. Em uma cena (ASSIS, 2012, 84'06 - 84'24), durante o desfile militar de 7 de setembro, Zizo entrega panfletos aos tanques na avenida. Isso tudo é filmado de baixo, criando uma impressão de conflito entre as duas figuras. Esse procedimento se repete em um discurso (ASSIS, 2012, 64'03 - 65'00) que é gravado também de baixo, com a câmera girando e os prédios da zona nobre de Recife ao fundo – e posteriormente uma estação de energia elétrica, no qual Zizo diz: “Vocês sabem o tamanho dessa cidade? É o tamanho dos tamancos das lavadeiras” (ASSIS, 2012, 64'03 - 65'00). Essa cena e o discurso só produzem sentido na cabeça do espectador, que é capaz de entender o dado social do fundo da cidade em contraposição com a posição periférica que o personagem assume e defende.

A cena mais importante com *contra-plongées* em *Febre do Rato*, porém, é a primeira (5'49''/06'18''). Ocorre também em um discurso de Zizo. Nestes discursos, o poeta ocupa, geralmente, a posição alta no quadro. Neste primeiro, Zizo começa do topo de um carro, vai descendo e, quando profere palavras de ordem contra a “classe burguesa”, aponta o dedo indicador contra um prédio que passa agora a ocupar o canto esquerdo superior do filme. Há aí uma inversão no jogo de poderes, marcada pela posição que cada elemento ocupa no quadro.

Figura 4. Posição de enfrentamento que Zizo assume em relação aos prédios na volta é reforçada pelo uso do *contra-plongée*



Em filmes narrativos e representativos, como são os três filmes analisados aqui, há uma tendência de o espectador completar o espaço dado pelos fotogramas. Isso acontece por causa da discrepância entre o que vemos nas imagens, devido a dificuldades técnicas (limite do quadro) e materiais (duas dimensões do suporte ou da película), e a realidade (em três dimensões): “Essas duas características materiais da imagem, o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão filmica” (AUMONT, 2008, p. 19).

Ferrara (2008, p. 4) também entende que a disparidade dimensional entre a espacialidade midiática e a espacialidade dos objetos ajuda a compreender as visualidades e comunicabilidades suscitadas por determinado produto social. Se é na operação cognitiva que as visualidades se mostram, é justo pensar que há algo no que acontece no contato do espectador com o filme que determina essas espacialidades. Acreditamos que, em grande parte, essas operações cognitivas que Ferrara descreve podem ser localizadas, no cinema, a partir das relações entre campo e fora de campo (campo é o que aparece no quadro; fora de

campo, o que não está no quadro, mas é presumido, ou completado pelo espectador). Da soma dos dois, na terminologia de Aumont (2008, p. 25) resulta o que podemos chamar de espaço fílmico ou cena fílmica, que junta o espaço imaginado pelo diretor (e capturado em filme) e o espaço imaginado pelo espectador (que transforma as duas dimensões em três, e completa as lacunas).

De modo geral, os elementos que descrevemos acima também trabalham, de alguma maneira, com o fora de campo. Aumont chega a definir o *travelling* como o movimento do "quadro com relação ao campo" (AUMONT, 2008, p. 36). Porém, acreditamos, é no que chamamos aqui de travessias (momentos em que um plano-sequência acompanha o deslocamento de um ator, geralmente com câmera subjetiva) que o fora de campo aparece de maneira extensiva.

Importante para o que definimos como travessia aqui é o movimento da câmera que acompanha o dos atores através do espaço, permitindo que os espectadores montem mapas em sua percepção do cenário dos filmes. Isso é particularmente importante em filmes como os de Cláudio Assis, os quais trabalham com espaços estanques como o Texas Hotel, o Bar de Lígia, a Usina, a Fossa e a Ocupação.

Das seis cenas de travessia que identificamos em *Amarelo Manga* e em *Febre do Rato*²⁷, quatro delas possuem um formato de vinheta, e, portanto, diversos cortes. A nossa definição ideal de travessia contaria com um plano-sequência, pois daria todo o desenho espacial do cenário. Quando acompanhamos o menino que leva o bilhete de Dunga para Kika (ASSIS, 2003, 53'46 - 54'40), revelando a traição de Kanibal, esse acontece por apenas uma quadra. Quando acompanhamos o movimento de Kika saindo de sua casa no alto do morro decidida a dar vazão a sua pulsão violenta (ASSIS, 60'24 - 60'41), há um corte, ela desce a escadaria, e, no frame seguinte, está à beira do rio.

Em *Febre do Rato*, Eneida caminha pelas ruas do centro do Recife (ASSIS, 2012, 43'06 - 43'47), mas há dois cortes. Cena cheia de cortes e de efeitos de montagem é aquela em que a trupe de Zizo vai ao desfile militar (ASSIS, 2012, 81'30 - 83'33). Vemos o carro cheio de bandeiras nacionais circular pelas ruas, da periferia ao centro.

²⁷ Tendo em mente esse critério da câmera em movimento e de dar a ver os cenários podemos descartar todas as cenas de deslocamento em *Baixio das Bestas*. Duas delas (ASSIS, 2006, 29'00 - 29'10 e 36'00 - 36'36) mostram o percurso para o trabalho dos catadores de cana e de Auxiliadora para lavar roupa. A câmera se mantém estática, por isso desconsideramos. Em outras quatro (ASSIS, 2006, 15'38 - 16'30, 22'57 - 23'07, 40'42- 41'10 e 61'20 - 61'41), a imagem é tirada de dentro de carros, ou da van que leva Auxiliadora ou do carro de Cícero. Como, via de regra, não há profundidade de campo, também estamos desconsiderando-as.

Duas cenas, uma em *Amarelo Manga* e outra em *Febre do Rato*, são as que melhor se encaixam na nossa definição de travessia. Na primeira, o Rabcão atravessa as ruelas entre os casebres na periferia (ASSIS, 2003, 47'25 - 48'15). Enquanto segue pelo caminho tortuoso e labiríntico, ele lê, em voz *over*, o texto que empresta o subtítulo do filme²⁸. Em um dado momento ele chega a um lugar com uma igreja lacrada, uma indústria abandonada e muito lixo. A câmera é subjetiva durante um momento da cena.

Em *Febre do Rato*, a câmera subjetiva segue uma moça qualquer, que se aproxima do discurso de Zizo, já citado no item *contra-plongée*. Podemos ouvir a voz do poeta se aproximando. Diferente da cena de *Amarelo*, em que a voz como que narra o percurso, aqui o discurso de Zizo chama e indica o caminho para a personagem na travessia. Ao chegar ao local, ela sai das paredes estreitas da ruela para um terreno baldio, entre um arranha céu e a comunidade do mangue de onde ela saiu. No centre desse terreno, o poeta profere o discurso do alto de um carro.

Acreditamos que as travessias são importantes para as espacialidades nos filmes de Cláudio Assis, especialmente as que se situam no cenário urbano, pois seu efeito é de sugerir, através da montagem e não do enquadramento desta vez, a completude do espaço fílmico. Essas pequenas travessias dão a ver o que está fora de campo. Somos incitados a refazer passo a passo o percurso das personagens. Saímos um pouco dos espaços pré-estabelecidos como o Texas Hotel ou a Casa de Zizo, e somos obrigados a ver como funciona estes lugares estão conectados a esta comunidade. Nesse contato, construindo uma visualidade da periferia.

4.2 Visibilidades

No subcapítulo anterior abordávamos os elementos constituintes que têm por função primária construir visualidades. Isto é, fornecer dados empíricos que, em contato com o espectador, o ajudem a formular esses espaços, seja pela imagem-documental, pelos movimentos de câmera, pelo enquadramento ou a partir do jogo entre campo e fora de campo. Se antes falávamos dos elementos que trabalham a “exposição icônica” (FERRARA *apud*

²⁸ “O ser humano é estômago e sexo e tem diante de si uma condenação, terá obrigatoriamente que ser livre. Mas ele mata e se mata com medo de viver. Por isso meus olhos estão cegos, para não enxergar a gosma desses pecadores. Meus ouvidos escutam uma voz que diz: Padre, morrer não dói, morrer não dói. Estamos todos eternamente condenados, condenados a ser livres”.

NAKAGAWA, F. S, 2006, p. 2) das espacialidades, agora vamos lidar com a construção do espaço através da metalinguagem. São os momentos em que, através do enquadramento ou da montagem, a imagem nos dá a ver a consciência do processo que a constituiu. Esta é a marca que separa as visualidades das visibilidades.

O principal recurso gerador de visibilidades nos filmes de Cláudio Assis é a câmera alta, um enquadramento de cima das cenas, em 90 graus. *Amarelo Manga* já inicia com essa proposta (1'09''/2'08'' e 2'15''/2'40''): Lúgia levanta da cama no seu quarto aos fundos do Bar e começa a se preparar para abri-lo. A câmera não só se move pelo cenário, mostrando suas vigas e deixando claro que se trata de uma casa construída apenas para o filme, como deixa claras as dimensões reduzidas desse lugar em seu aspecto de caixa ou labirinto. Um enquadramento que focasse o trajeto de Lúgia em *close up*, por exemplo, talvez não fosse tão efetivo para denotar o quão claustrofóbico esse ambiente é – já que o *close* é, por si só, claustrofóbico.

A segunda e a terceira ocorrência da câmera alta no filme estão próximas. Dunga chega ao *loft* do Texas Hotel (ASSIS, 2003, 55'17 - 55'59), e encontra seu Bianor sentado, próximo ao centro do quadro. Inicialmente, ele dispara falando – até perceber que seu chefe nada fala: Seu Bianor está morto. Parece-nos que, nesse plano, o objetivo da câmera alta é contrastar as caminhadas de Dunga no aposento contra a imobilidade de seu Bianor em seu leito. Segue um *close up* do sofrimento de Dunga e, na tomada seguinte (ASSIS, 2003, 57'52 - 58'08), vemos o Texas Hotel de cima, em um pátio interno. Um sanfoneiro toca uma música melancólica que pode ser ouvida por todos os outros cômodos por onde passamos. Há mais um uso desse recurso em *Amarelo* (ASSIS, 2003, 62'57 - 63'10): Dunga chora no colo de Aurora, personagem menor do universo do Texas Hotel, e se pergunta sobre o velório de seu Bianor.

De modo geral, em *Amarelo Manga*, as cenas de câmera alta, no que diz respeito à espacialidade, observam uma dupla função: (1) dar a ver o trabalho de diretor e equipe técnica não só nos cenários, como na escolha de um enquadramento que se sobressai pela diferença; (2) elaborar uma espécie de comentário sobre esses espaços da periferia, que, se já são pequenos o suficiente quando vistos na altura do olho, em plano americano, ficam ainda menores quando vistos de cima.

Esse comentário ganha relevância se observarmos como os espaços enquadrados pela câmera alta em *Baixio das Bestas* diferem dos de *Amarelo Manga*. Se no filme de 2003 esses são pequenos e sufocantes, apenas um dos usados em *Baixio* segue essa tendência. O bordel

em que Everardo estupra uma prostituta (ASSIS, 2006, 27'31 - 28'53) é muito similar em sua construção ao Bar de Lígia, e, de maneira similar, vemos todas as paredes erigidas para o filme, enquanto o *agroboy* arrasta a moça para um quarto e surpreendemo-nos com o quão próxima a distância é, vista de cima, da multidão que assiste o crime da porta deste mesmo aposento.

Os outros três espaços apresentados em quatro cenas destes filmes são o exato oposto da espacialidade comunicada por este artifício em *Amarelo Manga*. Onde tínhamos espaços pequenos e opressores, temos aqui lugares desolados e amplos. É assim com o cinema abandonado que, ao ser mostrado de cima (ASSIS, 2006, 16'30 - 17'37'' e 64'52 - 65'02''), não nos dá a visão de uma viga ou uma parede. Apenas o espaço amplo e sujo, com cadeiras espalhadas de modo aleatório. Depois, a fossa (ASSIS, 2006, 23'49 - 24'02''), já citada anteriormente, onde temos Maninho trabalhando, dentro dela, e Mestre Mario, fora, conversando: a diferença de posição entre os dois marcada pela diferença de iluminação no buraco. E, por fim, a represa, lugar onde os *agroboys*, que possuem naquela comunidade liberdades absolutas, tomam banho, bebem, fumam e disparam tiros. Num primeiro momento o único indício de que se trata de uma represa e não de uma cachoeira são os três degraus, em que os dois se apoiam.



Figura 5. Os espaços da zona da mata apresentados em câmera alta são na maior parte das vezes amplos em oposição aos espaços da periferia. No *frame* a cena da represa.

Embora os três exemplos citados acima tenham surgido de cenários construídos (não-naturais), o enquadramento apaga isso: do cinema, não se vê paredes; a fossa não está pronta; e de que é uma represa, só podemos ter certeza no plano seguinte. Assis escolhe mostrar esses lugares no que eles têm de abandono, não de construção. Está aí, em nossa visão, uma das

principais separações que o diretor faz, através da linguagem cinematográfica, entre o espaço urbano e o espaço rural em seus filmes. A câmera alta escolhe nos mostrar (ou nos comunicar) os cenários da periferia como minúsculos e opressivos, e os da zona da mata como amplos, porém abandonados.

Febre do Rato é, nesse sentido, um meio termo entre essas duas. Zizo, como o intelectual que optou pelo caminho da marginalidade, indo viver na periferia, possui em seu quintal um pedaço de luxo: o ofurô. Este ofurô é alvo de três das quatro ocorrências de câmera alta no filme (ASSIS, 2012, 12'36 - 13'15, 65'10 - 65'30 e 98'00 - 98'40) e está na tela como um espaço amplo e livre, pequeno hoje no cenário caótico nos arredores do ateliê/casa do poeta. Aos jovens que vivem em uma ocupação, o enquadramento volta a mostrar as estruturas do local que parece muito menor do que quando representado com a câmera no chão (ASSIS, 2012, 27'04 - 30'25).

Dessa maneira, é possível pensar nesse recurso de maneira direta, pela maneira como ele representa o espaço em cada caso, dando a ver suas estruturas, surpreendendo o espectador e produzindo visibilidades. No mesmo sentido, Aumont (2008, p. 24) nota que, ao forçar o espectador a operar a conversão do espaço bidimensional em tridimensional em um ângulo completamente fora do comum, o diretor ajuda a “desfazer o efeito de real”. Do ponto de vista das comunicabilidades, as diferenças entre os espaços representados por esse efeito sugerem diferentes mediações de espaço urbano e de espaço rural.

Outros elementos que têm por objetivo principal dar a ver visibilidades aparecem de maneira mais dispersas, conforme o filme. Um desses é o da iluminação teatral em *Baixio das Bestas*. Em diversos momentos os personagens são colocados em posições que remetem a um holofote teatral. Esse recurso é importante, pois impede que o espectador imagine aquele mundo como absolutamente real; rompe o pacto realista ao transferir um dado específico da linguagem teatral para outra mídia.

Interessante para refletir sobre isso é a concepção do filósofo francês Eric Landowski (2002), que vê no espaço cênico do teatro um local de reflexão para a sociedade – e é justamente na separação formal entre o palco e o mundo, através da arquitetura e dos materiais do teatro, que essa constituição provoca esse lugar diferenciado:

Concebido de modo a permitir que a coletividade nele se reconheça, [o espaço teatral] é um espaço que se articula, se nos referimos às normas arquitetônicas clássicas, em torno da separação entre duas zonas tão nitidamente distintas quanto estreitamente imbricadas. Primeiro um palco, zona marcada ao mesmo tempo por sua centralidade, pois tudo – iluminação, percurso da plateia, olhares – converge para ela; por sua autonomia, na

medida em que, separada do que a cerca, e, ademais, figurativamente organizada graças ao cenário, ela se apresenta como uma espécie de lugar utópico ou de outro mundo possível; enfim, por seu encerramento, dado que os limites espaciais serão também os da ação destinada a ser colocada como espetáculo, “representada” em forma de intriga. (LANDOWSKI, 2002, p. 186)

O recurso aparece três vezes no filme. Na primeira cena depois do prólogo da usina em preto-e-branco, seu Heithor exhibe Auxiliadora para os caminhoneiros em um canto escuro (ASSIS, 2006, 2’15 - 3’07). Vemos primeiro apenas o holofote em que Auxiliadora será colocada, e, na sequência, a câmera começa a recuar revelando vários homens de plateia na escuridão. Em outra, a prostituta Bela dança em um palco localizado no cinema abandonado (ASSIS, 2006, 65’49 - 66’09). É interessante notar que, igualmente, no primeiro momento os espectadores da dança (os *agroboys*) não aparecem, o que deixa a apreensão do sentido dessa cena para a trama do filme suspensa momentaneamente.

Nas outras duas cenas de estupro (ASSIS, 2006, 27’31 - 28’53 e 71’56 - 72’02), os holofotes são mais disfarçados com fontes que vêm de objetos de cena, porém a iluminação segue possuindo um tom artificial.

Em determinado momento (ASSIS, 2003, 07’07 - 07’08) no início de *Amarelo Manga*, quando seus espaços ainda estão sendo apresentados, um culto em um templo evangélico torna-se, por meio de um corte seco, um frigorífico, onde está sendo realizado o corte dos bois. Antes de propor uma interpretação deste efeito, compreendemos que ele é um exemplo do que Eisenstein chama de montagem vertical ou intelectual. F. S. Nakagawa explica a origem desse conceito:

Anos mais tarde, em 1940, no texto intitulado *Sincronização dos sentidos*, Eisenstein sintetiza todos os modos de ordenação por meio da montagem polifônica. Também denominada como montagem vertical, ela tem na sincronicidade entre as partes, o principal mecanismo de construção dos conflitos entre células. Nela, agem, em simultaneidade, várias células, que tanto traçam percursos isoladamente, quanto se confrontam em diferentes momentos da macroestrutura, construindo, com isso, faixas horizontais entrecortadas pelo recorte sincrônico. (NAKAGAWA, F. S., 2009, p. 6)

Neste contexto, a montagem vertical seria “orientada pela ‘lógica da oposição’” (CAMPOS, 1994, p. 85): “a montagem instaura a contradição entre células numa espacialidade analógica, da qual resultam as construções das imagens em metáforas” (NAKAGAWA, F. S., 2009, p. 7). Dessa maneira, acreditamos que este artifício qualifica os dois espaços, justamente através do contraste entre ambos.

Além do comentário de que Assis iguala, através da montagem, a igreja e o matadouro, espaços que em perspectiva conservadora possuem simbologias completamente diferentes, é preciso lembrar que há uma oposição entre esses espaços funcionando dentro da trama. A igreja é o espaço de Kika por excelência, mas é lá que Wellington vai viver seu momento de ápice. O frigorífico é o lugar do Kanibal, mas é a sua mulher, que tem nojo de carne, que vai executar o ato simbólico de canibalismo na já citada cena da orelha.

Figura 6 e 7. Pareamento de lugares através da montagem em *Amarelo Manga*.



Há duas instâncias, uma em *Amarelo Manga* e outra em *Febre do Rato*, em que



Cláudio Assis rompe com a descrição realista do espaço de maneira radical. Tratam-se das cenas com a câmera girando. Uma delas (ASSIS, 2012, 64'03 - 65'00) foi descrita já quando falamos sobre *contra-plongée*. Ela mostra Zizo executando um discurso, com a cidade do Recife ao fundo. A câmera gira em torno dele, cada vez mais rápido, até que não possamos mais distinguir o que aparece no fundo. A outra (ASSIS, 2003, 68'20 - 68'50) mostra Wellington Kanibal em um culto evangélico. Acompanhamos seu trajeto até o púlpito, onde várias pessoas em uma roda cantam, através da câmera subjetiva. Ele para ao centro do círculo e começa a girar. Pouco depois disso assumimos o ponto de vista de Kanibal, e a câmera executa um movimento sobre seu próprio eixo, girando até que a imagem se desfça e não se distinga o que se vê, nem as pessoas, nem o espaço em que elas aparecem. O efeito da câmera girando desfaz os elementos básicos do espaço, como "ponto, linha e plano" (FERRARA, 2008a, p. 49).

Figura 8. Câmera gira e desfaz os traços do espaço na cena do culto evangélico.



Acreditamos que esses recursos formais – a câmera alta, o falso *raccord*, a iluminação teatral e a câmera girando- dão a ver os mecanismos que constroem as espacialidades dentro dos filmes. É através da consciência desse processo que obtemos visibilidades. E junto com os elementos apontados no subcapítulo anterior, teremos uma noção de como estão constituídos os espaços nesta filmografia.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como o advento do relógio mecânico e, mais adiante, do relógio industrial, modificaram nossa percepção do tempo, cada nova maneira de representar os espaços nos dá novas perspectivas. Desde a geometria euclidiana até o espaço virtual da internet, passando pelo plano cartesiano e pela sensibilidade transcendental de Kant (FERRARA, 2007, p. 11), compreender por onde passam esses caminhos teóricos é questionar nosso próprio entendimento de mundo.

A questão do espaço se torna mais premente diante da modernidade tardia em que vivemos. A arte privilegia o espaço, que agora parece se libertar de sua contraparte temporal, como indica Fábio Sadao Nakagawa (2008, p. 189): “Marcada pelo confronto com a temporalidade programática do moderno, a modernidade líquida tem, na representação do espaço, sua principal ‘arma’ de construção e projeção”. É a partir daí que se pode compreender a ocorrência de trabalhos que procuram rever a questão da construção midiática e da representação do espaço, os quais despontam recentemente nas universidades brasileiras,. Cito aqui, além das teorias das espacialidades, os artigos de Irene Machado sobre o espaço na obra de Yuri Lotman (MACHADO, 2015a; 2015b), e os estudos sobre som e paisagens urbanas de Angela Prysthon (PRYSTHON, 2004; 2007). É nesse movimento de pesquisa que a presente monografia procura se posicionar.

Acreditamos que, uma vez que estamos abordando a espacialidade pelos seus aspectos de linguagem, é precisamente no atravessamento entre esses procedimentos da ordem da forma do cinema e das temáticas dadas pelo filme que se produz o seu sentido. E Cláudio Assis o faz à maneira do cinema moderno, com transparência de seus mecanismos e apropriações irônicas. No início do trabalho, o que nos parecia mais importante nos filmes de Assis, como apontamento de pesquisa, era justamente o estatuto diferente que ele parecia dar para os espaços, urbanos ou rurais. Propomo-nos a discutir os filmes a partir de um confronto com as ideias de Ismail Xavier e Ivana Bentes sobre o Cinema Novo e a Retomada. Como buscamos demonstrar neste trabalho, Assis, embora faça referência, dá aos locais abordados outro estatuto, que não o da tradição da cinematografia brasileira.

No plano urbano, Assis foge à imagem da periferia como gueto, normalmente vinculada nos meios de comunicação, às vezes buscando soluções diferentes, em outras se apropriando dessa estética de maneira crítica de modo a saturá-la. No plano rural, na própria escolha do cenário: retrata a zona da mata, que, diferentemente do sertão, preserva uma aura

decadentista. Sua miséria convive melancolicamente lado a lado com a opulência dos casarões construídos durante o ciclo do açúcar. Foi para falar desses espaços, que refletem os da tradição, mas se encontram na fronteira entre diferentes culturas, que buscamos nos sustentar teoricamente no conceito de espacialidade.

Por fim, buscamos estabelecer aqui uma discussão a partir de alguns dos resultados desta pesquisa: ao propor o seu jogo de cena, que coloca o cenário e as posições dos personagens no quadro como metáfora da situação do personagem, Assis inaugura um discurso sobre as relações de poder ali perpetradas a partir da imagem cinematográfica. Aí se coloca uma forma de espacialidade que funciona diegeticamente e propõe a quem assiste o longa-metragem uma maneira de construir essas visualidades.

Ao mostrar as estruturas que montam os cenários e ao frequentemente sugerir o fora de campo, lançando mão de imagens documentais e dos percursos que não fazem parte da cena, o cineasta induz o espectador a refletir sobre o aparato cinematográfico subentendido naquele filme. Aqui está uma das características do cinema moderno, que é o posicionamento das escolhas do diretor e equipe técnica, deixando evidente o caráter maquinico destas imagens. Esse desfazer do efeito de real eleva a consciência do processo de edição, o que gera visibilidades.

Também buscando esse mesmo efeito, o pareamento, através da montagem vertical, é central para o funcionamento de uma representação que não se pretende como mimese e, sim, como sombra do mundo, para usar a terminologia de Ferrara (2008a, p. 47). Mais do que isso, na cena escolhida para a análise, quando coloca a igreja e o frigorífico lado a lado, ele dá a ver a violência implícita no espaço religioso.

Do ponto de vista da abjeção, ela é uma categoria relevante para pensar *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, e principalmente os espaços que se repetem dentro desses filmes como é o caso do Texas Hotel, do Frigorífico e da Igreja, em *Amarelo*, e da Fossa, do Cinema e do Bordel, em *Baixio*. Não nos interessava, porém, entender como a abjeção se dá nesses espaços, e sim, como ela emerge a partir de elementos formais que constroem espacialidades. Isso aparece nesta monografia, principalmente na cena do *contraplongée* na fossa ou no *travelling* antecipatório da cena da orelha. Talvez outra maneira eficiente de tratar essa temática esteja em entender não como ela emerge a partir das espacialidades, mas como abjeção em si ajuda a gera-la nos locais apontados no começo deste parágrafo.

Ao optar pelas representações de interior e metrópole que escapam da dicotomia tradicional ao cinema brasileiro, colocando os filmes em espaços marginais que se situam

entre o realismo e o naturalismo, Assis constrói um exemplo de espaço “entre” (FERRARA, 2008b, p. 15). Em suas construções de periferia escapa do clichê do gueto de duas maneiras: (1) através das imagens documentais, momento em que se aproxima de um olhar amador, com equipamentos mais leves, e atuações espontâneas; e (2) através da “hipérbole freak” (PRYSTHON, 2006, p. 447), ou seja, a extrapolação dos recursos geralmente utilizados para construir o gueto, a iluminação intensa, os espaços claustrofóbicos e os personagens estereotipados em *Amarelo*, por exemplo.

Malandramente, Assis foge do espaço do sertão. Encontra na zona da mata cenário para uma história que foge da utopia, da ideia de pureza, idealizada no Cinema Novo, diluída, mas ainda presente na Retomada. Desta maneira, acreditamos, mostra outro Brasil rural, que olhando em retrospecto, dificilmente aparece na filmografia nacional. É um interior que, a despeito de seus espaços amplos, que outro cineasta talvez caísse na tentação de representar como bucólicos, é capaz de carregar a mesma riqueza, a mesma decadência, a mesma infância e as mesmas contradições que os grandes centros urbanos. Gostaríamos que essas afirmações finais indiquem, para trabalhos futuros, a necessidade de reflexão sobre a própria constituição representativa desses espaços na filmografia brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Douglas Vieira. **Espaço, Corpo e Movimento**. ARQTEXTO (UFRGS), v. 8, p. 74-95, 2006.

ANDREY, J. Dudley. **As Principais Teorias do Cinema: Uma Introdução**. Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar Editor, 1989.

ARAGÃO FONSECA, Nara. **Da lama ao cinema: interfaces entre o cinema e a cena mangue em Pernambuco**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2006.

ARTHUSO, Raul. **A Febre do Rato, de Cláudio Assis (2011)**. Site Revista Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/febredoratoraul.htm>>. Visualizado em 8 de outubro de 2015.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. 2 ed. Campinas: Papirus, 2008.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5 ed. Campinas: Papirus, 2010.

BENTES, Ivana. **Sertões e Favelas no Cinema Brasileiro Contemporâneo: estéticas e cosméticas**. ALCEU (PUC-RIO), v.8 - n.15, p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema – Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

BERNADET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 1994 (pp.14 a 18).

BRAGANÇA, Felipe. **Baixio das Bestas, de Cláudio Assis (2006)**. Site Revista Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/baixiofelipe.htm>>. Visualizado em 2 de setembro de 2015.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Tempo amarelo**. In: Sempre aos domingos. Recife: Massangana, 1984.

CARAÇA, Leandro Cesar. **Febre do Rato (2012)**. Site Revista Interlúdio. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=3404>>. Visualizado em 8 de outubro de 2015.

COUTO, José Geraldo. **Cláudio Assis busca a poesia do sórdido**. Folha de São Paulo. 15 ago. de 2003. Folha Ilustrada.

COUTO, José Geraldo. **A utopia suja de Cláudio Assis**. Instituto Moreira Salles. 22 jun. de 2012. Blog do IMS.

CUNHA, Marcos André Dantas da. **Tão longe, tão perto: a identidade paraense construída no discurso da mídia do Sudeste brasileiro**. Tese (Doutorado). UNESP – Araraquara, SP, 2011.

DE CASTRO, Wesley Pereira. **A estética da crueldade em Cláudio Assis: por uma postura de adulta no Cinema Brasileiro!**. Blog Críticas de Cinema Nu. Disponível em: <<http://crticasdeumcinemanu.blogspot.com.br/2012/12/a-estetica-da-crueldade-em-claudio.html>>. Visualizado em 2 de setembro de 2015.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

EDUARDO, Cléber. **Baixio das Bestas, de Cláudio Assis (2006)**. Site Revista Cinética. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/baixiocleber.htm>>. Visualizado em 2 de setembro de 2015.

EDUARDO, Cléber. **Entrevista com Cláudio Assis**. Site Contracampo. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>>. Visualizado em 2 de setembro de 2015.

EINSENSTEIN, Sergei M.. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar Editor, 1990.

ESCOREL, Eduardo. **Deus e o Diabo – Ano I**. Artigo na Revista Piauí. Publicado em março de 2014. Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-90/questoes-de-cinema-e-historia/deus-e-o-diabo-ano-i>>

FELLUGA, Dino. **Modules on Kristeva: On the Abject**. Introductory Guide to Critical Theory. 2002. Disponível em: <<http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/kristevaabject.html>> Visualizado em: 17 de outubro de 2015.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Cidade e Imagens: entre aparências, dissimulações e virtualidades**. Fronteiras (Florianópolis), São Leopoldo - Unisinos, v. VI, n.1, p. 21-32, 2004.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Comunicação Espaço Cultura**. Annablume Editoras (São Paulo). São Paulo - SP, 2008a.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Cidade: meio, mídia e mediação**. Matrizes (USP. Impresso), v. 2, p. 39-53, 2008b.

FRANÇA, André Ramos. **Das Teorias do Cinema à Análise Fílmica**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002

FRANÇA, Fagner Torres da. **Ética, Estética e o Cinema da Crueldade**. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, 2013.

GONZAGA F., Bento Matias. **Literatura e cinema: cronotopo e dialogismo existencialista em Os ratos, de Dyonelio Machado e Amarelo manga, de Cláudio Assis**. 2010. (Apresentação de Trabalho/Seminário).

GONZAGA F., Bento Matias. **Amarelo Manga em projeções teóricas: Três luzes sobre o filme dirigido por Cláudio Assis**. 2011. Dissertação de Mestrado.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Cru>eldade e Pensamento em Amarelo Manga: uma análise estética**. In: IntercomSul - XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2015, Joinville. Anais do IntercomSul - XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Joinville: Univille, 2015. v. 1. p. 1-13.

HOLANDA, Raquel. **Marcas visuais do nordeste no cinema contemporâneo**. Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2013. Disponível em <http://www.fav.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2013/090-eixo2.pdf>.

JOSÉ, Carmen Lucia; RODRIGUES, Elisabete Alfeld. **Ouvir para ver a cena cinematográfica**. In: FERRARA, Lucrécia D'Alessio (org.). Espaços Comunicantes. Annablume Editoras (São Paulo). São Paulo - SP, 2007.

JUNIOR, Luiz Soares. **O Cinema de Cláudio Assis: Quem tem medo do lobo mau? (2013)**. Site Revista Cinética. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/o-cinema-de-claudio-assis-quem-tem-medo-do-lobo-mau>>. Visualizado em 8 de outubro de 2015.

KOBS, Verônica Daniel. **Amarelo manga: a individualidade como consequência da globalização e seus efeitos sobre o regionalismo**. Desenredos, v. 5, p. 1-10, 2010.

KOBS, Verônica Daniel. **A violência urbana no cinema brasileiro contemporâneo**. Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte (Online), v. 2, p. 22-33, 2013.

LANDOWSKI, Eric. **A Presença do Outro**. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, 2002.

LEITES, Bruno Bueno Pinto. **Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo**. Dissertação (mestrado). Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, 2011.

LEITES, Bruno Bueno Pinto. **Brasil, anos 2000: Constituição e dispersão de um cinema de imagens-pulsão**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Projeto de qualificação de tese de doutorado. Porto Alegre, Outubro de 2014.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre Literatura**. Editora Civilização Brasileira S. A.. Rio de Janeiro, 1965.

LUZ, Guilherme Gonçalves da. **A imagem-pulsão em dispersão no cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Pós-Graduação em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

MACHADO, Irene. **Experiências do espaço semiótico**. Estudos de Religiao (IMS), v. 29, p. 15-36, 2015a.

MACHADO, Irene. **Variáveis semióticas do espaço na cultura de meios**. Galáxia (São Paulo. Online), v. 29, p. 70-82, 2015b.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi; DUNGUE, Cléber Luís. **Rede isotópicas em Amarelo Manga, de Cláudio Assis**. CASA (Araraquara), v. 10, p. 1-14, 2012.

NAKAGAWA, Fábio Sadao. **A espacialidade e a imagem: um processo de montagem entre a visualidade e a visibilidade**. UNIrevista (UNISINOS. Online), v. 1, p. 1-9, 2006.

NAKAGAWA, Fábio Sadao. **As espacialidades em montagem no cinema e na televisão**. Puc-SP. Tese de Doutorado. Ano de obtenção: 2008

NAKAGAWA, Fábio Sadao. **Os desenhos da espacialidade em montagem**. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba. Intercom Curitiba: Comunicação, Educação e Cultura na Era Digital, 2009

NAKAGAWA, F. S.; AGUIAR, C. H. . **Circuito Barra Ondina e a espetacularização do carnaval**. 2015. (Apresentação de Trabalho).

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **A dimensão semiótica do espaço e as espacialidades geradas pelas mídias**. In: XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009, Curitiba. Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2009.

NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **Os ambientes e os contra-ambientes: uma possível epistemologia dos meios**. Revista Comunicação Midiática (Online), v. v.10, p. 41-54, 2015.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

PEIXOTO, Michael; HÜNNINGHAUSEN, Carlos Guilherme. **As Bestas - Os esteriótipos na obra de Cláudio Assis**. Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder. Florianópolis- SC: UFSC - Florianópolis, 2008. Disponível em http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST72/Peixoto-Hunninghausen_72.pdf

PRYSTHON, Ângela Freitas. ; ZANFORLIN, Sofia. . **O Recife pós-moderno: a estetização da periferia**. In: XXIV Intercom -Congresso brasileiro de Ciência da Comunicação, 2001, Campo Grande. Anais da Intercom, 2001. v. 1. p. 1-10.

PRYSTHON, Ângela Freitas. . **Entre as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas: representando a subalternidade no audiovisual nordestino**. In: João Freire Filho; Paulo

Vaz. (Org.). *Construções do tempo e do outro. Representações e discursos midiáticos sobre a alteridade*. 1ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, v. 1, p. 85-100.

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1980.

SILVA, A. R. ; Araújo, A. C. S. . **Glauber e os signos**. *Intercom* (São Paulo. Online), v. 35, p. 53-73, 2012.

SILVA, A. R. ; PELLENZ, Vinícius da Silva . **Três durações: Nelson, Glauber e Bressane**. *Ciberlegenda* (UFF), v. 18, p. 1, 2007.

SILVA, Fernanda Martins da; ANTUNES, Daiane Stefane Lima. **Uma análise das relações de gênero no filme Amarelo Manga**. Congresso de História de Itajaí. Jataí-GO: UFG - Jataí, 2014. Disponível em [http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20\(45\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2014/Link%20(45).pdf)

SPOSITO, Maria Encarnação Beltrão. **Mesa redonda 'Espacialidade, cotidiano e poder'**. 1992. (Apresentação de Trabalho).

TARRIO, R.M.. **Narrativa e Amazônia: Estereótipo, Visualidade e Visibilidade nas Espacialidades Amazônicas**. *Revista Acadêmica da Faculdade Fernão Dias RAFE*. *Revista Acadêmica da Faculdade Fernão Dias* 2013 RAFE , v. 1, p. 1, 2014.

VARGAS, Gilka. **O choque do real em Amarelo manga**. *Sessões do Imaginário* (Online), v. 19, p. 96-106, 2014.

VIEIRA, M. D. S; LIMA, É. O. A. . . **Sexualidade e violência no Nordeste abjeto de Baixo das Bestas**. In: *Intercom Nacional XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2010, Caxias do Sul. *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2010.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza; LIMA, Érico. **Baixo das bestas e Árido movie: entre a “podridão do mundo” e as perspectivas de mudanças**. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual, Brasil*, v. 39, n. 38, p. 54-85, dez. 2012. ISSN 2316-7114. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71139/74114>>.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. Cosac Naify, 2012.