

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JUNIOR

TRILOGIA DO CORPO:

ENCENAÇÕES DO GROTESCO NO CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS

Porto Alegre

2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JUNIOR

TRILOGIA DO CORPO:

ENCENAÇÕES DO GROTESCO NO CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind

Porto Alegre

2018

Ficha Catalográfica

S237t Santos Junior, Luiz Guilherme dos

Trilogia do corpo : encenações do grotesco no cinema de
Cláudio Assis / Luiz Guilherme dos Santos Junior . – 2018.
201 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social, PUCRS.

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind.

1. Cinema. 2. Corpo. 3. Encenação. 4. Erótico-grotesco. 5. Cláudio
Assis. I. Gutfreind, Cristiane Freitas. II. Título.

LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JUNIOR

TRILOGIA DO CORPO:

ENCENAÇÕES DO GROTESCO NO CINEMA DE CLÁUDIO ASSIS

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind – PUCRS

Profa. Dra. Sonia Estela Montano La Cruz – UNISINOS

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Prof. Dr. Joel Cardoso – ICA/UFGA

Prof. Dr. Marcos Villela Pereira – PUCRS

Porto Alegre

2018

Dedico aos meus maiores amores: France e Danieli

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), pela qualidade de ensino dessa instituição, além dos conhecimentos compartilhados com professores, colegas de turma e colaboradores do Programa.

À Universidade Federal do Pará e à FAPESPA, por disponibilizar uma Bolsa Integral por dois anos via Capes, de incentivo à formação Superior Docente (Programa Prodoutoral).

À orientadora Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind (PUCRS); pelas orientações contínuas e valiosas; críticas relevantes quanto ao objeto da tese; por acreditar nessa temática e ter contribuído no sentido de ampliar meu olhar em relação às singularidades estéticas do cinema, a partir dos debates realizados no grupo de pesquisa Kinepoliticom e durante todo o processo de orientação.

Ao Prof. Dr. Joel Cardoso, do Instituto de Ciência das Artes (ICA-UFPA), que se dispôs a participar da fase de qualificação da presente tese e da defesa final. São mais de 10 anos de amizade, parcerias acadêmicas e diálogos sobre cinema. Agradeço a ele por todo incentivo que recebi no sentido de ultrapassar as fronteiras do meu Estado de origem.

Ao Prof. Dr. Carlos Gerbase, por ter aceitado participar tanto da qualificação, quanto da defesa da tese, e pelas sugestões indicadas durante o processo de qualificação de tese.

Ao Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza, pela amizade e oportunidade de aprendizado nas cadeiras em que participei nos Programas de Pós-Graduação de Letras e Filosofia.

À Profa. Dra. Rosa Brasil, da Universidade Federal do Pará (UFPA), que me permitiu participar de seu Projeto de Pesquisa *Linguagem e Cinema: foco da câmera apoiado no tripé discurso, ideologia e arte*, entre os anos de 2007 e 2008.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), pelos novos conhecimentos e competência teórica e didática em todas as disciplinas cursadas durante os anos iniciais do doutorado.

À Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, sempre disponibilizando informações acadêmicas e divulgando eventos nacionais e internacionais em diversas áreas de estudo no âmbito da comunicação.

Aos amigos e amigas do *Grupo Cinesofia*: Rafael, Bruno, Lino, Janaína, Márcio, Roberta, Anna, dentre outros participantes; foram sempre muito proveitosas as reuniões, debates, além da confluência de temas, abordagens e as sugestões sempre pertinentes a respeito das pesquisas individuais de cada um do grupo.

À minha esposa e companheira de viagens, Danieli dos Santos Pimentel, por ter me incentivado a fazer o doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Foram quatro anos de grandes aprendizados, desafios e peregrinações pelas ruas de Porto Alegre e pelos ambientes da PUCRS. O doutorado nos uniu cada vez mais!

Aos amigos e amigas de Belém: Mara, Jairo, Sena e Ewerton, pessoas com as quais compartilhei meus primeiros voos cinematográficos, ainda no antigo Bar do Parque, em Belém do Pará.

Aos amigos e amigas do Sul: Rafael, Estevan, Natasha, César, Raquel, João, Jair, grandes companheiros nesses anos de formação no doutorado.

À minha Mãe France, a “paciência em pessoa”, sempre solidária com minhas lutas pessoais e esperando o retorno do filho querido.

RESUMO

A tese analisa as encenações do erótico-grotesco no cinema de Cláudio Assis, a partir dos filmes *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011). Objetivamos analisar as representações do erótico-grotesco a partir de determinados personagens da trilogia fílmica de Cláudio Assis, e por meio de categorias referentes à encenação cinematográfica, dentre elas, enquadramentos, planos, ângulos, iluminação e movimentos de câmera. No que diz respeito à encenação, realizamos um trânsito entre o teatro e cinema, com o intuito de compreender as diferenças de enfoque, segundo os estudos de Pavis (2010); Aumont (2006); Comolli (2008); Oliveira Jr. (2013), Bordwell; Thompson (2013) e Bazin (2014). Para a análise do grotesco, partimos de conceitos oriundos de autores que versam sobre o tema nos estudos literários, no teatro e nas artes visuais. Para o entendimento do grotesco, utilizamos os aportes de Hugo (2007); Kaiser (1986); Stam (1992); Russo (2000) e Sodr e & Paiva (2002), com ênfase nas proposições conceituais de Bakhtin (2013) acerca das analogias entre corpo e “imagem grotesca”; e Didi-Huberman (2015), que analisa o corpo “disforme” com base no pensamento estético de Georges Bataille. Para a metodologia e o método de análise, seguimos o conceito de “decupagem” sugeridos por Aumont e Marie (2004); para o método analítico dos frames, partimos das sugestões de Gardies (2006) sobre o lugar dos corpos nas dimensões visuais do enquadramento. Centralizamos a análise em dois personagens de cada filme, com a intenção de interpretar os modos de representação do grotesco no espaço dos quadros (enquadramentos). Concluimos que os filmes da trilogia de Cláudio Assis, mesmo com diferenças de cunho temático, encenam o erótico-grotesco a partir da recorrência de imagens que abrangem o baixo-corporal, comportamentos abjetos, violência, crueldade, o disforme e transgressões eróticas.

Palavras-chave: Cinema; Corpo; Encenação; Erótico-grotesco; Cláudio Assis.

RÉSUMÉ

Cette thèse présente une analyse des mises en scène de l'érotique-grotesque dans le cinéma de Cláudio Assis à partir des films *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) et *Febre do Rato* (2011). Nous avons comme objectif d'analyser les représentations de l'érotique-grotesque par certains personnages de la trilogie filmique de Cláudio Assis, et à travers de catégories liées à la mise en scène cinématographique, notamment les cadrages, les plans, les angles, la lumière et les mouvements de caméra. En ce qui concerne la mise en scène, nous proposons un dialogue entre le théâtre et le cinéma dans le but de mieux comprendre les différences de focalisation, d'après les études de Pavis (2010), Aumont (2007), Comolli (2008), Oliveira Jr. (2013), Bordwell Thompson (2013) et Bazin (2014). Pour l'analyse du grotesque, nous partons des concepts des auteurs qui se penchent sur ce thème dans les études littéraires, le théâtre et les arts visuels. Pour la compréhension du grotesque, nous utilisons les apports de Hugo (2007), Kaiser (1986), Stam (1992), Russo (2000) et Sodr  & Paiva (2002), soulignant les propositions conceptuelles de Bakhtin (2013) sur les analogies entre corps et « image grotesques », mais aussi Didi-Huberman (2015) qui analyse le corps « difforme » d'après la pensée esthétique de Georges Bataille. Pour la méthodologie, nous suivons le concept de « découpage » suggéré par Gardies (2006) sur la place des corps dans les dimensions visuelles du cadrage. Nous concluons que les films de la trilogie de Cláudio Assis, malgré les différences d'ordre thématique, mettent en scène l'érotique-grotesque à partir de la récurrence d'images qui comprennent le bas du corps, les comportements abjects, la violence, la cruaut , le difforme et les transgressions  rotiques.

Mots-cl s : Cinéma; Corps; Mise en sc ne; érotique-grotesque; Cláudio Assis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Frame do filme <i>A Idade do Ouro</i> (Luís Buñuel, 1930).....	35
Figura 02 – Frames do filme <i>Um cão andaluz</i> (Luís Buñuel, 1929).....	36
Figura 03 – Frames do filme <i>Um cão andaluz</i> (Luís Buñuel, 1929).....	37
Figura 04 – Frame do filme <i>Monstros</i> (Tod Browning, 1932).....	38
Figura 05 – Frames do filme <i>O Triunfo da Vontade</i> (Leni Riefenstahl, 1935).....	39
Figura 06 – Frames do filme <i>Hiroshima meu amor</i> (Alain Resnais, 1959).....	41
Figura 07 – Frame do filme <i>Sleep</i> (Andy Warhol, 1963).....	42
Figura 08 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	65
Figura 09 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	65
Figura 10 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	66
Figura 11 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	67
Figura 12 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	67
Figura 13 – Frame do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	68
Figura 14 – Frame do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	69
Figura 15 – Frame do filme <i>Macunaíma</i> (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).....	72
Figura 16 – Frames dos filmes <i>Matou a família e foi ao cinema</i> Júlio Bressane (1969) e <i>Um cão andaluz</i> Luis Buñuel (1929).....	74
Figura 17 – Frames dos filmes <i>Agonia</i> (Júlio Bressane, 1978) e <i>Psicose</i> (Alfred <i>Hitchcock</i> , 1960).....	74
Figura 18 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>Agonia</i> (Júlio Bressane, 1978).....	77
Figura 19 – Frame do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	78
Figura 20 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	78
Figura 21 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>Matou a família e foi ao cinema</i> (Júlio Bressane, 1969).....	78
Figura 22 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) <i>Navalha na Carne</i> (Neville de Almeida, 1997).....	81
Figura 23 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) <i>Navalha na Carne</i> (Neville de Almeida, 1997).....	81
Figura 24 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) <i>Navalha na Carne</i> (Neville de Almeida, 1997).....	82
Figura 25 – Frame do filme <i>Viridiana</i> (Luís Buñuel, 1961).....	83

Figura 26 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>Viridiana</i> (Luís Buñuel, 1961).....	84
Figura 27 – Frame do filme <i>Saló</i> (Pier Paolo Pasolini, 1975).....	84
Figura 28 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>A Comilança</i> (Marco Ferreri, 1973).....	85
Figura 29 – Frames dos filmes <i>Baixio das Bestas</i> (2006) e <i>Oh! Rebuceteio</i> (Cláudio Cunha, 1984).....	87
Figura 30 – Frames dos filmes <i>Baixio das Bestas</i> (2006) e <i>Oh! Rebuceteio</i> (Cláudio Cunha, 1984).....	87
Figura 31 – Frames dos filmes <i>Baixio das Bestas</i> (2006) e <i>Oh! Rebuceteio</i> (Cláudio Cunha, 1984)	88
Figura 32 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (2006).....	88
Figura 33 – Frames do filme <i>Laranja Mecânica</i> (Stanley Kubrick, 1971).....	89
Figura 34 – Frames do filme <i>Um cão andaluz</i> (Luís Buñuel, 1929).....	89
Figura 35 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	90
Figura 36 – Frames dos filmes <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006) e <i>Garganta profunda</i> (Gerard Damiano, 1972)	91
Figura 37 – Frames do filme <i>À Margem</i> (Ozualdo Candeias, 1967).....	94
Figura 38 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> e <i>À Margem</i> (Ozualdo Candeias, 1967).....	94
Figura 39 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> e <i>À Margem</i> (Ozualdo Candeias, 1967).....	95
Figura 40 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	96
Figura 41 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> e <i>À Margem</i> (Ozualdo Candeias, 1967).....	96
Figura 42 – Capa do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	101
Figura 43 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>A Greve</i> (Sergei Eisenstein, 1925)	104
Figura 44 – Frames dos filmes <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>A Greve</i> (Sergei Eisenstein, 1925)	104
Figura 45 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	105
Figura 46 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	106
Figura 47 – Frames do filme <i>Pink Flamingos</i> (John Waters, 1972).....	107

Figura 48 – Frames do filme <i>Os Monstros de Babaloo</i> (Elyseu Visconti Cavallero, 1970)	108
Figura 49 – Frame do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	109
Figura 50 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	110
Figura 51 – Frame do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	111
Figura 52 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	111
Figura 53 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	112
Figura 54 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	113
Figura 55 – Pintura <i>Le Viol</i> (René Magritte) e frame do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002)	114
Figura 56 – Frames do filme <i>O império do Sentidos</i> (Nagisa Oshima, 1976).....	115
Figura 57 – Frames do filme <i>O ritual dos sádicos</i> (José Mojica Marins, 1970).....	116
Figura 58 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	117
Figura 59 – Frame do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	119
Figura 60 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	120
Figura 61 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	121
Figura 62 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	122
Figura 63 – Frames do filme <i>Delírios de um anormal</i> (José Mojica Marins, 1978).....	122
Figura 64 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002).....	123
Figura 65 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>O império dos sentidos</i> (Nagisa Oshima, 1976).....	124
Figura 66 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>O império dos sentidos</i> (Nagisa Oshima, 1976).....	124
Figura 67 – Capa do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	126
Figura 68 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	128
Figura 69 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	128
Figura 70 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	129
Figura 71 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	130
Figura 72 – Frames dos filmes <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006) e <i>Irreversível</i> (Gaspar Noé, 2002).....	130
Figura 73 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	131
Figura 74 – Frames do filme <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002) e <i>Carne</i> (Gaspar Noé, 1991)	131

Figura 75 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	132
Figura 76 – Frame do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	132
Figura 77 – Frame do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	133
Figura 78 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	134
Figura 79 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	136
Figura 80 – Frames dos filmes <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006) e <i>Saló</i> (Pier Paolo Pasolini, 1975).....	137
Figura 81 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	138
Figura 82 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	139
Figura 83 – Frame do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	139
Figura 84 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	140
Figura 85 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	141
Figura 86 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	141
Figura 87 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	142
Figura 88 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	143
Figura 89 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	144
Figura 90 – Frames do filme <i>O ritual dos sádicos</i> (José Mojica Marins, 1970).....	145
Figura 91 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	145
Figura 92 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	146
Figura 93 – Frames do filme <i>Laranja mecânica</i> (Stanley Kubrick, 1971).....	146
Figura 94 – Frames do filme <i>Oh! Rebuçeteio</i> (Cláudio Cunha, 1984).....	147
Figura 95 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	147
Figura 96 – Frames do filme <i>Baixio das Bestas</i> (Cláudio Assis, 2006).....	148
Figura 97 – Capa do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	149
Figura 98 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	150
Figura 99 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	151
Figura 100 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	151
Figura 101 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011) e <i>Terra Estrangeira</i> (Walter Salles; Daniela Thomas, 1995).....	152
Figura 102 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	153
Figura 103 – Gravura <i>Histoire de l'œil</i> (Hans Bellmer).....	154
Figura 104 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	155
Figura 105 – Frames do filme <i>Os Sonhadores</i> (Bernardo Bertolucci, 2003).....	155

Figura 106 – Frames dos filmes <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011) e <i>Os Sonhadores</i> (Bernardo Bertolucci, 2003).....	156
Figura 107 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	157
Figura 108 – Frames do filme <i>Os Sonhadores</i> (Bernardo Bertolucci, 2003).....	157
Figura 109 – Frame do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	158
Figura 110 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	158
Figura 111 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	159
Figura 112 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	160
Figura 113 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	161
Figura 114 – Frame do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011) e Pintura <i>Os amantes</i> (René Magritte)	162
Figura 115 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	163
Figura 116 – Frames dos filmes <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011) e <i>Amarelo Manga</i> (Cláudio Assis, 2002)	164
Figura 117 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	164
Figura 118 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	164
Figura 119 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	165
Figura 120 – Frames do filme <i>Erva do rato</i> (Júlio Bressane, 2008).....	166
Figura 121 – Frames do filme <i>Erva do rato</i> (Júlio Bressane, 2008).....	166
Figura 122 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	167
Figura 123 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	167
Figura 124 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	168
Figura 125 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	168
Figura 126 – Frame do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011) e Fotografia <i>anatomy</i> (Man Ray)	169
Figura 127 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	170
Figura 128 – Frame do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	170
Figura 129 – Boneca <i>La Poupée</i> (Hans Bellmer).....	171
Figura 130 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	172
Figura 131 – Frames do filme <i>Febre do Rato</i> (Cláudio Assis, 2011).....	173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 DA ENCENAÇÃO AO GROTESCO	23
1.1 ENCENAÇÕES DO CORPO NO CINEMA.....	27
1.2 CINEMA DOS CORPOS: FOCALIZAÇÕES.....	32
1.3 FACES DO GROTESCO: <i>CORPUS</i> TEÓRICO.....	45
2 CINEMA BRASILEIRO E A RETOMADA	52
2.1 CLÁUDIO ASSIS E O CINEMA EM RECIFE.....	58
2.2 POR UM CINEMA DA CRUELDADE.....	61
3 DA APROPRIAÇÃO DOS CORPOS	70
3.1 O SER HUMANO É SEXO E ESTÔMAGO.....	79
3.2 CORPOS E OLHARES INSANOS.....	86
3.3 NAS MARGENS DO CORPO.....	92
4 DA ANÁLISE DOS CORPOS: METODOLOGIA E MÉTODO	98
4.1 <i>AMARELO MANGA</i> : TONS DO GROTESCO.....	101
4.1.1 Lígia: corpos comestíveis	109
4.1.2 Isaac: o sabor dos corpos	119
4.2 <i>BAIXIO DAS BESTAS</i> : CORES DA VIOLÊNCIA.....	126
4.2.1 Heitor: profanações no escuro	133
4.2.2 Everardo: corpos em chama	139
4.3 <i>FEBRE DO RATO</i> : GROTESCO EM PRETO E BRANCO.....	149
4.3.1 Zizo e Eneida: corpos anárquicos	158
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS	
FILMOGRAFIA	
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

A presente tese é o resultado de um amadurecimento intelectual que se desenvolveu durante o percurso realizado no doutorado em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), principalmente nos dois primeiros anos concernentes às escolhas das cadeiras que deveriam ser cumpridas para a totalização dos créditos exigidos. Inicialmente, a pesquisa estava ligada às representações da ditadura militar na América Latina em filmes de caráter político e histórico. Assim, a partir de discussões teóricas e metodológicas desenvolvidas em disciplinas específicas sobre cinema do referido Programa de Pós-graduação, participações contínuas no Grupo de Pesquisa *Kinepoliticom*, coordenado pela Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind, assim como diferentes conhecimentos obtidos em cadeiras dos Programas de Letras e Filosofia, surgiram outras questões quanto ao modo de representação da violência política, da tortura e, nesse sentido, do próprio corpo que é encenado na conjuntura desse tipo de cinema.

Desse modo, diversas mudanças temáticas aconteceram durante esse período de amadurecimento, diríamos, estético, para encontrarmos não apenas uma cinematografia capaz de se alinhar e delimitar um recorte temático que, de certa maneira, pudesse satisfazer, intelectualmente, as novas perspectivas teóricas apreendidas no processo de reelaboração temática e metodológica do tema de tese. O ponto de ruptura com a proposta inicial do projeto surgiu a partir de outras perspectivas de representar o corpo no âmbito dos regimes totalitários, não mais produzido dentro de “amarras” ou tipologias que continuamente se repetiam em determinadas produções do gênero.

Assim, a indicação do filme *Tatuagem* (Hilton Lacerda, 2013) surgiu como outra possibilidade estética e de análise do corpo em cena. Não mais propriamente o corpo marcado pela violência contínua cometida por torturadores, muitas vezes, configurados em enquadramentos sempre demarcados e recorrentes, já que o filme encena uma dissonância estética e política em comparação às produções fílmicas anteriores que encenam contextos de regimes de exceção. O corpo encenado em *Tatuagem* é reativo, performático, ou seja, não se conforma com os limites da representação, pois questiona modos de encenação que delimitam os gestos e as ações das personagens, características visuais que nos impulsionaram a pesquisar

outros referenciais teóricos, no sentido de compreender esses diferentes agenciamentos do corpo no cinema brasileiro contemporâneo.

Dessa pesquisa básica sobre o filme de Hilton Lacerda e da tentativa de entender questões referentes ao corpo no cinema brasileiro, surgiram indicações acerca do contexto de produção cinematográfica de Recife-PE, em que figuram diretores como Lírio Ferreira e Paulo Caldas (*Baile Perfumado*), Marcelo Gomes (*Cinemas, Aspirinas e Urubus*), Cláudio Assis (*Amarelo Manga*), Kléber Mendonça Filho (*O Som ao redor*), Camilo Cavalcante (*A história da eternidade*), Gabriel Mascaro (*Boi Neon*), entre outros. Dos diretores citados, quem mais se destaca quanto às representações do corpo no cinema é Cláudio Assis. Além de apresentar uma cinematografia que converge significativamente para esse tema, seus filmes demonstram certa unidade estética quanto ao modo transgressor de encenar os corpos.

Cláudio Assis surgiu na cena do cinema brasileiro contemporâneo nos anos 1980, primeiramente, com participações em debates de cineclubes de Recife, assim como também desenvolveu atividades na área de produção e direção de documentários de cunho político, dentre outros temas ligados à música e à cultura pernambucana, que possibilitaram ao artista uma aproximação e diálogo com as ideias do *Manguebeat*. Já na década de 1990, o cineasta estabeleceu uma parceria com outros profissionais do cinema que deu origem à produtora “Parabólica Brasil”.

Ao final dessa década, seu curta-metragem *Texas Hotel* (1997) despertou o olhar da crítica de cinema local, sobretudo, pela maneira que o filme encena o grotesco, comportamentos abjetos, cenas de violência e crueldade, em um curto espaço de tempo. O reconhecimento nacional, no entanto, viria somente anos depois com a repercussão de *Amarelo Manga* (2002), filme premiado em vários festivais e exibido em circuitos alternativos de cinema. Em seguida, com os filmes *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011), o cinema produzido em Recife e o próprio Cláudio Assis passa a ser matéria de vários debates e polêmicas, por conta da potência visual de seus filmes, ao exibir corpos que transgridem normas estéticas e encenam atos de intensa abjeção erótica.

Em face dessa produção, constatamos que os filmes *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2011) são os mais contundentes no que diz respeito às potências do corpo em cena. Embora não sigam o mesmo argumento fílmico e recorrência de personagens, podemos agrupá-los constituindo, assim, uma

trilogia cinematográfica ou trilogia do corpo. Para a escolha do *corpus*, levamos em consideração dois requisitos: 1) o modo como os filmes encenam as personagens a partir de categorias do grotesco; 2) a verificação de que a presença do grotesco nas produções fílmicas de Cláudio Assis encena possíveis referências diretas e indiretas de outros filmes (nacionais e internacionais) que, localizados em diferentes contextos e épocas do cinema, dialogam esteticamente com a proposta da trilogia e também se articulam à estética do grotesco.

Em síntese, a encenação no cinema compreende tudo o que está enquadrado no espaço visual de um plano, mesmo que os movimentos de câmera oscilem dentro desse espaço de convergência em que figuram personagens, objetos, oscilações de espaços e outras figuras. (AUMONT, 2006). De certa forma, essa integralização dos diversos elementos percebidos pelo olho humano a partir do enquadramento corrobora a assertiva de que a análise fílmica, com base na encenação, não pode se abster das relações de sentido envolvidas nesse processo de organização visual (com algumas exceções referentes à importância do extracampo). (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

Já o grotesco, move-se em um território mais próximo de tudo que transgride o sistema das hierarquias sociais e as funções “naturais” do corpo, ao dar ênfase às dimensões corporais mais “baixas” da condição humana, como uma das maneiras de condensar todas as necessidades da vida material e orgânica dos corpos. Essa dimensão do grotesco se manifesta por funções imagens abjetas como urinar, defecar, alimentar-se, mostrar os órgãos genitais, expor as decrepitudes do corpo, entre outras ações que apresentem uma visão não idealizada da vida corpórea. (BAKHTIN, 2013).

A partir de uma junção dos referidos conceitos, configuramos outra via conceitual e interpretativa da trilogia de Cláudio Assis, já que os filmes do diretor convergem para uma encenação do corpo grotesco que não condensa somente as formas ou estéticas corporais (feio, disforme etc.); mas enfatiza, sobretudo, a presença de imagens eróticas do “baixo corporal” potencializadas através de fetiches, comportamentos abjetos, violência e crueldade sexual, a qual intitulamos de encenação “erótico-grotesca”. Desse modo, à frente de conceitos de ordem puramente naturalista ou psicanalítica, afirmamos que a trilogia em questão mobiliza potências visuais que convergem esteticamente para a representação do grotesco, a partir da encenação das personagens e por meio de categorias que constituem a base

da linguagem cinematográfica, tais como planos e ângulos de câmera; relações entre corpo e espaço; gestos corporais, iluminação etc.

Em vista dessa delimitação do *corpus* fílmico, do tema e do viés conceitual, partimos da seguinte questão de pesquisa: **como as representações do grotesco se apresentam na trilogia fílmica de Cláudio Assis a partir da encenação das personagens?** Assim, partimos do seguinte objetivo central: analisar esteticamente as representações do erótico-grotesco na trilogia fílmica de Cláudio Assis, com base em categorias referentes à encenação cinematográfica; quanto aos objetivos específicos pretendemos:

- Diferenciar o modo de encenação no teatro e no cinema, assim como a representação do corpo em diversos momentos da história do cinema mundial.
- Discutir e conceituar a estética do grotesco em contraste ao modo “clássico” de encenar os corpos, seja nas artes visuais ou no cinema;
- Contextualizar a trajetória artística de Cláudio Assis no âmbito da produção cinematográfica de Recife, bem como o estilo do diretor no âmbito do cinema brasileiro contemporâneo;
- Correlacionar os filmes da trilogia com outras produções fílmicas ou oriundas das artes visuais, que estabeleçam relações com o grotesco e opções de cunho estético;
- Identificar e analisar a partir da encenação das personagens, imagens do erótico-grotesco nos filmes da trilogia.

Delimitamos a análise do *corpus* em dois personagens de cada filme da trilogia, sobretudo, os que mais evidenciam as encenações do erótico-grotesco: Lígia e Isaac (*Amarelo Manga*); Heitor e Everardo (*Baixio das Bestas*); Zizo e Eneida (*Febre do Rato*). No entanto, esse critério não invalida outras relações que se apresentam durante os filmes envolvendo personagens que não figuram na primeira escolha, nem podemos considerá-los “secundários”, pois, direta ou indiretamente, participam das encenações do grotesco em momentos específicos dos filmes. Por isso, optamos em desenvolver antes da análise das personagens centrais, uma explicação prévia da trama narrativa dos filmes, com ênfase na encenação de corpos sensuais e imagens que juntam abjeção, violência e hipérboles contínuas do baixo-corporal.

No que diz respeito à metodologia adotada para a organização analítica dos filmes, seguimos as diretrizes sugeridas por Aumont e Marie (2010) acerca do processo de decupagem fílmica em quadros (frames); e, quanto ao método de análise, adotamos a estratégia indicada por Gardies (2008) centrada especificamente na análise de enquadramentos (quadros), com a intenção de entender e interpretar o posicionamento e ação dos corpos (personagens) no interior dos quadros, tendo em vista, além disso, a interação com categorias estéticas originárias da “linguagem cinematográfica”, com ênfase nos tipos de planos, ângulos, iluminação e movimentos de câmera.

Dividimos a tese em quatro capítulos, no primeiro: **Da Encenação ao Grotesco**, realizamos uma trajetória histórica pelo campo do teatro, a partir dos estudos de Pavis (2010) e Rosenfeld (2009), que discutem as origens da encenação no século XIX com o advento do Naturalismo. Na transição para o cinema, utilizamos as pesquisas de Aumont (2006), Machado (2001), Oliveira Jr. (2013) e Bazin (2014), que propõem analogias estéticas entre a forma de encenar do teatro em comparação ao cinema. Discorreremos historicamente sobre a encenação dos corpos durante a maturação estética da linguagem fílmica e aprofundamos certos debates a respeito do “cinema dos corpos” a partir do advento das vanguardas artísticas, dentre elas, o Expressionismo e, em especial, o Surrealismo. Analisamos depois o estatuto do corpo no cinema de propaganda nazista e rupturas posteriores que surgiram pela lente de Andy Warhol e a partir do olhar filosófico de Deleuze (2007) e Foucault (2001). A discussão final do capítulo busca conceituar o grotesco no âmbito da literatura e nas artes visuais em Hugo (2007), Kaiser (1986), Eco (2007), com ênfase nas teorias de Bakhtin (2013) e Didi-Huberman, para entendermos como as representações do erótico-grotesco são exibidas em filmes específicos da década de 1970 que transitam pelos gêneros erótico e pornográfico.

No segundo capítulo, **Cinema brasileiro e a retomada**, elaboramos um percurso histórico com a intenção de debater como o cinema brasileiro da “retomada” pode ser entendido em termos estéticos e por estudiosos que discordam de a possibilidade do cinema nacional ter ficado totalmente estagnado no período pós-ditadura. Destacamos em meio a essas controvérsias e diferenças de estilos dos anos 90, o advento do cinema produzido em Recife, a partir da confluência artística com as propostas estéticas do movimento *Mangubeat*. Depois, nesse contexto artístico, situamos a trajetória de Cláudio Assis pela via do cinema e, de forma panorâmica,

traçamos um breve apanhado das produções fílmicas que antecedem os longas-metragens que conferiram ao diretor um destaque nacional e internacional. Além disso, elencamos determinados estudos sobre o diretor, com o intuito de verificar o tipo de enfoque analítico e como essas pesquisas contribuem para o entendimento do estilo de Cláudio Assis e no âmbito do cinema brasileiro contemporâneo. Terminamos o capítulo fazendo uma amostragem sobre a dimensão crítica do cinema do diretor, utilizando-nos de frames de *Amarelo Manga* e descrições visuais de *Baixio das Bestas* e *Febre do Rato*, em que a religião se torna o alvo maior dessa crítica.

O terceiro capítulo está destinado ao estudo **Da apropriação dos corpos**, com um breve debate acerca das teorias que versam sobre a inter-relação entre as diversas artes e como esse “fenômeno” é entendido no contexto do cinema brasileiro a partir do Cinema e Novo e, com certo destaque, no Cinema Marginal que propunha, dentre outras questões, questionar os padrões estéticos oriundos da indústria americana e, como resistência artísticas, aglutinar diversos produtos artísticos de cunho estrangeiro, em busca de uma síntese cultural brasileira. Como veremos, esse debate tomou fôlego na década de 70 a partir do legado literários de Oswald de Andrade, do Tropicalismo e do advento do Cinema da Boca do Lixo. Explicamos que essa estratégia “apropriativa” ressurgiu no próprio contexto em que Cláudio Assis está imerso, que se engendra por meio da fusão de linguagens artísticas elaboradas em Recife tendo como protagonista o Movimento *Manguebeat* em diálogo com a geração de cineastas da chamada vanguarda recifense. Desenvolvemos, como exemplificação, uma livre comparação a partir da escolha de frames específicos da trilogia de Cláudio Assis, comparados a determinadas cenas de filmes nacionais e estrangeiros que encenam o grotesco em diferentes níveis.

Já no quarto e último capítulo, **Da análise dos corpos: metodologia e método**, explanamos sobre a metodologia e o método que empreendemos para a análise dos filmes de Cláudio Assis. Do primeiro filme da trilogia, *Amarelo Manga*, fixaremos a análise das encenações do erótico-grotesco em Lígia e Isaac. Sobre a primeira personagem, daremos ênfase nas imagens do “baixo-corporal” e no diálogo fílmico com *O Império dos sentidos* (1976) e *O ritual dos sádicos* (1970). Quanto a Isaac, o erótico-grotesco está ligado à necrofilia, ou seja, encenações da personagem em que ele demonstra uma atração visual e gustativa por cadáveres. Determinadas cenas comportamentais de Isaac se aproximam do que é encenado visualmente nos filmes *Delírios de um anormal* e *O Império dos sentidos*. Depois, em *Baixio das Bestas*,

analisamos o erótico-grotesco com base nas encenações de violência e crueldade praticadas por Heitor e Everardo. O primeiro, a respeito da exposição abjeta e profanadora do corpo da personagem Auxiliadora; em Everardo, pela potência coerciva empreendida sobre os corpos femininos, de forma individual e coletiva, mantendo certas referências de filmes como *Saló, O ritual dos sádicos*, *Laranja mecânica* e *Oh! Rebuceteio*. Para finalizar, em *Febre do Rato*, analisamos as trajetórias individuais de Zizo e Eneida, além da confluência erótica entre as personagens. O erótico-grotesco se evidencia em sequências em que o sexo se alia ao disforme, ao baixo-corporal e às imagens abjetas de onanismo, no sentido de questionar o cerceamento em torno do exercício livre dos corpos, estabelecendo ainda incursões visuais por Júlio Bressane e pela arte surrealista de René Magritte, Man Ray e Hans Bellmer.

Nas considerações finais, procuramos demonstrar que a tese é construída com base em um roteiro em que os capítulos se inter-relacionam na intenção de contextualizar de forma ampla as encenações do erótico-grotesco no cinema de Cláudio Assis. Desse modo, a presente tese visa contribuir com as pesquisas sobre a cinematografia do diretor e, ao mesmo tempo, colaborar com os estudos a respeito do cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, pretendemos ampliar os estudos e debates sobre o cinema nacional em face das abordagens concernentes ao estatuto da encenação e sugerir possíveis reflexões metodológicas que ampliem os horizontes analíticos para a construção de métodos de análise fílmica.

1 DA ENCENAÇÃO AO GROTESCO

É de fato impossível pensar o cinema fora de uma espécie de espaço geral onde apreende sua conexão com as outras artes. (BADIOU, 2002, p. 104).

Para entender o conceito de encenação ou *mise-en-scène* (uso em francês), inicialmente, poderíamos realizar uma genealogia histórica sobre o teatro, já que o termo engloba períodos diferentes da história do gênero dramático. No entanto, diante dessa abrangência temporal, optamos por um recorte sincrônico que abrange a segunda metade do século XIX, e converge, artisticamente, com as origens do cinema na França, abrindo possibilidades para uma explanação mais específica em torno das relações entre o teatro e as produções iniciais do cinema. O interesse em traçar historicamente o percurso da *mise-en-scène* no teatro objetiva compreender como o conceito foi concebido por esse gênero e utilizado pelos diretores de cinema; e de que maneira os referidos campos artísticos se diferenciam esteticamente ao encenar a ação e representação dos corpos.¹

A partir do final do século XIX, acontecem mudanças profundas no teatro com o advento do Naturalismo, que tem no escritor Émile Zola seu grande defensor, incentivador e teórico no âmbito da arte literária e teatral. (PAVIS, 2010). Esse autor concebia a ideia de um teatro mais próximo das contradições morais e comportamentais do humano, para oferecer ao público um tipo de representação cênica menos “telegrafada” ou demarcada por unidades de tempo, espaço e ação, divisões comuns das peças teatrais de tendência clássica encenadas no contexto artístico do mesmo século. Dentre essas mudanças, estava o compromisso de colocar em cena uma realidade que desse maior destaque à dimensão humana em seu caráter mais orgânico, brutal, cotidiano e pulsional.

Desse modo, o teatro naturalista ganhou representatividade quando Zola propôs rupturas estéticas no campo da encenação, com ênfase na expressão corporal dos atores, além de destacar a importância de gestos considerados antiestéticos e não aceitos pelos paradigmas definidos pelo teatro vigente daquela época. A encenação de atitudes comuns exercidas a partir das necessidades corporais como,

¹ A escolha desse viés que fundamenta o desenvolvimento da tese está associada ao caráter “impuro” do cinema, na acepção de Bazin (2014), ou seja, do diálogo entre o cinema e as outras artes; por isso, realizamos pesquisas teóricas provenientes de outros domínios artísticos no sentido de contextualizar conceitualmente termos como “encenação” e “grotesco”.

por exemplo, alimentar-se ou ingerir bebidas, tornaram-se recorrentes no teatro naturalista. A atuação corporal dos atores alcançou uma dimensão mais intensa e pungente, que tinha o propósito de romper com uma visão “idealizada” dos corpos em cena.

A partir dessas mudanças no plano da expressão corporal dos atores, a encenação se tornou menos dependente da atenção da plateia. O público passou a observar os espetáculos como se estivesse diante de ações comuns da vida cotidiana; da perspectiva dos que atuavam no palco, era como existisse uma parede (quarta parede) separando-os dos que assistiam à peça. Antes dessas alterações no plano da encenação, no entanto, era necessário, na maioria das vezes, seguir um rigor cênico que tinham como objetivo manter a plateia informada de cada ação que transcorreria no palco, com o devido respeito ao texto que teria dado origem ao espetáculo.

No teatro vinculado ao “drama tradicional” (anterior ao teatro naturalista), qualquer expressão grotesca deveria ser evitada, sobretudo, os processos naturais sofridos pelo corpo como, por exemplo, a decrepitude ou ações que fossem repugnantes ao tipo de público acostumado à apresentação de espetáculos que encenavam aspectos “sadios” do corpo. (ROSENFELD, 2009). Nesse compasso, o Realismo, concomitante ao tipo de encenação naturalista, trouxe aos palcos problemas sociais referentes às classes trabalhadoras, investindo em uma ambientação cênica verossímil em comparação ao cotidiano dos grupos que eram explorados em fábricas, ou em outros espaços de exclusão. O encenador, frente aos desafios e embates históricos daquele momento, precisava garantir o máximo possível de “fidelidade” quanto à construção do espaço cênico para a representação dos atores.

Entram em cena nas peças teatrais, a partir das referidas mudanças, a presença de trabalhadores braçais, dentre outras classes mais pobres no lugar anteriormente ocupado por ações heroicas ou arquétipos de grandes personagens idealizados pelo estilo burguês. Assim, o estilo naturalista, como também o Realismo, foram importantes no sentido de colocar em cena tudo o que “destoava” da chamada “encenação tradicional”, ou seja, não mais a presença do “esteticamente” belo, porém, a ênfase em encenar a ação de personagens mais próximas do que era visto pela sociedade da época como grotesco, infame e imoral. Além disso, o feio e o grotesco ganham forma no teatro naturalista por meio de personagens que apresentam

distúrbios patológicos, “feiuras sociais” e aspectos físicos repugnantes. (ROUBINE, 2003).

Ainda na França, enquanto nesse período autores dramáticos defendiam rupturas quanto às regras de encenação (Ibsen, Zola, Antoine, dentre outros), o cinema, diríamos, da primeira década após sua eclosão na França, iniciava sua trajetória com as primeiras exhibições em espaços reservados para o divertimento de pessoas da alta sociedade francesa. De forma artesanal ou como “cinema de atrações”, era projetado em lugares como feiras e circos populares frequentados por diversas classes sociais. (COSTA, 2006). Alguns filmes eram exibidos nesses lugares mais periféricos e mostravam registros da vida comum dos habitantes que moravam em espaços de exclusão. Em síntese, eram registros comumente obscenos, pornográficos, mais próximos da comédia, da anedota, e representavam um “contragosto” artístico, ao mostrarem os tabus da vida privada, como, por exemplo, “cenas de adultério, mulheres se despindo para ir para a cama, personagens míticas fazendo amor, tudo era válido para excitar uma plateia já por si só bastante suscetível”. (MACHADO, 2011, p. 77). De certa maneira, esses primeiros indícios dos corpos filmados coincidem, de certa maneira, com a proposta do Naturalismo de expor o “privado” e, sobretudo, comportamentos que destoavam da “moral burguesa”, como o próprio adultério e a intimidade dos corpos.

As primeiras exhibições filmicas eram “atrativos” populares sem uma exclusividade artística acabada, algo que viria acontecer depois com o surgimento de sessões em espaços específicos e controlados pelo poder público. A duração mínima dos filmes e a ausência de outros recursos estéticos não conferiam, naquele contexto, a possibilidade de uma autonomia do cinema enquanto arte; eram pequenas produções que se utilizavam, muitas vezes, de um único recurso visual de enquadramento, sem uma articulação que configurasse a ideia de montagem, recurso visual elíptico que surgiria alguns anos depois na indústria americana em filmes de D. W. Griffith. Como experimento inicial, não havia uma narrativa, em uma acepção temporal da montagem, que desse sentido a uma linearidade temática capaz de dispensar as orientações vocais utilizadas para “explicar” o sentido dos filmes antes das exhibições.

Por outro lado, alguns recursos da linguagem cinematográfica já podiam ser percebidos nesses filmes artesanais. Entretanto, não estavam a cargo de uma estrutura narrativa e visual capaz de configurar uma nomenclatura específica e

organizada nos parâmetros de um “cinema artístico” que surgiria com maior complexidade em cineastas dos anos posteriores. No plano da encenação, é o momento em que o cinema flerta com as representações teatrais e com os textos literários de ficção, em vários sentidos, apesar de muitos registros captarem o cotidiano fora dos limites dos estúdios, também chamados, filmes documentais.

Assim, o que Bazin (2014) chama de “teatro filmado”, eram produções fílmicas encenadas a partir de textos dramáticos adaptados para a película. E, concomitante a isso, era constante a reciprocidade entre os espetáculos de cunho popular e o cinema; aconteciam empréstimos de atores e figurantes do teatro para o registro cinematográfico. Contudo, à medida que se intensificou o interesse pelo dispositivo do cinema, surgiram exigências quanto ao que deveria ser apresentado nas telas. Assim, logo se tornou necessário dar ao cinema uma representatividade mais “artística”. Esse momento pode ser compreendido como um “período de transição”, em que “os filmes de ficção começam a ter múltiplos planos e superar em número as atualidades. São criadas narrativas simples e há muita experimentação na estrutura de relações causais e temporais entre planos”. (COSTA, 2006).

Foi nessa primeira fase do cinema que, pensando em um público mais específico, surgiu um interesse maior em oferecer uma narrativa fílmica mais linear, por isso o interesse em relação à literatura e ao teatro. Em vista disso, porém, era inevitável impedir que certos recursos estilísticos de outras artes não interagissem com as imagens do cinema e recursos de câmera que pudessem dar um caráter mais “narrativo” aos filmes, ao articular elementos mais relevantes para a construção de um argumento ou drama social. Desse modo, em seu desenvolvimento inicial, o cinema se relacionou com outras expressões artísticas, o que irá se intensificar com o surgimento das vanguardas artísticas.

Ao utilizar-se de certos recursos do teatro e do romance, por exemplo, os produtores de cinema da época tinham como objetivo tornar o cinema acessível ao entendimento de quem frequentava às sessões. Os filmes do período mantinham uma encenação quase dependente de certas regras da encenação teatral. Um exemplo disso era a exibição de filmes gravados em estúdio que mantinham a câmera fixa em relação ao trabalho de registro frontal da atuação das personagens. Além disso, o cenário típico do teatro marcava uma divisão entre a entrada e saída dos atores para o desenvolvimento das ações.

1.1 ENCENAÇÕES DO CORPO NO CINEMA

O corpo, como poder infinito dos possíveis, não tem necessidade de se submeter à regra do especular; sua aventura consiste justamente em quebrar o espelho ou passar para outro lado. (JEUDY, 2002, p. 110).

A partir da primeira década do século XX, iniciou-se a construção das primeiras indústrias do cinema, tanto na Europa, quanto nos Estados Unidos. É nesse período que o chamado “cinema clássico” teve seu auge, principalmente se levarmos em consideração a amplitude cênica do filme *O Nascimento de uma Nação* (D. W. Griffith, 1915). Como atestamos no tópico anterior, os filmes do primeiro período mantinham longos planos em sequência, com poucos cortes, procurando captar o real a partir de uma representação centrada na vida cotidiana e por meio de registros encenados em espaços fixos e simulados. Nos filmes referentes a esse novo momento do cinema, a encenação adquiriu padrões estéticos que correspondiam a inserção de quesitos que poderiam interagir visualmente no interior dos enquadramentos, além de outros tipos de cortes que aperfeiçoam as técnicas de montagem.

Nesse ínterim, tais enquadramentos ganharam novas configurações visuais, no intuito de estabelecer uma relação mais íntima no tocante à ação das personagens e para dar ênfase à dramaticidade dos rostos (primeiro plano). A encenação, levando em conta a organização dos corpos em determinados enquadramentos, elaborou ainda outras formas de interação com maior visibilidade ao plano de fundo das cenas, conferindo ao cenário um papel mais elaborado e dramático, como pode ser visto, por exemplo, no cinema alemão, a partir de sua relação com a arte expressionista.

Ainda durante essa transição, a maneira de encenar os corpos no cinema se ramificou, poderíamos dizer, em duas escolas diferentes, a europeia e a americana. Enquanto a primeira alargava o cenário na busca de maiores perspectivas quanto às camadas internas do quadro, com maior duração dos planos em sequência, a outra fixava as ações dentro de planos mais fechados e com diálogos duradouros, próximo de uma teatralização que permitiu uma movimentação a partir das entradas laterais e em cenários construídos sem o propósito de se assemelhar com os índices de realidade. Nesse sentido, a encenação nos filmes europeus foi mais contundente no sentido de romper com os parâmetros do cinema “teatral” e iniciar uma transformação

do espaço de atuação das personagens. Dentre outros recursos, as técnicas de iluminação passaram a influenciar às ações psicológicas e materiais com base nos enquadramentos, ângulos e planos. (COSTA, 2006).

Em outros contextos fílmicos, os corpos encenados apareciam alinhados ao fluxo da vida moderna, como, por exemplo, no filme *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929), que registra o cotidiano urbano com seu movimento constante de carros, máquinas e pessoas, a partir de influências dos manifestos futuristas lançados pelas artes plásticas e pelo próprio cinema na primeira década do século XX. São as “sinfonias urbanas” presentes nos filmes que captavam a coletividade humana (não propriamente um sujeito isolado) enquadrada em planos mais amplos, como se os corpos se confundissem com o movimento das máquinas, na forma de “balés mecânicos”. (PARENTE, 2011, p. 17).

O aparecimento do cinema sonoro, nos anos 30 do século XX, era visto como uma possibilidade esteticamente nova para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Entretanto, apesar de notáveis mudanças técnicas do dispositivo fílmico, especialmente em registros feitos em estúdios, os filmes sonoros não trouxeram mudanças consideráveis quanto à encenação. Na base da encenação, os filmes, no geral, mantiveram uma visualidade próxima do “teatro filmado”, afora produções do cinema russo ou de filmes realizados em outras locações. (AUMONT, 2006). Nessa perspectiva, os filmes que seguiam esse estilo acabavam direcionando, assim como no teatro, o olhar do espectador para a organização dos atores no cenário.

Com o desenvolvimento estético da “linguagem cinematográfica”, na indicação de Bazin (2014), surgiram mudanças consideráveis quanto à maneira de filmar os corpos, objetos e cenários. Essas modificações, centradas no deslocamento da câmera de seu eixo comum, permitiam uma flexibilidade visual da encenação dos planos. Para esse propósito, a “planificação” foi decisiva para a variação do modo artístico do cinema, em contraposição ao modelo de visualização comum de uma peça de teatro. Assim, com as transformações ocorridas no plano da montagem e do deslocamento da câmera, ampliaram-se os ângulos de visão dos espectadores.

Desse modo, na base da nascente linguagem artística do cinema surgiu o propósito de libertar o ato de encenar das limitações de tempo, do espaço e da ação das personagens, que daria ao espectador novas dimensões visuais, libertando-o da centralidade do olhar diante de um filme, possibilidade estética que seria o avesso da

proposta cênica do teatro. Tal redimensionamento visual resultaria em uma encenação mais moderna e distante das formas usuais do teatro, sobretudo, para dar alguns exemplos, com a chegada dos filmes de Orson Welles e William Wyler, na primeira parte do século XX. A consequência dessa transformação pode ser compreendida quando se estabelece, com maior inventividade, a “profundidade de campo” no cinema, principalmente a exemplo do filme *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941) considerado por Bazin (2014, p. 107) como “uma aquisição capital da *mise-en-scène*: um progresso dialético na história da linguagem cinematográfica”. Essa evolução formal da arte cinematográfica mudou a perspectiva do olhar e do próprio filme como objeto artístico, ao engendrar novos sentidos para o domínio das imagens.

Em sua forma teatral, a encenação literalmente passa pelo controle de um “encenador”, ou por uma equipe responsável em articular os elementos que constituem a encenação, com o objetivo de construir uma representação de palco ordenada e regulada para a visualização do público, de forma que forneça a este a possibilidade de compreender e refletir sobre temas, ideias, sensações, etc. Em termos gerais, a encenação, como falamos no início, é equivalente à palavra francesa *mise-en-scène* (transição da escritura textual para a representação nos palcos na citação anterior). Desse modo, o encenador, era responsável em dar sentido a um texto que previamente lhe era outorgado, para depois, com base em sua criatividade artística, cunhar uma versão cênica para o teatro propriamente dito.

No cinema, em suas primeiras manifestações, o termo “encenador”, de certa forma como no teatro, era o responsável por dar forma ao texto para a representação fílmica, pois não havia uma designação capaz de integrar em um nome apenas as diversas funções do “realizador” cuja atuação, em grande parte, dependia também de uma equipe de produção. (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Esse primeiro encenador do cinema tinha como uma das funções principais ordenar a ação dos personagens em relação aos objetos e espaços, para que os espectadores pudessem ter uma visão global do enquadramento, visando manter o entendimento do que era narrado pelas ações e diálogos entre as personagens.

Em certo período da história do cinema, a encenação se tornou uma arte com vistas ao estético. No entanto, é a planificação que irá conferir-lhe uma visibilidade múltipla, ao mover a câmera em ângulos e dimensões que o teatro não desenvolveu como ponto de vista. Ainda por meio desse recurso, o cinema alcançará uma perspectiva estética que irá se contrapor às regras do teatro: através da câmera, o

foco será capaz de potencializar visualmente corpos, objetos, texturas cromáticas, dentre outras coisas que ampliam uma gama de detalhes através do empenho da câmera.

A encenação no cinema teve seu apogeu entre os anos de 1950 e 1960, na França, a partir da Revista *Cahiers du Cinéma*, com manifestos que enfatizam a supremacia da organização dos corpos em um dado espaço recortado pelos enquadramentos. A preocupação dos cineastas estaria em organizar esses elementos visando alcançar a cognição dos espectadores, ao “colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio as ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida”. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 8).

Esse seria um dos pontos centrais que a chamada “política dos autores” defendia, já que por meio da encenação seria possível demarcar o “estilo” dos diretores, com base na forma que eles “filmavam”, isto é, de como se utilizavam, de maneira recorrente, de recursos estéticos como ângulos, planos e movimentos de câmera, a partir de uma ordenação da realidade, principalmente, com a intenção de dar sentido e potencialidade orgânica aos corpos em face da espacialização dos ambientes.

Nesse sentido, frente aos paradigmas conceituais que definiram os limites da encenação na segunda metade do século XX, surgiram questionamentos que passaram a discutir outros caminhos que pudessem ampliar questões relacionadas ao espaço de representação. Éric Rohmer teoriza sobre a dimensão espacial de encenação e de como distendê-la para além daquilo que normalmente surge no interior do enquadramento tradicional. O cineasta entende que, para além do que está colocado diante da câmera, é necessário considerar aquilo que extravasa os limites do quadro. (OLIVEIRA JR, 2013). Desse modo, a encenação vista por essa ordem extensiva do espaço sugere que é preciso incluir o que imaginariamente se apresenta fora do recorte que delimita a encenação dos corpos em um dado ambiente ou recorte espacial.

Apesar de manter certa hegemonia no pensamento de vários cineastas, a encenação, pelos idos da década de 60, passou a ser questionada em decorrência de certo “esvaziamento das formas”, mas também pelo surgimento de outros paradigmas estéticos fomentados por uma nova geração de autores ligados à Revista *Cahiers du Cinéma*. A crítica recaiu sobretudo em relação à ênfase estética que era dada à *mise-*

en-scène, em detrimento de possíveis experiências renovadoras no campo da montagem ou da representação dos corpos. (OLIVEIRA JR, 2013).

Outra crítica centrava-se na maneira quase exacerbada de composição dos enquadramentos que, de alguma maneira, sugeriam implicitamente sentidos visuais “calculados” pelos autores, com o intuito de torná-los inteligíveis aos espectadores. Desse modo, como resposta a essa possível limitação, era preciso “liberar” os corpos, pensar na importância de possíveis “acidentes” com a imagem, buscando elaborações mais herméticas e complexas; era o advento de um cinema moderno que pretendia descentralizar os corpos, tirá-los do eixo e introduzir as oscilações do real, e que acenava para a “crise da *mise-en-scène*”. (OLIVEIRA JR, 2013).

Apesar disso, enquanto alguns cineastas buscaram um experimentalismo que não dependesse tanto do conceito clássico da encenação, o que acabou gerando novas possibilidades para o desenvolvimento e autonomia da linguagem cinematográfica, outros autores se voltaram para a “intensidade” visual dos corpos, porém, sem os ranços excessivos da encenação tradicional, ao estabelecerem a construção de planos em que a câmera não exerceria mais uma autonomia absoluta sobre os espaços, movimentos, gestos e ações das personagens, ou seja, era um tipo de cinema que buscava aquilo que os corpos em cena poderiam transmitir como verdade. Portanto, o interesse maior desses diretores era captar a matéria do real mais próxima da vida humana, que resulta no que alguns estudiosos contemporâneos do cinema chamam de *mise-en-scène* dos corpos. (RAMOS, 2012). Para uma compreensão mais ampla desse pressuposto, enveredamos a seguir por discussões sobre a presença do corpo no cinema em diferentes épocas, com ênfase nas transformações ocorridas no cinema sob a influências das vanguardas artísticas (com destaque para o cinema surrealista), passando pelos filmes de propaganda nazista na Alemanha, pela *Nouvelle Vague*, até chegar no cinema de Andy Warhol e em uma crítica sobre o corpo no cinema de ordem mais filosófica.

1.2 CINEMA DOS CORPOS: FOCALIZAÇÕES

O corpo torna-se um colóquio de diferentes linguagens não-verbais, cujo poder semântico não é mais sugestivo, mas particularmente ofensivo. (JEUDY, 2002, p. 115).

O ato de filmar os espaços fechados, paisagens, mas também captar a imagem de pessoas em movimento se configurou como uma das funções principais do cinema em suas origens. Comolli (2008) considera o advento do corpo no cinema como um dos elementos primordiais do processo de captação das imagens do mundo, e que resulta na própria noção de realismo, já que o espectador tem diante dos olhos uma representação quase idêntica e capaz de confundi-lo ao identificar-se com personagens, emoções gestuais, lugares etc. A câmera, nesse propósito, objetiva materializar os corpos ou personificá-los com seu “olhar” mediador entre vida e projeção de imagens. Além disso, “a materialidade da máquina sempre precisou da corporeidade dos corpos. O corpo filmado é a pilastra do cinema”. (COMOLLI, 2008, p. 255). Isso se vê já nas primeiras experiências dos Irmãos Lumière, com o auxílio de câmera fixa, o momento em que um aglomerado de operários e operárias saem de uma fábrica; ou quando diversas pessoas descem de um trem na Estação de Ciotat.

A presença do corpo no cinema diz respeito ao registro das formas em movimento dentro de um espaço de representação, e de como essas formas corporais se transformaram com o passar do tempo. Nas origens do cinema, os autores sempre buscaram narrar uma história a partir da presença dos corpos; ora registrando-os como detentores de beleza, sedução e vigor físico, ora trazendo para as telas a deformidade grotesca como uma forma de espetáculo, cujo o objetivo era causar nos espectadores impressões de estranheza, espanto, rejeição ou riso sarcástico.

Isso explica, em certa medida, o interesse dos espectadores em relação a tudo que parecia fora de uma “normalidade” dos corpos. Havia uma curiosidade quase mórbida por “espetáculos” que pudessem expor, de maneira realista, corpos nus ou atos sexuais explícitos. Nesse período, conhecido como Belle Époque francesa, não era apenas o cinema o gestor dos espetáculos, mas também os museus e espaços privados onde era possível ter um contato mais próximo com cadáveres embalsamados e corpos de cera. Assim como a psicanálise freudiana, o primeiro cinema propicia uma maneira de adentrar em uma espécie de “inconsciente óptico”

dos espectadores em que seria possível revelar os desejos pulsionais através de um voyeurismo cinematográfico. (BENJAMIN, 2012).

Concomitante ao advento do cinema, a contemplação das imagens era uma prerrogativa desse contexto. O cinema surgiu em um momento em que havia uma necessidade de registro do mundo real, diante de coisas e fatos a que o avanço industrial começava a se sobrepôr. Logo, os filmes guardariam essa memória e história dos corpos que transitavam em diversas situações ligadas à cultura em geral. Havia uma certa “mística” e também uma promessa de que o cinema poderia congelar o tempo e, por conseguinte, manter a integridade visual dos corpos humanos que, no plano real, passariam normalmente pela velhice e pela morte. (BAECQUE, 2011).

Essa “mística” do cinema pode ser compreendida a partir do processo de “reprodução técnica” que, nesse período, alcançou um nível de transformação do olhar, mas também da possibilidade de ampliar os registros do mundo através da câmera, repercutindo, desse modo, nos meios de produção das artes. Portanto, o cinema seria um dos agentes dessa transformação, pois despertaria o interesse das massas ávidas por imagens que antes não estavam a seu dispor.

Com as vanguardas artísticas, nesse mesmo século, a “forma” e o “sentido” de entender o cinema passam por uma transformação radical que vai dar origem a técnicas inovadoras no âmbito da montagem e da encenação dos corpos ancorada em novas técnicas angulares e de planificação. O diálogo entre o cinema e as vanguardas europeias ressignifica a articulação das imagens nas primeiras décadas do cinema na Europa e Estados Unidos.

Na pintura, estéticas como o Expressionismo e o Surrealismo rompem os liames entre as formas do mundo real e passam a projetar um universo descentralizado em que o “inconsciente” cria contornos insólitos sobre o mundo, projetando-o para além do verossímil, ao criar “um campo de experiência para a elaboração de uma nova estética e para a atribuição de novas funções à linguagem artística”. (COSTA, 2003, p. 72). Nessa simbiose, tanto as vanguardas artísticas quanto as cinematográficas se “inspiraram” mutuamente.

No caso do Expressionismo alemão, a encenação do grotesco adentra no universo cinematográfico a partir da caracterização dos cenários e do “estranhamento” presentes nas figuras grotescas do dr. Caligari, de Cesare (*O Gabinete do doutor Caligari*, 1920), do conde Orlock (*Nosferatu*, 1922) e do Golem (*O Golem*, 1920). Sob o engenho de algumas diretrizes oriundas da pintura expressionista, os filmes se

constituíram com base na subjetividade dos artistas, que projetaram nas telas cores e cenários destoantes em comparação à captação do real dos primeiros anos do cinematógrafo. Por outro lado, frisamos o diálogo fecundo entre a dramaturgia e o cinema, principalmente na figura de Max Reinhardt, que influenciou sobremaneira a encenação nos dois campos artísticos, ao levar “consigo muitos atores que dirigia nos palcos – entre eles, alguns que se tornariam célebres no cinema alemão, como Albert Bassermann, Conrad Veidt, Werner Krauss e Emil Jannings”. (COSTA, 2006, p. 64).

André Breton (1896-1966), um dos fundadores da vanguarda surrealista, estudou psiquiatria e, a partir do ano de 1922, entrou em contato com livros de Sigmund Freud traduzidos para o francês. Nesse mesmo período, o poeta francês teve um encontro com o “pai da psicanálise”, contudo, não teve uma boa receptividade, já que o psicanalista não demonstrava qualquer simpatia em relação às vanguardas artísticas. Por outro lado, foi pela ousadia dos surrealistas que as teorias psicanalíticas chegariam aos leitores franceses. (RIVERA, 2005). Nesse período, o tema da loucura, na base da “histeria”, tornou-se um dos eixos da criação artística dos surrealistas, já que o próprio Freud estabeleceu uma ligação entre a criação artística e os estados alternados da mente.

No âmbito da arte cinematográfica, essa articulação entre vanguarda e psicanálise representou “liberar o inconsciente”, as pulsões, os desejos e, ao mesmo tempo em que fazia uma crítica mordaz às instituições, ao recalque e às normas sociais como é vista no filme *A Idade do Ouro* (Luís Buñuel, 1930), em que uma mulher suga eroticamente com os lábios o dedo de uma escultura. O filme, como uma maneira de sonhar, faria o papel de trazer para a cena do consciente do espectador as “pulsões” do corpo, resíduos e conteúdos recalcados e censurados pelas regras da cultura. Neste sentido, o sonho, assim como o filme que se desdobra em uma tela de cinema, seriam a via de encontro com o inconsciente e com os desejos latentes no corpo.

Figura 01 – Frame do filme *A Idade do Ouro* (Luís Buñuel, 1930)



Fonte: Luís Buñuel (1930)

Entre os filmes do período que datam a partir do surgimento da vanguarda no ano de 1924, podemos citar, dentre vários: *Balé mecânico* (Fernand Léger, 1924) e *Sangue de um poeta* (Jean Cocteau, 1930). No entanto, foram os filmes de Buñuel que ganharam notoriedade, pois se aproximavam mais detidamente das propostas do movimento surrealista. Dentre as características, o jogo de imagens encontradas nos filmes tinha como propósito desconstruir regras que limitavam o alcance do desejo e desmistificar alguns dos paradigmas de uma sociedade castradora e racional.

Essa nova possibilidade artística do cinema projetava um mundo absurdo, grotesco, em que o corpo encenado ganhou proporções eróticas e transgressoras, como é visível em *Um cão andaluz* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1929), na cena em que uma mulher sofre assédio de um homem que lhe toca o seio, enquanto o rosto do violador, em primeiro plano, demonstra um gozo extremo. A transfiguração dos seios da mulher em nádegas indicaria esse “alargamento” do corpo que se redimensiona para além da lógica do organismo comum.²

² De modo, quase similar, a sequência será retomada durante a análise de *Baixio das Bestas*, de Cláudio Assis. (Nota minha).

Figura 02 – Frames do filme *Um cão andaluz* (Luís Buñuel, 1929)



Fonte: Luís Buñuel (1929)

O corte do olho, nas primeiras imagens do *Um cão andaluz*, pode significar a ruptura com o olho comum da realidade humana, já que nesse filme, a articulação do pensamento racional se perde em um labirinto de cortes profundos na montagem dos filmes, como se o espectador estivesse preso em um sonho em que as imagens oníricas manifestas guardassem sentidos latentes quase inatingíveis; a câmera em *plongée* observa do alto o movimento das ruas, enquanto outra mulher observa demoradamente o pedaço de um corpo (mão) jogado em plena rua. Essa metonímia do corpo, como imagem grotesca, é retomada na cena em plano detalhe quando formigas saem por um orifício de uma das mãos do homem descrito na passagem anterior.

Figura 03 – Frames do filme *Um cão andaluz* (Luís Buñuel, 1929)



Fonte: Luís Buñuel (1929)

Com o passar das primeiras décadas do século XX, já nos anos 30, a indústria de Hollywood americana inicia um processo de “reconstrução” visual dos corpos, “domesticando-os” de acordo com os novos interesses do público. É um período em que o cinema buscava formatar a encenação dos corpos, organizando-os em um espaço de representação visual mais rígido. Além disso, surgiu nas telas de Hollywood o “desfile” dos belos corpos das estrelas de cinema. Aquilo que era considerado informe e o tosco, em um sentido mais naturalista dos corpos, não serviria mais para os propósitos, isto é, “o corpo que os espectadores vêm ver na tela encontrou suas regras, suas estrelas, e logo seus clássicos”. (BAECQUE, 2011, p. 46).

Dos primeiros corpos registrados em sua naturalidade visual, sem grandes intervenções no âmbito da pele e das formas, o cinema americano elaborou uma metamorfose corporal com o uso da maquiagem e do simulacro artificial, visível no rosto de belas atrizes e de atores corporificados pela sedução. Nessa transição do modo de representação dos corpos, o diretor Tod Browning trouxe a público o filme intitulado *Monstros* (Tod Browning, 1932). Essa produção revelaria um misto de estetização dos corpos no plano da maquiagem e do figurino, porém, com marcas do estilo de filmes em que os corpos apresentavam deformidades “exóticas” e, ao mesmo tempo, “bizarras”. O filme de Browning mostra esse intercurso entre a formalidade visual dos figurinos, dos adereços e da maquiagem iluminando a pele, a partir de uma encenação bem elaborada esteticamente. Além disso, expõe o corpo grotesco das personagens, que geralmente eram atores que figuravam em espetáculos circenses.

Figura 04 – Frame do filme *Monstros* (Tod Browning, 1932)



Fonte: Tod Browning (1932)

Outra representação do corpo no cinema vem do gênero burlesco. Nesse gênero fílmico, a encenação fica por conta do movimento vertiginoso dos corpos, em uma performance artística que vai da dança ao teatro. O corpo, nesse tipo de cinema, representa uma ideia, assim, a imagem precisa comunicar aos espectadores para despertar o riso, o escárnio, a gargalhada, por isso a necessidade de apresentar corpos mais espontâneos com maior “sinceridade corporal”, permitindo uma leveza da câmera na tentativa de registrar cada ação e movimento.

Contudo, mesmo com a presença de gêneros como, por exemplo, o burlesco, o cinema, após a ascensão da indústria americana, engendrou uma “fabricação” de corpos que eram condizentes aos certos padrões estéticos. Nesse sentido, tal elaboração visual afetou e impôs um modelo corporal clássico visível no sucesso das atrizes que se tornaram “divas da beleza”. Revelou-se, portanto, um padrão quase universal de massificação visual que, em certo momento, passou a ditar um gosto padronizado e típico da “reprodução técnica”, em que o poder de Hollywood acaba criando alguns arquétipos para uma boa medida dos corpos cinematográficos.

Concomitante a esse momento, surgiu na Alemanha nazista uma indústria cinematográfica que levaria ao limite a maneira de representar os corpos. A força dessa indústria tinha como alavanca os grandes investimentos em propaganda conduzidos por Joseph Goebbels, ministro e membro do partido nazista responsável pela divulgação e exaltação da imagem de Adolf Hitler por canais de comunicação diversos. O cinema foi um dos meios essenciais para a divulgação das ideias do III

Reich pautadas, sobretudo, no poder soberano do Führer e na supremacia da raça ariana alemã.

Dentre os cineastas do período, Leni Riefenstahl se destacava, pois era a responsável pelo filme mais aclamado pelos nazistas, *O Triunfo da Vontade* (1935), que traz ao público imagens grandiloquentes de um congresso coordenado pelo partido nazista em 1934, na cidade de Nuremberg. Nesse filme, a encenação dos corpos ganha uma dimensão radicalmente militarizada, e, ao mesmo tempo, artificial, em que as personagens (povo alemão) cumprem funções pré-estabelecidas pela diretora, ou seja, não há espontaneidade, mas uma simetria de movimentos corporais marcados por uma ordem extrema em relação aos planos e às angulações de câmera; gestos de mão sincronizados no ritmo das cenas; rostos sempre voltados para o alto ou, em certos momentos, captados abaixo da estatura física de Hitler e dos soldados paramilitares da SA e SS nazistas.

Figura 05 – Frames do filme *O Triunfo da Vontade* (Leni Riefenstahl, 1935)



Fonte: Leni Riefenstahl (1935)

Contudo, o filme estaria de acordo com o pedido do Führer que almejava bem mais a realização de um “filme artístico” do que uma propaganda comum do Partido Nazista, apesar de que, em síntese, a cineasta não fazia mais do que projetar em imagens a engrenagem política e militar do nazismo. (PEREIRA, 2008). O filme de Riefenstahl, parece-nos mais uma orquestra de corpos adestrados e olhares hipnotizados, conduzidos por cada gesto de mão ou olhar do próprio Führer e realizado com precisão meticulosa para dar uma sensação de grandiosidade visual a cada elemento da encenação. (KRACAUER, 1988).

Tudo isso criava uma encenação “ilusória”, simulada e altamente telegrafada no tocante à realidade social e política do povo alemão. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976). As câmeras da cineasta registram cenas de corpos uniformes posicionados milimetricamente, como parte da ideologia relacionada à ordem e submissão às concepções nazistas, visão que depois será contestada pelas imagens grotescas e aterrorizantes dos campos de concentração e dos judeus apresentadas duas décadas depois no filme *Noite e Neblina* (Alain Resnais, 1955).

Os ideais do corpo perfeito serão ainda exaltados por Riefenstahl em 1938, por meio do filme Olympia, que retoma as olimpíadas coordenadas pelo Partido Nazista do ano de 1936. O que a chama atenção nesse filme é a exaltação dos corpos que adota como referência os parâmetros da tradição grega, em comparação aos atributos “perfeitos” do povo alemão. Na primeira parte do filme, os corpos são literalmente esculturais e lípidos na superfície; são focalizados em alta resolução para os padrões cinematográficos da época. Porém, o inesperado do filme acontece quando o atleta negro Jesse Owens dos Estados Unidos vence uma das provas contrariando a invencibilidade dos atletas alemães e se contrapondo à “brancura” e supremacia exaltada durante todo o filme de Riefenstahl.

Chegando à segunda metade do século XX, entretanto, a representação dos corpos no cinema passaria por intensos questionamentos acerca desse domínio que indústrias alemãs e estadunidenses mantinham sobre as produções fílmicas, ao estabelecerem parâmetros estéticos que deveriam vir a público. Baecque (2011, p. 494-495) afirma que “o cinema moderno abalou essa empreitada de domesticação e de encantamento dos corpos, cujos efeitos de fascinação dominaram por bem uns trinta anos de aparências (1930-1960) na história do cinema”. Esse ponto de vista demonstra que os diretores deveriam romper com certa “aura” que mantinha o domínio sobre a maneira de encenar os corpos, ao contrapor o antigo modelo por uma encenação mais espontânea e naturalista. Um exemplo possível dessa reflexão crítica vem da *Nouvelle Vague* francesa com *Hiroshima, meu amor* (Alain Resnais, 1959).

As primeiras imagens do filme mostram corpos entrelaçados e cobertos com uma fina camada de cinzas como em um entrelaçamento erótico; enquanto isso, a luz alterna gradativamente as nuances visuais da pele. Depois de uma quebra nessa primeira sequência, em um hospital da cidade de Hiroshima no Japão, uma câmera subjetiva adentra e percorre os corredores registrando imagens de pessoas vítimas da bomba atômica que caiu sobre a cidade. Depois de algumas sequências, o olhar

da câmera registra um desfilar de corpos corroídos, amputados, modificados geneticamente que contrastam com a imagem inicial de corpos fecundos.

Figura 06 – Frames do filme *Hiroshima meu amor* (Alain Resnais, 1959)



Fonte: Alain Resnais (1959)

No tocante ao estilo cinematográfico da Nouvelle Vague, os corpos tendem a conduzir à construção do espaço e da trama fílmica, momento esse em que a encenação se volta ao domínio dos gestos e atitudes das personagens, em uma convergência imagética que oferece aos corpos uma posição mais central a fim de “restituir” o que se perdeu enquanto organicidade e verdade corporal, longe, por exemplo, dos artifícios que oprimem a pulsação e os espasmos da vida cotidiana dos corpos. Para Deleuze (2007, p. 234), nesse ambiente da Nouvelle Vague, “o cinema de Godard vai das atitudes do corpo, visuais e sonoras, ao *gestus* pluridimensional, pictórico, musical, que constitui a cerimônia, a liturgia, a ordenação estética delas”, pois consegue de forma muito complexa uma convergência cromática e sonora como decorrência da visibilidade dos próprios corpos.

Assim como o novo estilo francês imprime e sugere novas dimensões estéticas para a representação dos corpos, no contexto do cinema americano, em outro sentido, surgiu também uma contracorrente oposta ao modelo de fixação “límpida” dos corpos. Esse cinema, de cunho experimental, que retomou certas ideias das vanguardas artísticas do início do século XX, buscava registrar os corpos para além da “naturalização” vista nos filmes hollywoodianos. Nesse cinema, “os corpos são afetados pelo tempo, pela duração (presente vivo), de tal forma que eles exprimem uma pluralidade de maneiras de estar no presente”. (PARENTE, 2011, p. 19). As imagens fílmicas trilham caminhos que desestabilizariam o conjunto orgânico dos corpos em cena; os autores de cinema buscavam o que não está telegrafado pelo regime comum dos corpos, com o objetivo de deslocar os sentidos já demarcados pelo tradicional cinema americano.

Cineastas como Andy Warhol, nos Estados Unidos dos anos 50, inseriu captações fílmicas com durações intensas. Congelavam-se os movimentos e os corpos eram colocados fora da sensação de mobilidade. (SHAVIRO, 2015). Essa forma de captação extática dos corpos está presente no filme *Sleep* (1963), em que a câmera fixa por 8 horas ininterruptas um homem, cujas partes do corpo são captadas fixamente pela câmera, em enquadramentos que valorizam o plano detalhe e a “demora” em extremidades que, mesmo fixadas, não conseguimos identificar de pronto, pois não se assemelham aos contornos comuns dos órgãos.

Figura 07 – Frame do filme *Sleep* (Andy Warhol, 1963)



Fonte: Andy Warhol (1963)

Esse cinema visa colocar o corpo no foco da câmera, para se buscar uma intimidade orgânica mais próxima da plenitude da vida e daquilo que pode ser entendido como um “CsO” (*Corpo sem Órgãos*), por ser inacabado enquanto forma e em constante mudança. (DELEUZE; GUATTARI, 2004). A ênfase dada ao corpo pela fixidez da câmera seria uma perspectiva estética de “revelação” do humano, pois “é preciso que a câmera invente os movimentos ou posições que correspondem à gênese dos corpos, e que sejam o encadeamento formal de suas posturas primordiais”. (DELEUZE, 2007, p. 242). Desse modo, o que Deleuze intitula de “cinema do corpo”, parte da hipótese de que os corpos em cena progridem a partir de seus próprios gestos e atitudes, sem uma necessidade de apresentá-los ou conduzi-los por meio de explicações adicionais; em um tipo de cinema mais “narrativo”, são os corpos que deflagram os dramas e afetos.

Nessa perspectiva, tal vertente do cinema, ao filmar os corpos, revelaria seu interior ou a “parte maldita” do humano que se engendra visualmente como desmedida física que possa chegar à “verdade dos corpos”. (COMOLLI, 2008). Deleuze (2007) aprofunda essa instância do corpo no cinema ao pensar em uma encenação que não crie limites para a expansão dos gestos e afetos; um corpo que se transfigure no “grotesco”, mas que possa também alcançar um contraponto que ele chama “corpo gracioso”. No caso específico do cinema do corpo de Cassavetes, forja-se um “estilo” que permite que os próprios gestos e “atitudes corporais” das personagens engendrem suas histórias e afetos; é como se o cinema voltasse sua atenção para as atitudes corporais do teatro naturalista e restituísse a “presença dos corpos” que perpassa por uma inventividade da câmera ao tentar restabelecer gestos e “posturas primordiais”.

Assim, como Deleuze e outros autores que discutem a representação do corpo no cinema, Foucault (2001), por um olhar filosófico, também coloca em debate a forma que a câmera realiza a figuração dos corpos, corroborando os pontos de vista aqui referenciados. Segundo ele, é preciso buscar novas configurações estéticas e perceptíveis no tocante à captação das formas visuais do corpo, que possam, nesse sentido, convergir para outras sensibilidades visuais, para estabelecer uma dissonância em relação aos discursos que reforçam a “disciplina” dos gestos e das expressões corporais.

No ano de 1975, em uma das poucas entrevistas em que Foucault se refere ao cinema, o tema recai sobre as representações do corpo em filmes de cineastas como Pasolini, Jodorowsky, Cavani, dentre outros. Na entrevista intitulada “Sade, o sargento do sexo”, Foucault esboça diversas críticas sobre a representação do corpo em filmes que se inspiram na literatura erótica do escritor francês Marquês de Sade.³ Segundo ele, tais produções acabam por transformar as ações dos corpos em modelos disciplinares. A razão disso estaria no próprio excesso de imagens sobre o corpo e como os movimentos e planos cinematográficos se exasperam em colocar tudo à vista

³ Isso não quer dizer que Foucault tenha rejeitado toda a produção fílmica de Pasolini. Nesse sentido, de acordo com a explicação de Chaves (2014, p. 26), “em dois momentos muito próximos, Foucault julga a obra de Pasolini de duas maneiras diferentes. Rejeita *Saló*, por ver nele um mal-entendido tanto a respeito da própria obra de Sade, quanto por se alinhar a um certo tipo de interpretação igualmente equivocada do nazismo como uma forma de sadismo”. Noutro momento da filmografia de Pasolini, Foucault tece elogios ao filme *Comizi d'amore*, ainda segundo Chaves, “que se constitui num contradiscurso em relação às matrizes dominantes da apreensão do sexo desenvolvidas em nossa cultura”. In: Revista *Cult* - Dossiê *Pasolini*. São Paulo, Editora Bregantini, nº 196, nov/2014.

dos espectadores, sem, contudo, elaborar novas dissonâncias que liberte os movimentos de certo automatismo, uma vez que “a meticulosidade, o ritual, a forma cerimonial rigorosa que assumem todas as cenas de Sade excluem tudo o que poderia ser jogo suplementar da câmera”. (FOUCAULT, 2001, p. 366).

Nesse período, o tema que compreende as atrocidades cometidas pelo nazi-fascismo ganha uma dimensão erótico-pornô: alguns cineastas como Pasolini e Don Edmonds elaboram encenações grotescas e ao mesmo tempo brutais abrangendo a sanha de personagens que torturam suas vítimas, em uma sincronia que mistura sexo, masoquismo e poder. Anterior a *Saló* (1975), o filme *Ilsa, a Guardiã Perversa da SS*, do gênero intitulado, “Nazisploitation”, encena as atrocidades sexuais sob o comando de Ilsa, uma personagem que realiza experiências coercivas em mulheres, com o objetivo de provar que elas possuem mais resistência à tortura em comparação aos homens. Tal gênero fílmico se torna ambíguo, de alguma maneira, pois, mesmo que tencione efetivar uma crítica à “domesticação” do corpo delineada pelos nazistas, exalta ainda uma “normatividade” e poder sobre as representações do corpo em cena.

Atento a essas cinematografias, Foucault se refere a um tipo de cinema que, ao contrário, permita recriar a “organicidade do corpo”, ou seja, desconstruir as hierarquias que restringem os movimentos, ou seja, é necessário que a câmera atomize os pequenos detalhes e elabore novas sensibilidades tácteis e visuais. A câmera, nessa perspectiva, tem um papel primordial de agenciar intensidades através de ângulos obtusos, linhas de fuga, prazeres que desorganizem as formas e discursos comuns no tocante ao prazer. Os filmes que se propõem a uma meticulosidade quanto às imagens corporais tornam-se, na maioria das vezes, discursos programados sobre os prazeres, corpos disciplinados em uma organicidade calculada.

Por isso, surge a necessidade de elaborar experiências cinematográficas, com base em aspectos não disciplinares no que concerne às imagens do corpo, ideia esta que pode convergir, esteticamente, para a encenação do corpo grotesco em seu papel desmoralizador. Mais do que uma “encenação” do corpo diante da câmera, o cinema pode agenciar perspectivas artísticas que faça do corpo um agente utópico, que, no âmbito do cinema brasileiro está presente, para citar alguns filmes, em *Madame Satã*, *Febre do Rato* e *Tatuagem*.

O cinema, portanto, pode agenciar discursos que se contrapõem aos regimes de imagens consensuais, ao encenar corporeidades sob uma ótica que projetam os corpos a partir de tensões estéticas “dessemelhantes”, grotescas, em contestação ao

corpo simétrico exaltado por certos modelos artísticos e culturais. Em vista disso, no capítulo a seguir elaboramos um percurso que tenciona demonstrar como, historicamente e com base na história da arte e da literatura, a estética do grotesco se insurgiu contra o primado da beleza, sobretudo, contra as simetrias corporais representadas pelos artistas.

1.3 FACES DO GROTESCO: *CORPUS* TEÓRICO

O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso (que) são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco. (BAKHTIN, 2010, p. 265).

A tentativa de realizar uma genealogia do “grotesco” significa, geralmente, debatermos questões concernentes às origens do termo, mas também adentrar em uma problemática quanto às delimitações de sua aparição no âmbito da história das artes. Outra questão que vem à tona, não menos importante, é como realizar um diálogo estético e conceitual entre o grotesco e o cinema, já que as análises fílmicas concernentes ao tema recorrem a uma bibliografia fora dos domínios da Comunicação Social.

Assim, optamos por estabelecer uma delimitação quanto ao alcance artístico e histórico dos conceitos que envolvem a temática do grotesco, tendo em vista que essa representação estética pode ser encontrada e analisada em outras épocas da história humana e das artes em geral. Desse modo, a proposta do capítulo é retomarmos referências conceituais e artísticas, a nosso ver, relevantes sobre o tema, para em seguida criarmos possíveis elos com o cinema, com o intuito de realizarmos as conexões analíticas no capítulo referente à análise dos filmes de Cláudio Assis.

Entre os autores que estudam especificamente a estética do grotesco, é notório o fato de que vários deles citam o prefácio escrito por Victor Hugo (2007) para o drama romântico intitulado, *Cromwell* (1827), de sua própria autoria, como o primeiro “manifesto” sobre o referido tema, assim como o texto fundador que discute o grotesco como “categoria estética”. Nesse prefácio, o escritor francês retoma um dos grandes debates da história da literatura universal que diz respeito à divisão dos gêneros literários em lírico, épico e dramático, que se mostram estanques do ponto de vista de a *Poética* de Aristóteles. (ARISTÓTELES, 1993). Em contraponto à visão desse filósofo, Hugo entende que os gêneros não podem ser pensados nessa imobilidade,

pois se engendram em uma dinâmica que possibilita encontrarmos funções dramáticas do teatro em epopeias clássicas, e vice-versa; ou mesmo a presença da poesia lírica em cantos épicos.

Ainda no texto que prefacia o *Cromwell*, a ruptura quanto à “pureza” dos gêneros é acompanhada por questionamentos acerca do modelo artístico de “beleza”, crítica presente nas discussões de autores que analisam o impacto do grotesco nas artes visuais. Neste sentido, se partirmos do teatro de comédia, considerado por Aristóteles como gênero “menor” do dramático, veremos que seu modo de encenar a vida se tornou essencial para entender a ascensão do grotesco no campo das artes cênicas.⁴

Se o texto de Victor Hugo traça essa dinâmica do grotesco mais ligada ao campo da literatura e do Romantismo, a genealogia realizada por Kayser (1986) tem um caráter mais amplo, pois compreende um estudo acurado sobre as origens conceituais dessa estética; perpassa analiticamente por diversos pintores que representaram o grotesco em telas insólitas; percorre caminhos do drama alemão do *Sturm um Drang*, e, além disso, constrói um roteiro pormenorizado da maneira que escritores do Romantismo e autores de vanguarda se apropriaram da imagem grotesca. (KAYSER, 2003). Diante de tal amplitude do tema, seguiremos um percurso a fim de demarcar as possíveis origens do grotesco e de que maneira o estilo se contrapõe aos paradigmas artísticos do Renascimento.

O período referente à arte renascentista se configura como um ponto de partida para o entendimento de como o grotesco se estabelece como estética, a partir do momento em que foram encontrados ornamentos arquitetônicos, esculturas, dentre outras peças submersas em cavernas (grutas), cuja origem está mais próxima da tradição cultural do império romano. Em seguida, a “novidade” estética passou a ser incorporada em larga escala por artistas italianos que a utilizaram para “decorar”, sobretudo o interior de espaços arquitetônicos.

Porém, longe de ser apenas uma maneira lúdica de ornamentar espaços ou incentivar um modelo incorporado como moda estética, a eclosão do grotesco no plano da arte e da própria visão de um mundo às avessas, que “se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações” (KAYSER, 2003, p. 40),

⁴ Na classificação feita por Aristóteles, há um nítido rebaixamento moral e uma intenção valorativa ao dizer que a comédia tenciona imitar a ação de “pessoas inferiores” e hábitos que fogem do que é considerado esteticamente aceito (grotesco).

instaurou naquele momento de preceitos idealistas sobre a vida e a natureza uma crise do modelo artístico defendido pelo Renascimento (HAUSER, 2000), assim como representa uma forma de repensarmos a concepção de um mundo em equilíbrio entendido a partir de uma suposta racionalidade humanista.

Apesar de abranger vários séculos de produção artística em que o grotesco está presente em alguns campos artísticos, o estudo de Kayser enfatiza bem mais o campo do literário e das artes visuais (pintura), mas sem evidenciar o grotesco dentro de uma perspectiva mais ampla em relação às distorções das formas corporais, apesar de em certos momentos o autor se referir à ideia de um “sobre-humano” e do “monstruoso”, porém, em uma perspectiva próxima de um viés gótico-romântico. Assim, é Umberto Eco em *História da feiura* que elabora uma das pesquisas mais abrangentes sobre as pluralidades do grotesco no contexto das artes em geral, dentre elas, o cinema, sem elaborar uma teoria sobre o tema ou alguma proposição de análise fílmica.

O autor do livro corrobora a ideia de que a visão do grotesco está unida ao que é considerado “disforme”, isto é, às metamorfoses do corpo que destoam da “normalidade” social. Essa “cartografia” do feio segue uma abrangência localizando e exemplificando o tema da “feiura” em múltiplas épocas e variantes extremas no campo da visualidade, que vai da desconstrução do mundo antigo (clássico) ao inferno cristão; aos aspectos sombrios do que é considerado demoníaco, monstruoso, obscuro, dentre outras categorias. As distorções das imagens corporais se mostram justamente no período demarcado por Kayser, na transição e na derrocada do estilo renascentista de conceber o mundo e as artes.

É com o advento dos estilos Maneirista e Barroco, nas artes visuais, que os paradigmas de equilíbrio das formas sofrem mudanças consideráveis. O Maneirismo traz para a pintura algumas figuras que foram recorrentes no estilo da Renascença, como, por exemplo, personagens sacros, com diferenças no tocante à estética corporal. Ao invés da harmonia do conjunto, os pintores realizaram um alargamento dos órgãos do corpo, rompendo com a simetria. Perdeu-se também a ordem monocular de centralização das figuras no espaço de representação artística; as pinturas ganharam perspectivas espaciais que desmontaram a ordem das figuras permitindo a elas uma dinâmica visual mais livre no interior dos quadros.

Já a estética barroca, herdeira em grande parte da estética maneirista, trouxe para arte a radicalização da deformidade corporal, o esqualido, o monstruoso e a

fusão de elementos díspares como na mistura entre homem e natureza presente nos quadros de Giuseppe Arcimboldo. Contudo, entre os temas da estética barroca que mais chama atenção sob a ótica do grotesco é a decrepitude feminina. Se por um lado no Renascimento essa imagem servia como um “divertimento burlesco”, por ser o avesso de uma beleza ideal feminina, na concepção barroca se revela como uma crítica mordaz ao ideário de fineza da mulher angelical. De mulher antes rejeitada por conta do corpo flácido, obeso ou esquelético, “o período barroco chega, por fim, a uma avaliação positiva das imperfeições femininas como elementos de atração”. (ECO, 2007, p. 159).

Nesse contexto de transformações históricas e de mudança de paradigmas estéticos que a literatura de François Rabelais irrompe com os livros *Gargântua e Pantagruel*, unindo o grotesco ao obscuro para representar de maneira jocosa e visceral os desvios morais da corte e sua pompa festiva rodeada por banquetes fartos; uma sátira violenta contra os poderes eclesiásticos. Sobre a obra de Rabelais, um estudo referencial foi realizado por Bakhtin (2013), que elaborou diversas categorias envolvendo o tema do grotesco em que o corpo é considerado o aspecto principal do fenômeno interpretativo dos personagens rabelaisianos que, diferente das teorias precedentes, vai além do grotesco como estética ligada ao feio e à distorção das formas.

Uma das categorias mais pertinentes é a visão carnavalesca do mundo; essa visão se caracteriza pela representação da “festa” em seu caráter sagrado e profano. Ao focalizar o lado cômico da vida social, celebra-se de forma sarcástica uma oposição às cerimônias oficiais e aos poderes eclesiásticos de controle das comemorações religiosas. Nesse contexto, apresentam-se seres que destoam do que era entendido como padrão estético, pelo modo que se vestiam e falavam, ou por apresentarem alguma deficiência física.

A plenitude carnavalesca era celebrada em festividades em que as hierarquias perdiam momentaneamente seu caráter hierárquico, em favor de uma vida utópica e sem etiquetas sociais de comportamento. Nessa perspectiva, a ideia de carnaval surgia como um meio de romper tais etiquetas e contribuir para “uma suspensão temporária da proibição e do tabu, transferindo tudo o que é espiritual, ideal e abstrato para o nível material, para a esfera da terra e do corpo”. (STAM, 1992, p. 45).

O desmembramento dessa categoria origina outros temas considerados transgressores como o riso grotesco, o vocabulário chulo, os banquetes grotescos,

que celebram a gula e a embriaguez, e as imagens do corpo grotesco associadas ao “baixo corporal” (vagina, pênis, anus), integrantes do “realismo grotesco”, em que, podemos afirmar, “o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente em uma totalidade viva e indivisível”. (BAKHTIN, 2013, p. 17).

Na dimensão da vida corporal grotesca, o divino e o sagrado são usurpados em favor de atributos mundanos; tais categorias seguem na contramão de uma corporeidade entendida pela lógica “clássica” ou renascentista. Desse modo, corpo se engendra como incompletude, uma representação disforme que exerce uma resistência a despeito do que se configura como plenitude orgânica ou atributos morais que representam a base de vida eclesiástica; por conta disso, a “imagem grotesca ignora a superfície do corpo e se ocupa apenas das saídas, excrescências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo”. (BAKHTIN, 2013, p. 227). O grotesco, dentre outras questões, também se “alimenta” das excrescências interiores que habitam os corpos, ao exteriorizar porções líquidas consideradas fora do “bom gosto” social e da higiene, dentre elas: vômitos, secreções na forma de sangue ou pus em decorrência da putrefação ou mutilação dos órgãos.

Essa maneira de conceber a representação do corpo em seus desdobramentos “antiestéticos” está em consonância com análise de Didi-Huberman (2015) sobre a presença do corpo “informe” na produção artística do escritor Georges Bataille, com a tese de que se faz necessário pensar criticamente a imagem, fora dos padrões de uma estetização visual que exalte as belas formas, daí o pressuposto de figurar os corpos em uma perspectiva ou “saber visual” que distenda o padrão comum de representar o organismo, “seguro desde então de que ‘a transgressão se traduz em formas prodigiosas’ – prodigiosas como uma aranha ou como um escarro – e não, pura e simplesmente, em ‘não-formas’ de coisa nenhuma. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29).

Para efeito de uma contextualização, Bataille se situa no Surrealismo francês dos anos 20. A partir da publicação da revista *Documents*,⁵ o escritor atua como diagramador dos artigos e imagens enviadas para compor a publicação dos exemplares, que lhe permitiu desenvolver um senso artístico ao atuar na montagem e

⁵ A revista em questão é composta de materiais oriundos vários campos do conhecimento, e também agregava artistas do próprio Surrealismo, e de outros que se desligaram do movimento por motivos de divergência estética e ideológica.

ressignificação dos textos. Esse estilo violento, abjeto e transgressor de representar as “pulsões” do corpo, o sagrado e o profano, aparece de modo singular em seu livro *História do Olho*.

O processo criativo e desconstrutor de Bataille, em *Documents*, visa “dilacerar a semelhança” e transgredir as “formas corporais”, com o intuito desmontar qualquer discurso sobre a “semelhança” das formas do mundo, sobretudo, quanto ao estatuto do corpo, não mais visto sob o domínio de uma concepção divina ou clássica, “mas um organismo destinado à desfiguração, à acefalia, ao suplício, à animalidade.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 20). Isso representa “abrir” o corpo para outras possibilidades estéticas e “inquietantes” que se propõem a “dilacerar” os limites do organismo, para compor “novos” corpos que, no plano de representação, assemelham-se ao grotesco bakhtiniano. Assim, Bataille constrói imagens que revelam as abjeções externas e internas do corpo, insurgindo-se contra o antropomorfismo, no mesmo patamar dialético (“alto” e “baixo”) da literatura de Rabelais.

A dialética visual de *Documents* também se insubordina contra o estigma divino que liga o ser humano aos princípios de uma “essência” transcendental que justifica a relação corporificada entre o Criador e a criatura. Essa “não-estética” que deforma as linhas que compõem o conjunto ou estrutura orgânica dos corpos em Bataille redimensiona as instâncias do real ao lançar um olhar crítico sobre a suposta unidade da figura humana.

Em relação ao cinema, a representação do erótico-grotesco se evidencia em um dado momento histórico em filmes que surgiram em plena efervescência cultural, política e sexual dos anos 70. Entre os vários exemplos, elencamos *Pink, Flamingos* (John Waters, de 1972), *Sweet Movie* (Dušan Makavejev, 1974), *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1976) e *Calígula* (Tinto Brass, 1979), que reúnem os atos corporais mais sórdidos e nauseantes em sequências que mostram banquetes alimentares que se confundem com o ato de defecar, vomitar e urinar, simultaneamente agregados a cenas impactantes de sexo grupal e fetiches extremos; surgem personagens que apresentam desvios sexuais e deformidades corpóreas associadas ao “bizarro”, uma variante do grotesco. (LEITE Jr, 2006).

No cinema brasileiro desse período, o curta-metragem *Vereda Tropical* (Joaquim Pedro de Andrade, 1977) foi censurado por encenar as minúcias da relação erótica entre um professor e uma melancia. Apesar do ato em si não ser demonstrado

de maneira explícita aos espectadores, a performance grotesca do protagonista diante do fruto e as insinuações gestuais criam um forte teor de realidade e abjeção.⁶

A dimensão visual do erotismo e da pornografia nos anos 70, assim como a radicalização das imagens presentes nos filmes do período, não veio à tona simplesmente para alcançar um novo tipo de público; estava em discussão uma nova “política dos corpos” em concordância com a abertura artística iniciada pelo movimento da Contracultura, em que um dos ícones intelectuais foi o filósofo Herbert Marcuse que iniciou grandes discussões com a juventude da época sobre o lugar do erotismo na conjuntura histórico-social da chamada “sociedade repressiva.” (MARCUSE, 1978).

Dessa forma, tais gêneros do cinema acionaram discussões a respeito do feminismo, da liberação sexual e o do corpo, para além do contexto produtivo. Há filmes dessa época que protagonizaram os desejos femininos e a busca do “orgasmo” perfeito, enquanto os homens serviam como essa via de acesso ao prazer; nesse caso, *Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972) foi a mais aclamada das produções, ao encenar o grotesco a partir de cenas de orgasmo “como epicentro de transformação social, associando-o aos valores anarquistas de erradicação dos valores políticos capitalistas”. (GERACE, 2015, p. 145).

Cláudio Assis é o diretor que mais se aproxima dessa ousadia cinematográfica, quando apresenta personagens “disformes” como dona Aurora de *Amarelo Manga*, moradora do Texas Hotel e que sente gozos contínuos se masturbando com o uso de um nebulizador; em *Baixio dos Bestas*, no plano em sequência em que uma turba de homens se masturba ao lado de uma igreja diante da nudez de Auxiliadora; ou as senhoras decrépitas dona Anja e Stellamaris em *Febre do Rato* fazendo sexo vorazmente com Zizo em uma banheira improvisada. Esses são apenas alguns exemplos pertencentes ao universo grotesco de Cláudio Assis que demonstram o grau de abjeção encenado em sua trilogia do corpo.⁷

⁶ O filme faz parte de uma coletânea com o título de *Contos eróticos*, que reúne mais três filmes adaptados com base em autores da literatura. O curta foi censurado por dois anos até sua liberação em 1979.

⁷ No cinema brasileiro contemporâneo, porém com outro nível estético de radicalidade visual, o grotesco se apresenta em vários níveis estéticos. Dentre esses filmes, podemos elencar: *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006), *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), *Erva do Rato* (Júlio Bressane, 2008), dentre outros.

2 CINEMA BRASILEIRO E A RETOMADA

Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar
 Posso sair daqui para me organizar
 Posso sair daqui para desorganizar

(*Da lama ao Caos* – Chico Science e Nação Zumbi).⁸

Para compreendermos a trajetória de Cláudio Assis, é fundamental que retomemos algumas informações históricas sobre a produção cinematográfica que diz respeito ao período da “retomada” do cinema brasileiro e, por conseguinte, considerar as transformações ocorridas no cinema produzido em Recife-PE, entre as décadas de 80 e 90 do século XX, com a justificativa de que a carreira do diretor se projeta durante essa transição do cinema nacional para o século XXI. Nesse sentido, realizamos neste capítulo um percurso histórico sobre a retomada, para em seguida situar contextualmente as atividades de Cláudio Assis no âmbito do cinema, ainda em parceria com outros cineastas, resenhando alguns de seus primeiros filmes, até chegarmos aos estudos propriamente acadêmicos que versam sobre o estilo do diretor e a partir de que vetores cinematográficos e estéticos esse estilo se engendra no contexto do cinema brasileiro contemporâneo.

Inicialmente, podemos afirmar que a virada dos anos de 1990 no Brasil marcou, historicamente, o que alguns críticos chamam de “cinema da retomada”, o que é questionado, não apenas por cineastas, mas também por estudiosos que se aprofundaram em pesquisas sobre o alcance estético desse momento de mudanças político-econômicas do cinema brasileiro. Apesar de intensos debates sobre a questão da retomada, após um período em que foi extinta a Embrafilme e outros órgãos de fomento audiovisual durante o governo do presidente Fernando Collor (1990), a produção de cinema no Brasil viveu um momento de transição, cujo principal impacto ocorreu no âmbito das políticas de incentivo do audiovisual.

De certa forma, isso possibilitou, por exemplo, o “ressurgimento” de uma produção cinematográfica com maior visibilidade no tocante à distribuição de filmes em salas de cinema do país, assim como trouxe para as telas nacionais certos temas que foram marcantes durante o Cinema Novo, porém, com o intuito de trilhar novos

⁸ Disponível em: <http://criticacomportamental.blogspot.com.br/2010/09/arte-comportamental.html>. Acesso em: 12/12/2017. Primeira estrofe da música.

caminhos estéticos e mercadológicos, ou, de certo modo, problematizando outras questões pertinentes da realidade nacional brasileira que eclodiam naquela década.

Desse modo, nessa primeira metade da década de 90, como algumas bibliografias atestam, os filmes, *Carlota Joaquina - a princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995) e *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1996), para efeito de demarcação histórica, são considerados como “iniciadores” da retomada. O filme de Camurati é o representante mais citado e com maior bilheteria nacional, momento esse em que o cinema brasileiro retoma também os dilemas referentes à busca de uma identidade brasileira, ao abordar, em um retorno histórico, os embates culturais entre Portugal e o Brasil colônia.⁹

Contudo, diante desse novo processo de criação cinematográfica, há determinadas pesquisas que divergem da ideia de um “cinema da retomada”. Pois, se de alguma maneira o cinema brasileiro foi neutralizado no que diz respeito à sua distribuição interna enquanto produção, por causa de questões econômicas e de outros fatores estruturais, por outro lado, alguns cineastas se mantinham na produção de filmes, dentre eles, citamos: Carlos Reichenbach, Nelson Pereira dos Santos, Ivan Cardoso. Diante desse contraponto, entendemos que “a expressão ‘Retomada’ ressoa como um boom ou um ‘movimento’ cinematográfico. O estrangulamento dos dois anos de Collor teria resultado num acúmulo de filmes nos anos seguintes, produzindo uma aparência de boom”. (NAGIB, 2002, p. 34).

Por outro lado, criou-se um “mito” em torno do cinema da retomada, pois não é possível conceber a ideia de que em algum momento da cinematografia brasileira tenha acontecido um vazio de produções. Entendemos que durante a história do cinema nacional os movimentos sempre foram sucedidos por outros, mesmo em momentos adversos, como o período em que a ditadura militar se manteve no poder quando censurou e mutilou uma quantidade de filmes.

Na realidade essa ideia de descontinuidade não corresponde à realidade, pois os ciclos sempre se sucederam, por exemplo, o Cinema Novo sucedendo à chanchada, ou se superpuseram como o Cinema Novo ao Cinema Marginal, promovendo uma continuidade da produção com especificidades em sua composição estrutural como vetores de diferentes formas de produção e de estética, mesmo em

⁹ Para Rossini, em seu artigo sobre a questão das identidades no cinema brasileiro dos anos 90 no Brasil, determinadas produções se alinham a esse propósito. Segundo a autora, “São eles, *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, e *Central do Brasil* (1997) dirigido apenas por Salles”. (ROSSINI, 2005, p. 99).

seus momentos de crise, como no início dos anos 90 em que o cinema continuou existindo através do curta-metragem e do filme publicitário. (GUTFREIND, 2003, p. 137).

Por isso, temos que considerar, para um entendimento mais amplo do fenômeno da retomada, uma produção “não oficial” que se realizou na “clandestinidade” e no “silêncio” dos órgãos culturais do país, e que buscava, em grande medida, contrapor-se esteticamente ao novo momento produtivo que a retomada deu margem e considerou como paradigma para o cinema no Brasil, já que “a especificidade do caráter mítico do cinema se deve à sua persistência em viver segundo ciclos que alternam períodos de grande euforia com períodos mais sombrios, os primeiros sendo aqueles que fazem essa aventura criativa mítica”. (GUTFREIND, 2003, p. 147).

Ainda sobre o período em questão, determinados estudos falam de uma década entre os anos de (1995-2005), em que os filmes brasileiros não demonstram uma força de “movimento” e de unidade estética. Tal limitação teria impossibilitado o despontar de uma vanguarda fílmica nacional, ou de qualquer acontecimento que pudesse abrir caminho para uma nova geração de cineastas, como aconteceu durante o Cinema Novo e o Cinema Marginal.

Segundo essa visão, o cinema brasileiro acabou, nesse sentido, vinculando-se aos critérios de público e de mercado exibidor, que procuravam atender demandas de espectadores, para, enfim, “socializar” o acesso aos filmes. Por isso, alguns cineastas se aproveitaram do sucesso de ícones da televisão brasileira para agregar um público variado e uma aceitação comercial dos filmes. (CAETANO, 2005). A crítica que é feita a despeito de tais produções evidencia o fato de que, praticamente, não conseguiram alicerçar uma singularidade estética, pois visam, de um modo mais abrangente e “pacificador”, o entretenimento.

Retomada, portanto, acabou se transformando na palavra-chave mais adequada e usual para nomear este processo de retorno do cinema brasileiro, não como um movimento de preocupação estética ou social, mas como uma espécie de restauração autorizada. Aqui, é possível identificar um grau de restabelecimento institucional na medida em que alguns filmes começavam novamente a cumprir a função de chegar ao público, através das telas das salas de cinema. (BARONE, 2005, p. 138).

Concomitante a tudo isso surgiu no cinema brasileiro uma inquietação sobre a possibilidade de captar outros *brasis*, assim como focalizar histórias de vida de personagens em espaços de exclusão social, expressões culturais, dilemas urbanos, dentre outras problemáticas que também estiveram presentes na produção de cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. O filme *Central do Brasil* (Walter Salles, 1999) teve grande repercussão nacional e acabou também abrindo espaço no cinema para a inclusão de personagens anônimos e fora de uma história oficial do país.

Em outra instância, os investimentos em torno do audiovisual, na mesma década, culminaram no advento de produções que trouxeram para as telas, novamente, as paisagens do nordeste brasileiro. Neste caso, o sertão nordestino, recorrente no Cinema Novo, ganha novos tons que a diferencia daquele espaço cinematográfico representado pelas lentes dos diretores que produziram em plena ditadura. A representação do espaço árido e os problemas sociais apresentam, em certa medida, novas dimensões visuais e estéticas, porém acabam despertando críticas quanto à visão utópica de alguns cineastas, que terminam por retomar nostalgicamente o “messianismo” de personagens históricos como Antônio Conselheiro e Lampião.

Nesse viés temático, na esteira das produções dos anos 90, o cinema produzido em Pernambuco ganha destaque com *Baile Perfumado* (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997), como possivelmente um dos “divisores de água” do que se tornaria um estilo de fazer cinema no Brasil, sem “nenhuma busca de identidade ou brasilidade última, mas que se abre a diferentes leituras e construções do sertão por um olhar ‘estrangeiro’, o sertão tomado já como iconografia e imagem, que a cultura pop urbana brasileira vem se apropriar”. (BENTES, 2007, p. 246). O filme também representou a “retomada” em Pernambuco, a partir de investimentos na área do cinema, já que até o ano de seu lançamento já tinham se passado 20 anos aproximadamente que não se produzia um longa-metragem na capital do estado. Dentre os responsáveis pelo filme estavam Hilton Lacerda (argumento e roteiro em parceria com os diretores do filme); Marcelo Gomes e Cláudio Assis (diretores de produção).

Em síntese, o filme narra a história de Benjamin Abrahão, um mascate libanês que teve acesso ao bando de Lampião e conseguiu algumas filmagens raras em que aparece o Rei do cangaço, Maria Bonita e os outros participantes do bando como

protagonistas do único filme que mostra o cotidiano de Lampião e de seus homens de confiança. Em um cruzamento entre ficção e documentário, *Baile Perfumado* opta por representar um contraponto em relação aos filmes que registraram o Sertão no cinema brasileiro da década de 60. Contudo, frente a esse momento de reelaboração dos signos do cangaço, “o filme, narrado pelo fotógrafo em libanês e com legendas, traça esse momento em que o cangaço cruza com a cultura de massas nascente e a arte de reprodução técnica, capaz de eternizá-lo e mitificá-lo”. (BENTES, 2007, p. 246).

Desse modo, o filme incorpora uma mescla entre o moderno e o tradicional, se pensarmos, por exemplo, na trilha musical do grupo Chico Science e Nação Zumbi com guitarras possantes que conduz o personagem Lampião, em uma grande panorâmica, pelos caminhos do sertão perfazendo o “mito do cangaço”, no entanto, sem a pretensão de criar qualquer messianismo extremo em relação ao personagem. Em outro momento do filme, a sonoridade se mescla com as rabecas (instrumento) tradicionais do grupo musical *Mestre Ambrósio*, quando Lampião dança com Maria Bonita em meio a outros casais de cangaceiros, tendo ao fundo um cenário muito diferente daquele que Nelson Pereira dos Santos mostra no filme *Vidas Secas* (1963).

Cruzamento do arcaico e do moderno, num sertão verde e estilizado, virtuoso, embalado pela música pop do Recife, o mangue-beat de Chico Science. O filme busca a estilização nos movimentos de câmera, na fotografia, na música, na representação dos atores, e mostra o cangaço como estilização da violência e estética da existência (a vaidade de Lampião, sua preocupação com a imagem, sua auto-mitificação pelo cinema). (BENTES, 2007, p. 246).

Como vemos na citação, na busca de uma nova visão estética dos espaços sociais do Nordeste, o território árido cede lugar em certos momentos do filme para a abundância das águas e da vegetação fértil. Desse modo, a trilha sonora ganha destaque em certos momentos do filme, pois marca a conexão do cinema de Pernambuco com o *Manguebeat*, movimento que teve como mentores os grupos musicais: *Mundo Livre S/A* e *Chico Science e Nação Zumbi*. Nessa lógica, a proposta estética do *Manguebeat* está inicialmente presente no curta-metragem *Maracatu*,

Maracatus (1995), de Marcelo Gomes, que mostra certa decadência do Maracatu tradicional diante do surgimento do Punk nos subúrbios de Recife.¹⁰

A produção cinematográfica em Pernambuco esboça uma dramaturgia que convive com o cenário da efervescência cultural e musical vivida no Estado a partir da década de 90. Os cineastas no movimento manguebeat utilizam as composições para as trilhas de seus filmes, além de processos de interação dos ritmos e das linguagens, procurando estabelecer um olhar contemporâneo sobre as manifestações culturais pernambucanas, fazendo uma ponte entre a cultura pop e a arte popular tradicional. (FIGUEIRÔA, 2000, p. 105).

Com a intenção de repensar a concepção de regionalismo cultural, ao estabelecer possíveis conexões com elementos “estranhos” à tradição popular de Recife, o cinema termina por agenciar tais fluxos “contaminantes”, na busca de um espaço mais evidente dentro do cinema brasileiro do período. Por isso, como explicam os diretores Paulo Caldas e Lírio Ferreira, as representações do sertão em *Baile Perfumado* queriam “reinventar” as relações de classe em antigos espaços onde a seca é também protagonista, e, ao mesmo tempo, propor novas abordagens estéticas sobre a realidade social nordestina, o que contribuiria para a inserção de outras regiões do país no “mapa” do cinema brasileiro contemporâneo.

Os diretores do filme explicam ainda a gênese do cinema pernambucano que, em uma demarcação histórica, vai dos anos de 1920 até à década de 1970, e de como uma nova geração de cineastas se desenvolveu a partir dos anos 1970 e 1980 em Recife, cujo polo foi o Centro de Artes e Comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Assim, do desejo de fazer cinema foi criado o grupo *Vanretrô* (Vanguarda Retrógrada) no ano de 1985, que tencionava, em suas propostas estéticas, desenvolver artisticamente um diálogo mais livre entre tradição e modernidade.

¹⁰ Posteriormente, Cláudio Assis irá realizar essa experiência em seu primeiro longa-metragem, pois, *Amarelo Manga* sintetiza, através de sua estética visual, sonora e cromática, um diálogo com o *Manguebeat*.

2.1 CLÁUDIO ASSIS E O CINEMA EM RECIFE

Como dizia Chico Science, “de que lado você samba, de que lado você vai sambar?”. De que lado está seu cinema? É um cinema para manter as coisas como estão? Ou para pensar, mudar? E teu compromisso com a sociedade sobre questões como preconceito? Quem é você? Para que você é artista?

(Entrevista de Cláudio Assis).¹¹

A partir de uma revisão bibliográfica panorâmica, no âmbito dos estudos acadêmicos sobre Cláudio Assis e sua produção cinematográfica, notamos que há trabalhos de diversas naturezas que seguem enfoques de acordo com a área do conhecimento que estão vinculados, por isso, nem sempre levam em consideração a análise fílmica propriamente dita, já que se centralizam em questões extra-filme, ou temáticas que interessam ao campo teórico das ciências humanas em geral, o que não diminui a importância de cada uma delas. Desse modo, optamos por destacar os trabalhos que mais se aproximam do foco de abordagem da presente tese, mas também por aqueles que registram mais detidamente informações para compreender a trajetória artística do diretor pernambucano e sobre a gênese do cinema de Recife, no intuito de melhor situarmos os filmes de Cláudio Assis no contexto do cinema contemporâneo brasileiro.

Assim, foi na produção de diálogos artísticos com o grupo *Vanretrô*, já na década de 80, que Cláudio Assis iniciou os primeiros diálogos com o grupo, ainda cursando economia (UFPE), para em seguida começar suas experiências como produtor e diretor. Sobre o grupo, é relevante destacar o papel de vanguarda que ele desempenhou ao estabelecer um diálogo profícuo entre vários profissionais e artistas de áreas afins ao cinema, o que possibilitou a criação de um cinema múltiplo que agregava diversas artes como a literatura, a música e o teatro; criou um círculo de amizades entre seus participantes que é marcante em filmes que os integrantes realizariam de forma autoral, culminando naquilo que Nogueira (2014, p. 33) chama de “Brodagem”. Como explica a estudiosa, “o termo começou a ser utilizado para expressar um modo colaborativo de fazer e de produzir algo em parceria (música, cinema, artes plásticas) em 1990 no Recife”.¹²

¹¹ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-anarco-cineasta/>. Acesso em: 25/12/2017.

¹² NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. *A Brodagem no cinema em Pernambuco*. Recife: O autor, 2014. 235 fls. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2014. As

Cláudio Assis nasceu em Caruaru, estado de Pernambuco, em 19 de dezembro de 1959, e, de início, sua carreira esteve vinculada ao teatro, quando fez parte do Grupo de Teatro Feira de Caruaru, como ator itinerante. Depois, já morando em Recife, começou um trabalho de difusão do cinema, por meio de cineclubes e grupos de debate em espaços alternativos da cidade e também em universidades. Seu primeiro trabalho no cinema data de 1986, quando dirigiu curta-metragem (documentário) intitulado *Henrique, um Assassinato Político*, um filme que expõe criticamente a tortura e o assassinato do padre Antônio Henrique Pereira Neto, em pleno regime militar de 1969, que era naquela época o auxiliar de Dom Helder, bispo de Olinda, considerado uma ameaça política aos militares. O curta, feito em parceria intensa com o grupo *Vanretrô*, representou o trabalho de exame final do curso de Comunicação social (UFPE).

No contexto televisivo, Cláudio Assis dirigiu o documentário *Mestre de Ofícios* (1988) e *Opara, tão grande quanto o mar* (1988), além de ter realizado outras produções posteriores como *Viva o cinema* (1996), com o objetivo de divulgar o cinema regional em cidades do interior de Pernambuco. No entanto, após uma certa dispersão dos participantes do *Vanretrô*, Cláudio Assis, no ano de 1993, fundou a produtora “Parabólica Brasil” em parceria com Marcelo Gomes e Adelina Pontual, junção que possibilitou iniciar fortemente a produção de curtas, em que Assis acabou trabalhando nas funções de diretor, cinegrafista e produtor, no já citado *Maracatu, Maracatus* (1995), além de *Cachaça* (1995) e *Vitrais* (1999).

No mesmo ano em que fundou a produtora, o diretor assinou mais um curta-metragem intitulado *Soneto do Desmantelo Blue* (1993), tendo a parceria de Vital Santos no roteiro. Essa produção é um documentário poético cujo enfoque aborda a vida do poeta de Recife Carlos Pena Filho. A película em preto e branco, além da recitação de poemas durante o filme, sugere pelo visual e pela temática o que anos depois estará presente em seu filme intitulado *Febre do Rato* (2011), a partir das performances artísticas do protagonista Zizo.

Em seguida, Cláudio Assis dividiu uma parceria com Marcelo Gomes e Adelina Pontual na direção do documentário *Samydarsh: os artistas da rua* (1993), que encena a vida cotidiana e a luta pela sobrevivência diária dos cantadores de rua de Recife. Ainda nessa parceria, o cineasta dirige o documentário *Punk Rock Hard Core – Alto*

informações referentes ao grupo *Vanretrô*, à retomada do cinema em Pernambuco e parte da trajetória de Cláudio Assis foram consultadas na referida Tese.

José do Pinho – é do caralho! (1995), título tirado de uma das canções de uma banda punk chamada “Devotos do Ódio”. O documentário, em síntese, retrata a Recife dos morros pobres e de como o estilo *Hardcore* (música) influencia a vida dos jovens moradores do Alto José do Pinho.

Dois anos depois, ele assinou a direção do curta *Texas Hotel* (1997), filme que representa uma nova etapa do estilo de Cláudio Assis em parceria com o roteirista Hilton Lacerda e com o diretor de fotografia Walter Carvalho. Além disso, o cineasta atuou como assistente de direção do documentário *Via Brasil* (1997), de Sérgio Bernardes; entre os anos de 1997 e 1998 o autor exerceu o cargo de Vice-presidente Nacional da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas). Ainda em produções documentais, Assis fez parcerias com Eric Laurence em *Com a Boca no Mundo* (2006), e com Camilo Cavalcante dirigiu o filme *Eu vou de volta* (2007).

Como ator, ele marcou presença em *O Bandido da sétima luz* (1986), no curta-metragem *Conceição* (1999), *Crime Delicado* (2005), *Árido Movie* (2006), e tem breves aparições em seus próprios filmes ao lado de Walter Carvalho.¹³ Em *Conceição*, curta dirigido por De Heitor Dhalia e Renato Ciasca, há um vislumbre do personagem Isaac de *Amarelo Manga* na figura de um taxista que circula pela cidade conduzindo todo tipo de pessoas, enquanto diariamente escuta pelo rádio notícias de ocorrências policiais em Recife¹⁴. Outro detalhe que aproxima essa referência é a cor do taxi, o mesmo amarelo manga do carro de Isaac. No filme, Cláudio Assis faz o papel de um assaltante que, junto a outro parceiro, roubam vestidos de noiva para presentear as amantes.

Dentre os filmes que antecedem a estreia de Cláudio Assis com *Amarelo Manga*, o curta *Texas Hotel* (1999) pode ser considerado uma antecipação estética do que o diretor realizaria mais amplamente poucos anos depois com seu primeiro longa, e que também estaria presente em seus outros longas seguintes). Apesar dos 14 minutos de duração, o filme consegue agregar em um único espaço de convivência (o hotel que dá título ao curta), uma série de situações grotescas, a começar pela sinopse diminuta que diz apenas: “O que acontece enquanto a vaca vai e vem”. Contudo, a “maturidade” estética de Cláudio Assis se consolida em *Amarelo Manga*,

¹³ Cláudio Assis faz algumas breves participações em *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas* e *Febre do Rato*.

¹⁴ O mesmo curta-metragem em seus instantes finais, a partir da representação da figura do taxista, faz uma alusão ao *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).

filme que marca seu reconhecimento profissional, e também representa o advento de calorosos debates no que tange ao seu estilo de fazer cinema.

2.2 POR UM CINEMA DA CRUELDADE

No cinema brasileiro, é muito triste ver os mais jovens querendo repetir o que já existe, não há o cinema da reinvenção. Por mais que se diga que o cinema é uma arte nova, ele está em extinção, então é preciso um olhar novo, que não esteja preso a regras, estereótipos, mercado.

(Entrevista de Cláudio Assis).¹⁵

A partir do breve panorama sobre trajetória de Cláudio Assis realizada no tópico anterior, entendemos que seus filmes, independentemente do tipo de gênero, são marcados por questões políticas como a proposta do documentário sobre o assassinato do padre Antônio Henrique Pereira Neto, mas também demonstra uma focalização político-social em relação aos grupos sociais que vivem à margem de um processo cultural elitista, e que se congregam em favelas de Recife, feiras livres, dentre elas. Em sua maioria, são artistas ligados às tradições musicais da cidade, ou, como vimos, colocando em destaque a presença de outros ritmos como o “punk-rock”, em diálogo com artistas e músicos que depois dariam maior visibilidade a essas tradições por meio do movimento *Manguebeat*, que tem em *Amarelo Manga* o entrecruzamento estético mais contundente entre cinema, música e cultura.

Por outro lado, chama atenção nas diversas pesquisas relacionadas à filmografia do diretor a ênfase dada ao tema da violência ou exacerbações do corpo que geram “incômodos” ao espectador ao radicalizar modos de representação dos corpos em cena, que certos autores veem como uma tendência do cinema brasileira contemporâneo de encenar a “crueldade”, algo que também se apresenta em outros filmes do mesmo período, tais como *O Invasor* (Beto Brandt, 2001); *Ônibus 174* (José Padilha e Felipe Lacerda, 2002); *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), dentre outros. Como explica Rossini (2007, p. 23), acerca dessa tendência do cinema brasileiro de encenar aspectos perversos do cotidiano, “esses discursos estão calcados em uma mistura de violência narrativa e estética, e por isso proponho como hipótese que nosso cinema tem privilegiado o sujo, o feio, o abjeto, o escatológico em sua estética cinematográfica”. Nessa tendência de filmes, a estudiosa

¹⁵ Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-anarco-cineasta/>. Acesso em: 24/012/2017.

demarca a relevância de *Amarelo Manga* que segue esse modelo “antiestético” e realista de captar as contradições sociais urbanas de Recife.

Nesse sentido, os anos que correspondem à primeira década do século XXI do cinema nacional apresentam uma cinematografia marcada pelo imaginário da violência presente em espaços de exclusão, envolvendo seguimentos sociais marginalizados. Diante desse cenário ideológico de motivos políticos do passado, e, por outro lado, de filmes que desvelam os confrontos armados em favelas, o “corpo” representado a partir dessa estética da violência, mas que ao mesmo tempo traduzem questionamentos de certos emblemas morais, surge como um dos temas de relevância, que tem, por exemplo, em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2001), um dos pontos altos ao encenar uma mescla entre a violência corporal e a tortura sofrida pelo personagem que dá nome ao filme, mas que, por outro lado, segue uma política dos corpos que justamente questiona as normas de convivência e de prazer sexual masculino.

Cláudio Assis, assim como Aïnouz, também se volta para esses personagens considerados “inadequados” que vivem em espaços de exceção. Sua produção mais fecunda corresponde a esse período da “virada” do cinema nacional, ao compor outras configurações de embates sociais e políticos, em sua forma mais cotidiana, ácida e brutal. Por isso, nesse ângulo do impacto das imagens, certas análises sugerem a presença de um “choque do real” nos filmes do diretor, caracterizado pela maneira que a câmera apresenta um olhar corrosivo da cidade de Recife (rural e citadino), e um panorama “ultrarrealista” da violência que transborda dos gestos das personagens. Filmes como o já referido *Amarelo Manga*, além dos seguintes, *Baixio das Bestas* e *Febre do Rato*, são tingidos por cenas grotescas e que carregam intensidades que oscilam entre a brutalidade e a recorrência de imagens pulsionais, como atestam análises que interpretam o primeiro longa do diretor a partir do conceito de “imagem-pulsão” proposto por Deleuze.

Dentre esses trabalhos, Leites (2011), em *Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo*, fundamentado em Deleuze (1983), utiliza-se dos conceitos de “imagem-pulsão” e “mundo originário”, para analisar determinadas sequências de *Amarelo Manga*. O autor se detém na construção estética do universo originário do filme, a partir da opção cromática do “amarelo” como representação visual das pulsões; mostra ainda de que maneira o tempo narrativo é percebido como um “retorno”, pois está inserido em um processo visual atestado pela circularidade das

histórias de vida das personagens. Por outro lado, a análise centra-se na violência urbana como o vetor principal que move as personagens e condensa as figuras do mundo originário caracterizado, sobretudo, pela recorrência de imagens pulsionais.

Próximo desse viés analítico, Vargas (2014) em *O choque do real em Amarelo Manga*, com base em Jaguaribe (2007), identifica no filme de Cláudio Assis a recorrência de um “naturalismo brutal”; não apenas nesse filme, mas também como uma tendência em outras cinematografias da contemporaneidade que enfatizam o choque causado pelas imagens fílmicas. Para Jaguaribe (2007, p. 123), no texto de base, “o filme *Amarelo manga* reatualiza vocabulários do naturalismo em nova formatação fílmica ao contar, com enquadramentos criativos de câmera, as vidas estreitas e sórdidas dos pobres no Recife”. Chama atenção, nesta última fala da autora, a proposta estética de Cláudio Assis em sugerir imagetivamente outras formas de se pensar a “estética naturalista”, o que, de alguma maneira, nos remete a uma crítica que a autora esboça sobre os “determinismos sociais” que pairam sobre essa vertente em sua versão original.

Em uma perspectiva mais próxima dos estudos do naturalismo pensada por Émile Zola, na França do século XIX, e atestada por outras leituras feitas acerca do cinema de Cláudio Assis, Figueirôa (2005) se refere ao “determinismo social” que percorre o filme *Amarelo Manga* centrado nas ações das personagens; assim como na perspectiva analítica de Lira (2012) que, a respeito do mesmo filme, menciona a presença de “ressonâncias do naturalismo” que aproximam a configuração social de *Amarelo Manga* à representação das classes sociais do livro *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, considerada como uma das obras mais contundentes no que tange à literatura brasileira naturalista do século XIX.

Na mesma linha de abordagem, Ramos (2003) faz um breve levantamento que compreende um estudo sobre o impacto das imagens em filmes brasileiros do pós-retomada, dentro do viés que estamos discutindo. O estudioso ressalta uma tendência do cinema nacional de encenar a representação de imagens grotescas, comportamentos sórdidos e impactantes, em tons extremos, caracterizado por um “naturalismo cruel” que intensifica as dimensões do real, ao exhibir, “mortes, sangue, ações com requintes cruéis de violência”. (RAMOS, 2003). Dessa maneira, os diretores optam por desencadear planos em sequência que registram momentos agônicos e dolorosos, e, ao mesmo tempo, expõem, muitas vezes, o lado mais sórdido das personagens que transitam em cenários decadentes e sufocantes, como *Cidade*

de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (Paulo Caldas e Marcelo Luna, 2000) e *O prisioneiro da grade de ferro* (Paulo Sacramento, 2003). Segundo Rossini (2007, p. 25), “dentro desse cenário, é interessante observar que os filmes produzidos especialmente após 2001 tornaram-se ainda mais violentos, tanto em suas narrativas quanto em suas estéticas visuais e sonoras”, como é notório nos filmes de Cláudio Assis com a junção da trilha musical do *Manguebeat*.

Sobre essa potência visual das imagens e dos corpos em cena, se partirmos dos filmes anteriormente citados e de outros do mesmo gênero, Furtado (2005) entende que o advento do “corpo” nos filmes brasileiros do pós-retomada é um dos temas mais singulares, especialmente se forem analisados a partir de uma dimensão questionadora de certos emblemas morais, religiosos e culturais. Para o autor, há uma produção fílmica no Brasil que trilha um caminho fecundo quanto a essa proposta estética, dentre os quais *Um céu de estrelas* (1996), de Tata Amaral, considerado, no período da Retomada, como um ícone da violência “pulsional” dos corpos, e o próprio *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis.

As referidas abordagens coincidem quanto ao foco de análise, pois consideram que os filmes de Cláudio Assis encenam a representação de corpos que excedem certos limites impostos por uma ética das imagens. Os corpos encenados se tornam “detonadores” das intensidades visuais, e, desse modo, podem ser analisados por uma ótica não determinista, mas que privilegia possibilidades estéticas e de sentido que sugerem reflexões sobre às potencialidades dos corpos. Além disso, fica patente em seus filmes uma crítica à passividade dos corpos, em composições visuais que geram articulações cromáticas de impacto, como podemos notar, por exemplo, em uma das sequências de *Amarelo Manga* que se passa no interior de um templo protestante. Na cena, um pastor é mostrado em plano médio, tendo ao fundo uma cortina de um vermelho intenso com a frase: “Deus é fiel”; depois, a câmera em perspectiva amplia a visão para mostrar os corpos bem alinhados e sob o comando dos senhores do templo.

Figura 08 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Na transição para a outra célula narrativa do filme, aparece a personagem Kika realizando suas orações em meio ao público religioso. Em seguida, vem o corte e surge a imagem grotesca em *plongée* de um matadouro com o chão banhado em sangue, enquanto dois homens, vistos de cima, confundem-se com a textura visual do quadro e com as vísceras que são arrancadas das entranhas de um bovino. O corte das vísceras é significativo, pois ganha um sentido para além da ação dos homens, investindo, dessa forma, em uma imagem crítica em relação à passividade do “rebanho” de fiéis que acompanham o culto religioso.

Figura 09 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Em outra sequência do mesmo filme, Wellington Canibal, no caminho para ter um encontro com a amante de nome Dayse, adentra em um culto pentecostal com pessoas enfileiradas que cantam avidamente um hino religioso. O açougueiro vestido com uma camisa vermelha destoa dos demais; ele é acompanhado por uma câmera que o conduz até o centro do espaço e, simulando uma espécie de “transe”, o

movimento da câmera cria um giro em seu próprio eixo e causa a impressão de que Wellington “dança” fora do compasso dos fiéis, como se estivesse fora de si e “tomado” de algum êxtase. O movimento frenético da câmera e o fluxo dos corpos no entorno da personagem implicam em uma “rasura” em contraposição ao “adestramento” dos fiéis.

Figura 10 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

O filme de Cláudio Assis, por outro lado, mostra a decadência religiosa a partir da figura do Padre filósofo que vive em uma igreja em ruínas e tem como fiéis apenas os cães vira-latas. O altar está coberto por um lençol branco e a personagem de joelhos está solitário em meio aos bancos vazios da igreja; em outro enquadramento em plano geral e reduzido pela câmera, o Padre alimenta os cães na escadaria da igreja que tem as janelas e portas vedadas por camadas de cimento; não obstante, o templo ainda mantém certa imponência em meio aos destroços jogados ao seu redor e dão um sentido de decadência e “desmonte” da fé religiosa. Em certo momento a personagem diz, parafraseando o Existencialismo de Jean-Paul Sartre: “estamos todos condenados... eternamente condenados... condenados a ser livres”.

Figura 11 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Ao final da trama de *Amarelo Manga*, a câmera registra um senhor de meia idade vestido com uma camisa branca em que lemos “Deus é amor”, que sugere a esperança por uma intervenção divina, e duas meninas em um barco de madeira onde está escrita a mesma frase presente no templo protestante: “Deus é fiel”, referindo-se à precariedade da vida social das menores, como também à inexistência de qualquer intervenção divina no mundo em favor da pobreza.

Figura 12 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Essa imagem do desamparo fica mais evidente em *Baixio das Bestas*, nas cenas em que o corpo da personagem Auxiliadora é exposto pelo avô Heitor ao lado das paredes de uma igreja precária e com paredes lodosas; inteiramente nua e sem defesa, para que seja vista e desejada por homens rudes do lugar. Nessa perspectiva crítica, o estilo de Cláudio Assis segue uma linha “marginal” que encena os seres “invisíveis” da sociedade, sem uma história de vida marcada pelo roteiro, ora em contextos de precariedade econômica, ora submetidos à coerção e à “bestialidade”

humana como fica patente no segundo longa do diretor, em que a personagem Heitor oferece o corpo de sua neta Auxiliadora para o deleite visual e erótico de homens rudes do vilarejo.

Figura 13 – Frame do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

A “redenção” dos corpos viria com *Febre do Rato*, que promove a dessacralização religiosa, ao transformar a santidade da “Páscoa” em um “limbo do prazer”. Em uma das festas organizada por Zizo no espaço livre de um quintal, a intenção é fazer um contraponto à festividade religiosa do domingo de Páscoa, chamada pelo poeta ironicamente de “Páscoa de cabeça para baixo”. A festa, no âmbito do profano, apresenta aspectos transgressores contra qualquer limite imposto socialmente, e representa ainda uma negação tácita do trabalho produtivo. (BATAILLE, 2014).¹⁶ Depois, em uma cena extrema de nudez em *plongée*, a personagem Rosângela ironiza e debocha de uma tradicional música de Páscoa: “Coelhinho da Páscoa, o que trazes pra mim? Um ovo, dois ovos, três ovos assim?” Enquanto canta, ela toca na genitália de um dos parceiros sexuais:

¹⁶ O teórico francês associa a “violência báquica” da festa à ideia de “profanação” dos interditos. Assim, “profanar” o sentido da Páscoa em *Febre do Rato* se engendra como a negação do caráter sacro e a exaltação do “carnavalesco”, que permite “o direito de gozar de certa liberdade, de empregar certa familiaridade, o direito de violar as regras habituais da vida em sociedade” (BAKHTIN, 2013, p. 174), ideia muito próxima do que Zizo propõe, “o direito de errar”.

Figura 14 – Frame do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Por uma outra lógica, o estilo de Cláudio Assis se desmembra em um modo subversivo de encenar os corpos, ao se apropriar do estilo de diretores do cinema que também, em certa medida, utilizaram-se de imagens de outras cinematografias anteriores. O diretor de *Febre do Rato* não traduz para sua trilogia apenas os estilos, sequências ou enquadramentos originários de filmes que provavelmente ele assistiu ou, por “coincidência”, filmou sem indicar a fonte; ele se insere em uma tradição de fazer cinema que tem em Jean-Luc Godard sua origem mais evidente e uma das bases mais sólidas, além de influências pertencentes do cinema *underground* americano. (XAVIER, 2006). No Brasil, como discorreremos no tópico a seguir, o Cinema Novo, o Cinema Marginal e da Boca do Lixo serão “cúmplices” dessa “técnica” que se radicaliza nos filmes de José Mojica Marins, Rogério Sganzerla, Julio Bressane, Neville de Almeida, dentre outros cineastas.

3 DA APROPRIAÇÃO DOS CORPOS

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

(Oswald de Andrade - Manifesto Antropófago).

É recorrente, no âmbito estético das artes contemporâneas, as possibilidades de experimentação estética a partir da confluência de linguagens artísticas, mas também isso se revela na maneira como os artistas, muitas vezes, elaboram suas produções com base em influências de estilo, estratégia implementada pelas vanguardas nas primeiras décadas do século XX, ao “retirar” imagens de um determinado contexto artístico e aplicá-las em outra produção que pode ser fílmica, literária ou das artes visuais, técnica muito usada por Marcel Duchamp em sua estética de colagem dadaísta intitulada *Ready made*. (SANT’ANNA, 2007).

Bernardet (2000), estudioso do cinema, afirma que nesse “trânsito” as imagens são “prostituídas”, por conta da violação estética a que estão sujeitas, quando um cineasta as retira de um filme e as lança em outro contexto fílmico, literalmente ou indiretamente. Nesse caso, o sentido primeiro se perde, ou seja, o filme seguinte empreende novos agenciamentos de imagens e significados, de acordo com o novo contexto fílmico, o que nos permite, em certa medida, captar somente os “rastros” que indicam a origem inicial.

Assim como acontece no âmbito da literatura por meio da intertextualidade, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, no dizer de Kristeva (2005, p. 68), o cinema também se nutre dessa estratégia apropriativa ao criar um amálgama de imagens provindas de filmes anteriores, como igualmente reelabora expressões artísticas oriundas do teatro, da literatura e das artes plásticas.

Ainda no tocante à literatura, Genette (2010) intitula esse “amálgama” de textos como um tipo de *Palimpsesto*, em síntese, “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação”. Na mesma linha de raciocínio teórico, Bakhtin (1981), a partir dos estudos sobre a obra de Fiodor Dostoiévski, aponta para um “cruzamento” de “vozes” que engendra um “dialogismo” intitulado de polifônico, detectado nas vozes narrativas do texto literário. (BAKHTIN, 1981).

Marie (2011), em sua análise sobre o cinema de Godard, chama esse procedimento referencial de “cinefilia” alicerçada pela intertextualidade, que pode

acontecer de diversas formas, desde os “diálogos” se referindo criticamente a um filme ou outro recurso visual do cinema; pela presença de algum cartaz, exibição de filmes no interior de outro filme, trilha musical, temas e repetição de estilo de determinado cineasta. O filme *Acosado*, do diretor francês, consolida-se nesse gênero ao ser construído sob a égide de uma série de referências cinematográficas que vão do *film noir* ao *western* americano.

No Brasil, no período concernente ao Cinema Marginal dos anos 60 e 70, esse “metacinema” ou “cinema de citações”, termos usados por Xavier (2006), começou a se consolidar estrategicamente diante do cruzamento entre diversos campos artísticos. *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) é o detonador da crítica envolvendo a concepção de um “projeto nacional” e utópico, tanto que muitas vezes se insere como um precursor das ideias do Tropicalismo.

Em uma linha mais “antropofágica”, o filme *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), em consonância com as ideias modernistas de Oswald de Andrade, representa uma espécie de manifesto, por ser uma adaptação de um dos livros mais radicais do Modernismo escrito por Mário de Andrade, período em que o mesmo Oswald lança o *Manifesto Antropófago* (1928). O fato de o “herói” Macunaíma ser uma representação da mestiçagem brasileira (negro, índio e europeu) e do cruzamento com matrizes europeias, expressa a imagem “postiça”, termo usado por Schwarz (1987) para se referir à cultura nacional brasileira. (SCHWARZ, 1987).

O livro remodela a cultura nacional e a literatura brasileira ao propor uma fusão de gêneros literários, a partir de um amálgama de narrativas, mitos, crenças e sotaques, nem sempre provenientes de uma matriz regional. Mais próximo de um “anti-herói”, Macunaíma é preguiçoso e bufão. Seu nascimento no filme é a imagem plena do grotesco ao ser “parido” e considerado por sua mãe, a índia tapanhumas, um “menino feio”. Stam (2008) considera a cena do parto como uma possível referência ao nascimento de Gargântua, personagem criado por Rabelais, cuja aparição no mundo acontece após ter sido defecado pela mãe. (STAM, 2008).

Figura 15 – Frame do filme *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)



Fonte: Joaquim Pedro de Andrade (1969)

A metáfora da “devoração” surge em diversas cenas do filme, como, por exemplo, no banquete servido em homenagem à morte da mãe do herói; bem como no prazer erótico de Sofará ao morder os pés de Macunaíma transformado em “príncipe” branco. Essa referência antropofágica do cinema brasileiro terá outros desmembramentos estéticos em filmes seguintes, dentre os quais: *Como era gosto o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) e, posteriormente, *O homem do pau-brasil* (Joaquim Pedro de Andrade, 1982); este último, uma homenagem ao poeta modernista Oswald de Andrade, responsável pela criação do projeto antropofágico.

Assim, durante esse período histórico, tanto o Cinema Novo, quanto o Cinema Marginal se estabeleceram em uma vertente estética que agrega tudo aquilo que estivesse à margem, ou seja, “uma estética que se inspira em modelos transgressores de representação a fim de agredir, de chocar o espectador”. (ROSSINI, 2007, p. 23). Dessa maneira, uma das estratégias de estilo utilizada, principalmente pelos diretores marginais, diz respeito ao uso ou apropriação de outros discursos fílmicos, com intenção de transcender questões ligadas a uma “identidade” brasileira, entendida, muitas vezes, isenta de hibridismos estéticos e culturais.

Há uma forte presença do cinema estadunidense em produções marginais de cineastas como Rogério Sganzerla, que conseguiu agregar esteticamente em *O Bandido da Luz Vermelha* uma série de elementos provindos no *cinema noir* e do gênero Faroeste americano (RAMOS, 1987), dentre outros recursos, de maneira crítica e ao mesmo tempo inventiva. Não somente referências cinematográficas

provindas de matrizes estrangeiras, mas do próprio contexto fílmico brasileiro, a partir da produção do diretor José Mojica Marins (*Esta noite encarnarei no teu cadáver*, 1967), considerado um gênio do cinema por muitos cineastas do período. (BARCINSKI; FINOTTI, 1998). A mesma estratégia de citação fílmica será encontrada no filme *Exorcismo Negro* (José Mojica Marins, 1974), que surge como uma grande provocação na esteira de sucesso do clássico americano *O Exorcista* (William Friedkin, 1974).

A proposta do cinema marginal não era simplesmente se “render” à influência do cinema clássico mundial, mas construir um “palimpsesto”, capaz de agregar estilos, gêneros, para encená-los dentro do contexto social e cultural brasileiro, graças ao impulso estético que provinha de outras artes como o Teatro de José Celso Martinez e o Tropicalismo, para citar alguns movimentos da época, que se embeberam das ideias antropofágicas de Oswald de Andrade. (RAMOS, 2008). No manifesto de 1928, Oswald expõe as diversas contradições que rondam a cultura brasileira, na tentativa de demarcar uma autenticidade esquiva em relação às influências externas ao país, o que, no plano histórico da colonização, não se sustenta, já que os estrangeiros forneceram determinados padrões culturais que se amalgamaram em diferentes campos da vida brasileira.

A questão principal era como engendrar um produto cultural ou artístico, sem rejeitar a influência externa, mas também sem neutralizar os elementos pertencentes à cultura nacional. Um dos caminhos seria “deglutir” esteticamente (antropofagicamente) o que é “estranho” ao contexto brasileiro, imergindo-o em uma nova trama de significados, ao ser entronizado em outros discursos; isto é, “pega-se o discurso-outro, incorporam-se às vezes pedaços inteiros do original, às vezes se reelabora a matriz deixando, no entanto, indícios claros de procedência.” (RAMOS, 2008). (RAMOS, 1987, p. 133).

O Cinema Marginal, atento a esse propósito, colocou-se um passo à frente do Cinema Novo, ao criar uma postura mais ousada de afrontar a supremacia da indústria cinematográfica americana, ao colocar em prática uma “voracidade antropofágica” que segue à risca o ideário oswaldiano. O ato de se “apropriar” do cinema americano e da cinematografia de outros países já revela uma atitude reativa de “profanar” o discurso alheio, em uma atividade voltada para questionar hegemonias que se formam no âmbito das culturas. Ao mesmo tempo, propõe um estilo de fazer cinema em que

se acrescentam outros sistemas artísticos, sem qualquer ideário de “pureza” estética, mas com um “dialogismo” sem hierarquizações.

Como exemplos dessa tradução fílmica, em *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969) há uma referência ao célebre enquadramento inicial de *Um cão andaluz*, momento em que a personagem de Bressane prepara a navalha para assassinar friamente os pais. Em outro filme do diretor, *Agonia*, de 1978, a personagem Eva encena a sequência de pânico extremo e do ataque com faca sofrido por Marion Crane no banheiro do Motel Bates.

Figura 16 – Frames dos filmes *Matou a família e foi ao cinema* Júlio Bressane (1969) e *Um cão andaluz* Luis Buñuel (1929)



Fontes: Júlio Bressane (1969); Luis Buñuel (1929)

Figura 17 – Frames dos filmes *Agonia* (Júlio Bressane, 1978) e *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960)



Fonte: Júlio Bressane (1978); Alfred Hitchcock (1960)

Com o advento do cinema da Boca do Lixo, entre os anos 70 e 80, acirra-se ainda mais a competição entre a indústria brasileira de cinema e a indústria americana. No intuito de acompanhar a ascensão dos filmes estadunidenses no mercado nacional e mundial, muitos cineastas optaram por uma estética tradutora, “produção *fake*”, sem,

contudo, investirem mais radicalmente em uma qualidade artística. Esse cinema foi chamado pelos órgãos de imprensa de “Pornochanchada”, pois unia vários gêneros pertencentes à chanchada, o burlesco, a comédia, a sátira aos costumes, redimensionadas pelo viés da pornografia e da paródia, recurso este também utilizado pelas Chanchadas. (ABREU, 2006).

O Cinema Marginal estava em franca decadência e era necessário manter uma produção cinematográfica que pudesse juntar bilheteria. Nesse sentido, o gênero erótico (*soft core*) foi uma das saídas para esse entrave, muitas vezes sob a “inspiração” do cinema erótico americano que despontava e despertava a curiosidade do público. Os filmes nacionais dessa linha “importavam” temas, personagens ou contextos, para atualizar e exibir nos cinemas brasileiros.

A paródia era geralmente o recurso mais usado pelos cineastas. Recriava-se o título e proposta dos filmes, um dos mais célebres, *O Poderoso Chefão* (Francis For Coppola), ganhou no Brasil o título de *O poderoso machão* (Cláudio Cunha, 1974). Os *drugs* de *Laranja Mecânica* se transformam em uma gangue de assaltantes que usam também de violência sexual para manter em cárcere privado um grupo de pessoas no filme *Violência na carne* (Alfredo Sternheim, 1981).

Em outra paródia, *A banana mecânica* (Braz Chediak, 1974), diferente de Alex que é forçado a mudar de comportamento no filme de Kubrick, um jovem deseja, com a ajuda de um psicanalista, deixar seus modos “afeminados” para se tornar heterossexual. Em que pese as críticas a esse modo de fazer cinema, “o erotismo não era um defeito, uma imoralidade. Apenas uma fórmula para satisfazer o gosto popular. Afinal, o cinema nacional ainda se auto-sustentava, o mecenato oficial era leve, pequeno.” (STERNHEIM, 2005, p. 33).

A partir do início dos anos 1980, a indústria de cinema no Brasil, especialmente o “cinema da Boca”, sofre um impacto mais avassalador com a chegada de filmes que encenavam os corpos e o sexo de forma mais radical e transgressora. (ABREU, 2006). É desse período *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976) que, diante da censura, despertou ainda mais a curiosidade do público brasileiro, pelas descrições que circulavam em torno das violações contidas durante todo filme. Para “competir” com essa produção, determinados cineastas investiram em filmes mais explícitos, ainda dentro do estilo *soft core*, *A noite das taras* (1980), e se assemelhando ao gênero *hard core* americano Cláudio Cunha filma *Oh! Rebuteteio* (1984).

Nesse período da produção brasileira, grande parte do investimento em cinema estava destinada ao gênero erótico. No entanto, a radicalização do gênero veio à tona nos últimos anos referentes ao fim da ditadura militar com a produção de filmes cada vez mais alinhados à estética do grotesco, para concorrer igualmente com a invasão das películas internacionais que durante anos já exibiam o nu frontal feminino e o sexo explícito sem pudores. (STERNHEIM, 2006). No Brasil, mesmo com a ousadia dos filmes da Boca do Lixo, mantinha-se, no geral, certo cuidado quanto ao uso de imagens que deixassem à mostra cenas de penetração, sexo oral etc. Os aparelhos de controle da ditadura mantinham uma fiscalização contínua dos roteiros e das exhibições que, em grande parte, precisavam ser analisadas antecipadamente pelos agentes da censura.

O filme *Coisas Eróticas* (Raffaele Rossi, Laerte Calicchio, 1981), de certa maneira, iniciou essa ruptura depois de ter alcançado grande êxito de bilheteria e ser considerado o primeiro clássico do sexo explícito nacional. (GODINHO, 2012). Entretanto, frente à concorrência quanto ao gênero pornô americano e de outros países que ganharam exhibições em várias salas de cinema do país, a Boca do Lixo começou a declinar e buscar saídas em imagens cada vez mais apelativas que encenavam o corpo grotesco, “sexo bizarro”, da escatologia ao uso de animais em cenas impactantes de “zoofilia” (ABREU, 2006) mostradas em *Emoções Sexuais de um Cavalo* (Renalto Alves, 1987) e *Alucinações Eróticas de um Jegue* (Diogo Angélica, 1987). A derrocada da Boca do Lixo também veio acompanhada do advento do vídeo, que permitia assistir filmes eróticos e pornôs longe dos olhares de um público maior de uma sala de cinema, dentre outros fatores de ordem econômica. (STERNHEIM, 2005).

Em meio a tudo isso, o cinema da Boca deixou um legado estético e um modo de fazer cinema que resistiu aos anos de ditadura, dentro de um padrão em que o corpo, o sexo e o erotismo se estabeleceram como tema de base, embora em um âmbito geral os cineastas preferissem uma beleza padrão e a supremacia do corpo feminino em cena. Além disso, o uso do recurso paródico remodelou os filmes estrangeiros imprimindo uma “roupagem” brasileira, transgredindo o modelo original dos enredos, personagens, diálogos, sob a égide de uma “tática” para angariar público e ao mesmo tempo inovar, usando os próprios recursos, estilos da cultura “invasora” e desprendidos do propósito de alcançar alguma originalidade artística e cultural.

Essa estratégia de se “apropriar” de outros cinemas ou discursos artísticos e colocá-los no trânsito de outras imagens está na base do estilo de Cláudio Assis, especialmente, a partir de seu diálogo com o *Manguebeat*. Nesse jogo de citações, o cineasta também se aproveita de uma sequência de *Agonia*, quando Isaac, de *Amarelo Manga*, encontra Kika sozinha pelas ruas de Recife e a convida para entrar em seu Mercedes-Benz. A mesma sequência pode ser vista no filme de Bressane quando Antena encontra Eva sozinha em uma estrada e oferece uma carona. Os enquadramentos também apresentam uma grande similaridade, com a diferença de que enquanto Eva se apega sentimentalmente ao amante, Kika, depois da noite de sexo com Isaac, deixa-o solitário e chorando. Nos frames, contudo, os olhares exercem o mesmo papel de estranhamento em ambos os filmes, assim como a presença do “amarelo agressivo” presente nos dois frames.

Figura 18 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *Agonia* (Júlio Bressane, 1978)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Júlio Bressane (1978)

Ainda em *Amarelo Manga* há referências diretas ao filme *O Baile Perfumado* (Lírio Ferreira; Paulo Caldas, 1996) e *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), filmes que exibem novas formas visuais de encenar o sertão e o cangaço, em um período marcado por inovações estéticas do cinema produzido no Nordeste. A cena mostra Dayse em uma banca que vende filmes em DVD falando ao telefone com Wellington Canibal, seu amante; atrás da personagem podemos ver os cartazes dos filmes. Antes de significar apenas uma alusão aos diretores nordestinos e às novas perspectivas de encenar as lutas de classe no sertão, a cena envolve uma estratégia estética que pode ser conferida durante toda a trilogia fílmica de Cláudio Assis. A banca de filmes se torna um mosaico das possibilidades de uso das imagens, citando-as de forma direta ou as traduzindo por meio de novas encenações.

Figura 19 – Frame do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Em outro sentido, é perceptível no cinema de Cláudio Assis uma estratégia de auto referência (“autofagia”), ou seja, os filmes da trilogia acabam sinalizando por meio da trilha sonora, de uma sequência ou enquadramento recorrente, através da fala de alguma personagem, possíveis indicações de outros filmes do cineasta. Em *Baixio das Bestas*, Maninho, ao término do filme, anuncia indiretamente o último filme da trilogia de Cláudio Assis. A sequência em que Isaac oferece uma carona à Kika ao término de *Amarelo Manga* está presente quase ao final de *Baixio das Bestas* no convite que Everardo faz à Bela. Na trama fílmica de ambos os filmes, as duas personagens estão solitárias e sem pouso; tanto Isaac quanto Everardo são personagens problemáticos e regidos pela crueldade.

Figura 20 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

De forma mais explícita, o curta metragem *Texas Hotel* (1999) está presente, no plano das personagens, em quase toda a configuração argumentativa de *Amarelo Manga*: na figura sinistra de Isaac que, nesse curta, guarda um caixão dentro de seu quarto; nos gestos espalhafatosos de Dunga, homossexual e empregado do Texas Hotel; na frieza do açougueiro Wellington Canibal ao desossar o corpo de um bode que fica exposto em meio ao corredor, enquanto o corpo de Bianor é velado; e nos atos erótico-grotescos de dona Aurora, que se utiliza de um aparelho de oxigênio como vibrador sexual.

Com base nesse pressuposto, realizaremos a seguir um breve percurso pela trilogia de Cláudio Assis, em que analisamos certos momentos dessa estratégia de apropriação estética, com o objetivo de desenvolver um processo comparativo entre os filmes do diretor e de outros cineastas que, assim como Assis, encenam as potencialidades do corpo, em grande parte, imagens associadas ao grotesco, à violência e ao erotismo. Desse modo, destacamos alguns frames da trilogia para uma amostragem panorâmica e comparativa, que tenciona apresentar mais detidamente o estilo cinematográfico de Cláudio Assis. Porém, essa amostragem não esgota outras possíveis “citações” que permanecem em estado de “latência” em seus filmes.

3.1 O SER HUMANO É SEXO E ESTÔMAGO

Um corpo indigente
Um corpo que não fala
Um corpo que não sente
(Dunga – In: *Amarelo Manga*)

Partindo dos filmes que integram a trilogia de Cláudio Assis, inicialmente, em *Amarelo Manga*, há uma retomada do filme *Matou a família e foi ao cinema*, em um dos momentos quando o personagem Dunga, empregado do Texas Hotel, posiciona-se em frente a uma janela, enquanto a câmera se aproxima para registrar pedaços de carne que foram talhadas pelo açougueiro Wellington Canibal. Em primeiro plano, Dunga segura uma faca com as duas mãos e leva o cabo até os lábios realizando gestos sensuais com a boca, como se estivesse praticando um ato de felação, já que, anteriormente, a faca tinha sido manuseada pelo próprio Wellington.

Figura 21 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *Matou a família e foi ao cinema* (Júlio Bressane, 1969)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Júlio Bressane (1969)

Já no filme de Júlio Bressane, um rapaz que vive em um contexto familiar conservador toma a decisão de matar seus pais repentinamente. A cena que antecede os assassinatos mostra a personagem segurando uma navalha em primeiro plano fazendo movimentos com o cabo do objeto como se também realizasse um gesto fálico. A maneira que ele assassina os pais ocorre de maneira grotesca, já que após o ato, ele se dirige a um cinema da cidade para assistir a uma sessão do filme *Perdidos de Amor*.

Comparando os frames, notamos que os enquadramentos e os gestos são quase idênticos: expressam o caráter passional das personagens. No caso de Dunga, isso acaba não se concretizando, apesar de certa tensão que sugere a possibilidade de ele assassinar Wellington. Na versão homônima do filme *Matou a família e foi ao cinema* (Neville de Almeida, 1991), a personagem Bebeto se utiliza de uma faca para representar e antecipar seu gozo assassino, que se exprime por meio do ato de se despier completamente antes de manusear a faca.

O filme *Navalha na Carne* (1997), do mesmo diretor, adaptação da peça homônima de Plínio Marcos, surge em *Amarelo Manga* a partir de uma retomada da personagem Veludo, homossexual que faz a limpeza de um hotel precário, função essa também exercida por Dunga em *Amarelo Manga*. Há correlações visuais quanto à encenação das personagens e em relação ao espaço, pois o Texas Hotel, além da precariedade material, é morada de personagens insólitos como Isaac e Dona Aurora. No plano da visualidade cromática, o filme de Neville de Almeida é colorido por tons intensos; o amarelo domina principalmente em cenas que mostram o cotidiano de Veludo em seu quarto multicolorido e repleto de referências fílmicas.

Figura 22 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) *Navalha na Carne* (Neville de Almeida, 1997)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Neville de Almeida (1997)

No caso de *Dunga*, o filme de Cláudio Assis se contrapõe ao construir um personagem que vive em uma precariedade material, como vemos na encenação das duas personagens diante do espelho; ou seja, *Veludo* idealiza um modo de vida “colorido”, apesar do cargo e de não ter condições financeiras de conseguir um homem para realizar suas fantasias, por isso termina por furtar drogas do cafetão Vado para “comprar” uma noite de prazer. Uma constatação fundamental é que os enquadramentos são análogos em dois sentidos: no andar das personagens e na direção visual do movimento dos corpos, divergindo no tocante ao desfecho da trama. Após o roubo, a personagem se dirige a um bar dos arredores para concretizar a “compra”, diferente de *Dunga* que paga uma quantia para um menor de idade entregar um bilhete falso na casa de Kika delatando o adultério de Wellington Canibal, para ter mais facilidade de seduzi-lo.

Figura 23 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) *Navalha na Carne* (Neville de Almeida, 1997)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Neville de Almeida (1997)

Figura 24 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) *Navalha na Carne* (Neville de Almeida, 1997)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Neville de Almeida (1997)

Essa proximidade estética entre os respectivos cineastas não é aleatória, já que eles propõem um tipo de cinema em que as personagens apresentam desvios de personalidade e comportamentos obscenos que imprimem estranhamento. Desse modo, entendemos que uma estética de cunho “marginal” se atualiza no estilo de Cláudio Assis, pois, de acordo com Rossini (2007, p. 24), a estética do Cinema Marginal realiza “um cinema propositalmente sujo e mal-acabado esteticamente, retratando personagens marginalizados, em situações de marginalização”, características marcadamente presentes na produção do cineasta de Pernambuco. Nessa lógica, o diretor agrega toda uma tradição cinematográfica e “viola” essa tradição ao encená-la em outros contextos, sem uma preocupação de manter a integridade total que tinham no primeiro contexto fílmico.

Em sua proposta de relacionar sexo com o ato de comer, *Amarelo Manga* acaba acenando para o encontro com filmes de períodos distintos do século XX, que se consolidaram a partir da exibição de imagens abjetas que mostram personagens que vomitam ou defecam de modo grotesco. As câmeras em primeiro plano registram os atos de mastigação e a voracidade com que as bocas trituram os alimentos, sempre cheias e transbordantes, sem qualquer “delicadeza” ou “etiqueta” social, assim como acontece em certos filmes do Cinema Marginal. Por isso, de certa forma, surge o registro de personagens que aparecem em espaços sociais fora do chamado “padrão” burguês, por exemplo, em feiras livres. Nessa maneira de captar as imagens, “as cenas se alongam, a intensidade dramática atinge seu ápice, a narrativa toma todo tempo necessário para que esta imagem seja significativa” (RAMOS, 1987, p. 116),

técnica visual esta que apreendemos em diversas sequências da trilogia de Cláudio Assis.

Nesse diálogo de estilos, é relevante pensarmos em filmes que subvertem os “modos” sociais, e que enveredam por essa vertente que enfatiza os desejos do corpo. Desse modo, o filme *Viridiana* (1961), clássico de Buñuel, apresenta-se como uma das grandes referências, sobretudo, a partir das sequências que acontecem no interior de uma mansão de luxo, momento em que a câmera percorre a ação grotesca de mendigos decrepitos comendo diante de uma mesa requintada, “parodiando várias vezes a Última Ceia, onde poderes mais altos são ridicularizados e simbolicamente ‘rebaixados’” (STAM, 1992, p. 61), tanto que, após o banquete, os mendigos sequiosos tentam violentar sexualmente Viridiana.

Figura 25 – Frame do filme *Viridiana* (Luís Buñuel, 1961)



Fonte: Luís Buñuel (1961)

Cláudio Assis, em *Amarelo Manga*, encena praticamente um dos enquadramentos do filme de Buñuel, em que podemos visualizar Bianor em companhia dos inquilinos do Texas Hotel. Ele está no centro da mesa na câmera em perspectiva, enquanto os moradores do Texas se alimentam vorazmente. No enquadramento de *Veridiana* há um senhor de idade também no centro da mesa, na mesma perspectiva de fundo, enquanto os mendigos estropiados conversam e se alimentam com a mesma voracidade de *Amarelo Manga*:

Figura 26 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *Viridiana* (Luís Buñuel, 1961)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Luís Buñuel (1961)

No entanto, é a partir da trama de *A Comilança* (Marco Ferreri, 1973) que a relação entre comida e sexo ganha maior expressividade grotesca no cinema, quando certos personagens se isolam do mundo e passam a viver somente para ingerir grandes quantidades de alimentos, dividindo o tempo das degustações com momentos de intercuro sexual com prostitutas contratadas para servi-los, porém, com o objetivo maior de se alimentarem até à morte; por fim, em *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1975), há uma radicalização extrema do grotesco alimentício ao protagonizar um momento de extrema abjeção quando uma jovem é forçada a ingerir um prato contendo fezes.

Figura 27 – Frame do filme *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1975)



Fonte: Pasolini (1975)

Apesar de os filmes de Cláudio Assis não alcançarem tais extremos do grotesco, a relação não é totalmente furtiva, pois, no referido *Amarelo Manga*, as referências ligadas ao ato de se alimentar estão presentes não apenas na sugestão erótica do título referente à fruta (Manga), assim como na epígrafe, “O ser humano é estômago e sexo”, mas se desdobram em outras variantes, ora captadas a partir do

cotidiano social de Recife, ou mesmo do ponto de vista ficcional. Assim, a carne de gado talhada violentamente por Wellington no matadouro da cidade é a mesma que Dunga serve durante a alimentação dos hóspedes do Texas Hotel.

Dentre a lista de filmes citados anteriormente, sobre essa analogia entre sexo/comida, *A Comilança* é o que mais se aproxima da proposta de *Amarelo Manga*, se tomarmos como exemplo uma sequência deste último filme quando a personagem Aurora se engasga com a comida, por conta de um problema respiratório que lhe obriga usar um nebulizador, que também é usado por ela como objeto de prazer ao experimentá-lo como uma espécie de “vibrador” erótico. No frame que selecionamos, vemos que Bianor e Dunga se mostram preocupados diante da agonia de Aurora; o padre se levanta e, fingindo saber como ajudá-la, toma-a por trás e começa a realizar uma massagem apertando com força os grandes seios da agonizante, que demonstra prazer e gozo ao ser tocada pelo padre.

Figura 28 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *A Comilança* (Marco Ferreri, 1973)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Marco Ferreri (1973)

Em *A Comilança*, o magnata Marcello após mastigar uma succulenta coxa de frango, olha em direção da corpulenta Andréa, para em seguida, cheio de desejos e em um gesto repentino, levar a mão ao seio da personagem que não esboça resistência, a não ser pela advertência verbal de Philippe a sua frente que tenta evitar o assédio. As encenações, no tocante à organização dos corpos nos enquadramentos, são quase similares, pois repetem o mesmo gesto ao tocar e acariciar os seios femininos em plena refeição. Além disso, são mulheres de corpos avantajados ou “fora dos padrões” estéticos, mas que despertam desejos, tanto que no filme de Ferreri, Andréa é a que mais se destaca em relação às outras mulheres. No filme, as mulheres convidadas para comilança são magras e bem delineadas.

3.2 CORPOS E OLHARES INSANOS

Um das cenas de *Baixio das Bestas* em que fica mais evidente a presença de uma cinefilia é o do “Cine Atlântico”, velho local de exhibições filmicas, porém, desativado e em ruínas. Nesse espaço, reúnem-se jovens delinquentes que usam drogas, bebidas alcoólicas, e que se masturbam olhando películas de filmes pornográficos. O cenário é uma nítida representação visual do espaço que é encenado *Oh! Rebuceteio*, de Cláudio Cunha, pois este filme se passa, na maior parte do tempo, dentro de um teatro onde o diretor e sua equipe dirigem um espetáculo teatral de cunho erótico-pornô, com a presença de diversos atores e atrizes. Apesar de ter sido filmado ainda em plena ditadura (1984), Cláudio Cunha é ousado no uso das imagens eróticas, a partir da encenação de nus frontais masculinos e femininos, sexo oral em grandes closes, além de cenas reais de orgia em grupo. De certa maneira, o filme é, como destacamos em outro capítulo, uma resposta ou provocação diante do declínio do cinema da Boca do Lixo (RAMOS, 1987) que, a despeito de ter lançado dezenas de produções sobre o gênero, acabou perdendo espaço nos cinemas para outras indústrias do gênero.

A tônica do filme de Cláudio Cunha é manter durante os ensaios do espetáculo um contato pleno entre plateia (no caso, diretor e equipe) e os ensaios eróticos encenados no palco por um grupo de atores e atrizes. Há a presença de figuras do catolicismo (padre e freira) que exercem livremente o sexo; cenas de sadomasoquismo, assim como certas insinuações de pedofilia com a presença de atrizes vestidas de garotinhas perdidas na floresta, como uma paródia das histórias de “Lobo mau”, em que se notam nítidas referências aos ideários da pornochanchada, ao inverter o sentido literal dos contos de fadas e de outras narrativas de domínio público.

Cláudio Assis segue a mesma encenação proposta pelo outro filme ao realizar um enquadramento que recorta a presença dos três jovens sentados na platéia. Os jovens de *Baixio das Bestas* assistem uma rápida sequência de *Oh! Rebuceteio*, em que aparecem corpos entrelaçados encenando uma orgia em cima de um palco, sem, no entanto, a possibilidade de sabermos qualquer demarcação de gênero, já que os rostos foram excluídos do enquadramento. O diretor de *Amarelo Manga* se utiliza de uma imagem em película reproduzida através das antigas máquinas de projeção do cinema. A película recortada também não é casual, porquanto, no filme de Cláudio

Cunha, essa intensidade dos corpos se consolida em um entrelace radical de gestos, peles, expondo-se, para o olho da câmera.

Figura 29 – Frames dos filmes *Baixio das Bestas* (2006) e *Oh! Rebuceteio* (Cláudio Cunha, 1984)



Fonte: Cláudio Assis (2006); Cláudio Cunha (1984)

Figura 30 – Frames dos filmes *Baixio das Bestas* (2006) e *Oh! Rebuceteio* (Cláudio Cunha, 1984)



Fonte: Cláudio Assis (2006); Cláudio Cunha (1984)

Em outro momento, a aproximação de estilos entre os diretores se acentua, sobretudo, quando a personagem Bela faz um *Strip-tease* diante dos rapazes que observam o espetáculo, assim como acontece no filme de Cláudio Cunha durante as performances sexuais em grupo. As sombras que perfazem as bordas dos enquadramentos criam a ideia de uma exibição em uma sala escura de cinema. De outro modo, as imagens do cinema em ruínas no segundo longa de Cláudio Assis insinuam literalmente a decadência do cinema brasileiro após a democratização política, concomitante à decadência do cinema da Boca do Lixo em São Paulo.

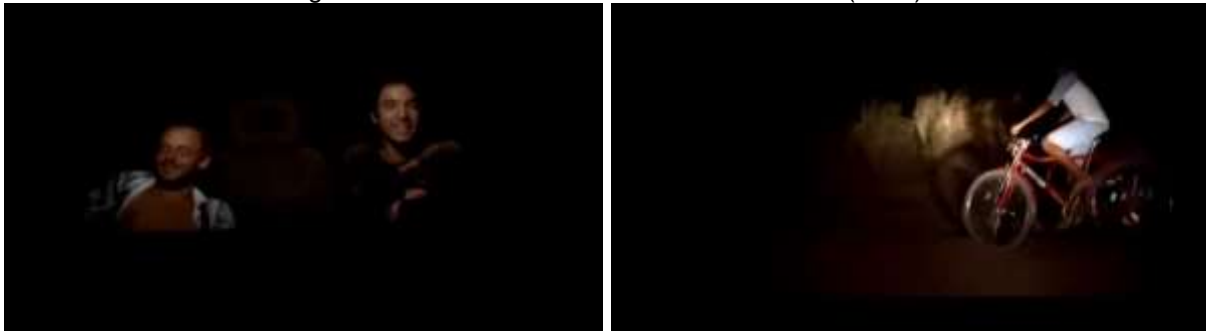
Figura 31 – Frames dos filmes *Baixio das Bestas* (2006) e *Oh! Rebuçeteio* (Cláudio Cunha, 1984)



Fonte: Cláudio Assis (2006); Cláudio Cunha (1984)

Vem à tona, em *Baixio das Bestas*, um dos argumentos do filme *Laranja Mecânica* de Stanley Kubrick, bem ao estilo de Rogério Sgarzerla com seu “faroeste do terceiro mundo”. Após passarem o dia juntos em uma represa, Cícero e o líder do grupo, ambos alcoolizados, dirigem um carro pelas ruas escuras próximas ao canal quando atropelam um ciclista e seguem em frente sem socorrê-lo. Comparada ao filme de Kubrick, a sequência reproduz uma das peripécias de Alex e seus amigos em alta velocidade também por uma rua mal iluminada. Mesmo que não tenham causado algum atropelamento, o carro dos *drugs* continua em alta velocidade forçando carros e uma moto a saírem desesperadamente da estrada para não colidirem.

Figura 32 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Figura 33 – Frames do filme *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971)



Fonte: Stanley Kubrick (1971)

Em outra referência, *Baixio das Bestas* reencena uma das sequências de *Um cão andaluz*. Considerado transgressor para sua época, uma das cenas recorta em vários planos o assédio sexual e a violação de um corpo feminino. Enquanto o agressor toca firmemente por entre a blusa os seios de uma mulher, sua imaginação projeta a imagem do corpo desnudo em que ele aperta e sente diretamente a maciez da pele. Em seguida, a câmera em primeiro plano registra seu gozo facial enquanto a personagem mantém as mãos fixas sobre o corpo da vítima.

Figura 34 – Frames do filme *Um cão andaluz* (Luís Buñuel, 1929)





Fonte: Luís Buñuel (1929)

No filme de Cláudio Assis a mesma intenção se repete em uma sequência de violação quando a jovem Auxiliadora é conduzida por uma aliciadora para satisfazer a curiosidade sexual dos homens, que não se contentam em apenas vê-la, por isso oferecem uma maior soma para poder tocá-la como quiserem. A sequência mostra diversos homens em fila esperando a oportunidade para tocar o corpo da jovem. O primeiro deles, após pagar uma quantia, aproxima-se, aperta um dos seios e olha detidamente para a textura da pele saboreando um certo êxtase semelhante ao que foi descritor na sequência de *Um Cão Andaluz*. Auxiliadora tenta ainda retirar a mão do agressor que, com um gesto grotesco, toca a pele e depois saboreia com a língua, corroborando a frase dita pelo padre em *Amarelo Manga*: “o ser humano é estômago e sexo”.

Figura 35 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: (Cláudio Assis, 2006)

Outra referência fílmica em *Baixio das Bestas* vem de *Garganta Profunda* (Gerard Damiano, 1972), clássico do cinema pornô mundial. O filme é considerado um ícone da década de 70, pois apresenta uma narrativa que abrange um modo de encenar os corpos por meio de enquadramentos ousados e transgressores, porém, demonstrando grande apuro no que diz respeito aos planos e ângulos de câmera. A trama compreende as aventuras eróticas da personagem Linda, em busca de um gozo extremo por meio do sexo oral, já que ela não consegue realizá-lo a partir de outras práticas sexuais.

Embora em *Baixio das Bestas* não se tenha a presença de uma personagem correlata, há, contudo, uma cena em que a câmera flagra a intimidade de uma das prostitutas do bordel de Dona Margarida, cortando os pelos íntimos com um aparelho de barbear semelhante ao que é mostrado em *Garganta profunda* durante uma cena em que Linda é observada realizando a mesma ação, apesar de certas diferenças quanto ao conjunto da encenação.

Figura 36 – Frames dos filmes *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006) e *Garganta profunda* (Gerard Damiano, 1972)



Fonte: Cláudio Assis (2007) Fonte: Gerard Damiano (1972)

Nos frames em que aparece a personagem de Cláudio Assis, notamos que o diretor optou por um espaço onde as sombras, percebida na escuridão das paredes, mantém certo sigilo em relação à nudez da personagem, tanto que a luz projetada do lado esquerdo do quadro ilumina apenas algumas partes do corpo, com ênfase nos seios. Já em *Garganta profunda*, Damiano preferiu um voyeurismo duplo percebido pelo enquadramento de câmera que observa o ato de Linda, como do intruso que também observa os desdobramentos da cena. Observamos ainda um excesso de luz que perfaz certos detalhes do corpo da personagem, e a câmera em *zoom* que busca

a alvura da pele e uma captação que enquadra em primeiro plano a zona erógena de Linda.

A imagem do sexo feminino exposto em frente à câmera perfaz a trilogia de Cláudio Assis, se pensarmos no close que enquadra a vulva de Lígia e outra câmera que mostra a quase nudez de Aurora em um ato de masturbação grotesca em *Amarelo Manga*; Auxiliadora em *Baixio das Bestas* é desnudada pelo avô, coercivamente, para que os homens do lugar possam visualizar sua intimidade; de maneira mais transgressora, podemos imaginar dois momentos da personagem Eneida de *Febre do Rato*, quando ela, no primeiro momento, levanta o vestido e urina sobre as mãos de Zizo e, em seguida, quando coloca seu corpo em uma máquina de xerox para reproduzir a imagem de sua vagina em pelos.

3.3 NAS MARGENS DO CORPO

Febre do Rato pode ser considerado o ápice da produção cinematográfica de Cláudio Assis, já que o filme apresenta um viés mais explicitamente político do diretor, ao elaborar uma encenação em que a liberdade dos corpos se exercem de uma maneira crítica e não menos transgressora. Há, nesse sentido, no terceiro filme do diretor, um forte apelo às “margens”, não apenas no sentido ideológico das personagens, mas, principalmente, por elaborar sequências que registram documentalmente esses “entornos” que compõem a cartografia da cidade de Recife-PE.

Encenado em preto e branco e tendo como espaço visual a capital de Pernambuco, a trama fílmica de *Febre do Rato* revela uma dialética que engloba a expansão urbana da cidade de Recife, a precariedade das moradias populares entre palafitas, o rio poluído e a sujeira do mangue. Em relação aos outros filmes do diretor, este apresenta fortes similaridades estéticas com a proposta do cinema marginal da década de 1970. Em primeiro lugar, a escolha do próprio título do filme insinua a indicação de espaços subterrâneos, como se pode notar em diversas imagens que mostram pontes, esgotos abertos e os espaços sujos da cidade com seus barracos decadentes enfileirados.

Essa “estética do lixo” nos remete às imagens de filmes como *Sem Essa Aranha* (Rogério Sganzerla, 1970), em que a câmera solta de seu eixo registra em certos momentos a precariedade estrutural ruas de terra batida e o aglomerado de

peessoas sem qualquer perspectiva social e econômica do Rio de Janeiro; ou condiz esteticamente com *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970), que flagra mais explicitamente os contrastes da cidade urbanizada em comparação às favelas que margeiam a urbe carioca, anotadas pelas câmeras em panorâmica ao observar a exclusão geográfica da “cidade maravilhosa”.

No entanto, dois filmes *Limite* (Mário Peixoto, 1931) e, mais detidamente, *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), dialogam com maior contundência em relação às sequências iniciais de *Febre do Rato*. Certas tomadas de ambos os filmes parecem ter servido de “inspiração” para determinados enquadramentos presentes no terceiro longa de Cláudio Assis. Julio Bressane enfatiza a linha “experimental” de *Limite* (Mário Peixoto, 1931) que, nas primeiras décadas do cinema, assume “uma nova mentalidade porque já é, entre nós, arte alusiva, paródica ou de consciência do passado do cinema. Já é cinema do cinema, ou seja, implica a criação e recriação da imagem no filme cinematográfico”. (BRESSANE, 1995, p. 154).

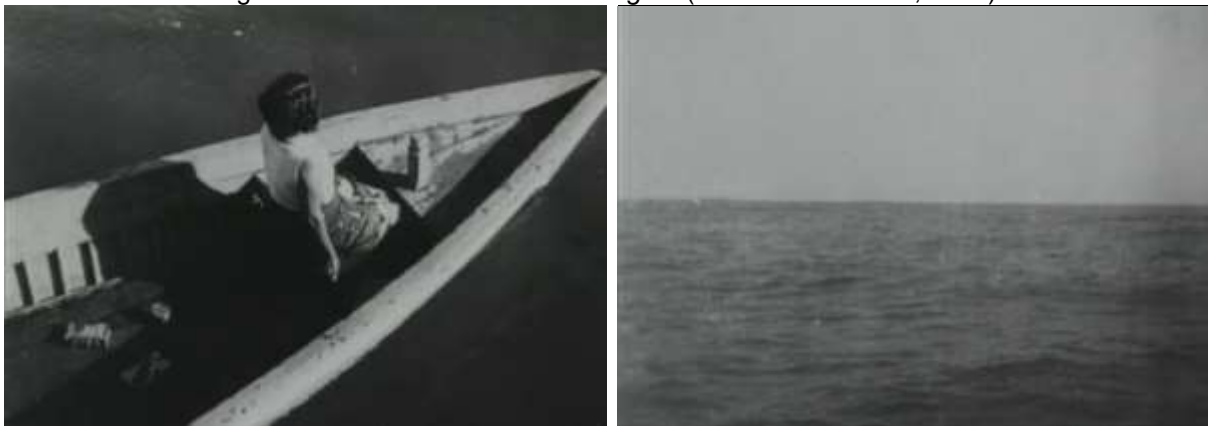
Em plena efervescência das vanguardas artísticas e cinematográficas, Mário Peixoto explora, esteticamente, o que posteriormente será retomado por cineastas da década de 1960 e 1970 sob o prisma de um “cinema de invenção”. Além disso, o filme busca registrar o trivial a partir da captação de espaços não “usuais”, ou seja, transpor os “limites” ao se colocar para além das margens e observá-las em algumas tomadas à distância, procedimento este utilizado por Cláudio Assis nas divagações poéticas de Zizo em harmonia com o deslizar de um barco que singra pelos rios de Recife.

O segundo filme, *À Margem*, é considerado como um precursor da estética Marginal, principalmente por encenar personagens que transitam em espaços de degradação social e literalmente à margem de uma suposta organização urbana, proposta que será retomada mais amplamente por cineastas dessa geração ao retratar esses embates envolvendo a configuração dos espaços sociais, característica presente em *Febre do Rato* quando Zizo, em cima de um carro, brada “contra os interesses das classes dominantes” diante de um pequeno grupo de moradores. Dialogicamente, o filme de Candeias, propositalmente ou não, retoma a tomada de *Limite* quando o barco desliza nas águas lembrando a célebre imagem do mito grego de Caronte que atravessa os viajantes para o mundo dos mortos. (FERREIRA, 2000).

Em comparação aos filmes, o plano em sequência de *Febre do Rato* mostra uma câmera subjetiva avançando lentamente sobre o rio por entre pontes em ruínas, em um plano geral aberto que também flagra em perspectiva alguns prédios da

cidade. A alternância visual do claro/escuro é conduzida pela câmera que adentra no interior de túneis e reforça o sentido dialético dos espaços em confronto; vemos ônibus, carros e o fluxo contínuo de pessoas contrastando com o silêncio do rio que corre conduzido pelo olho da câmera. Essa descrição corrobora com o mesmo percurso da câmera empreendido pelo filme do diretor de *À Margem* e a opção visual de *Limite* ao seguir o livre deslizar de um barco com uma câmera subjetiva.

Figura 37 – Frames do filme *À Margem* (Ozualdo Candeias, 1967)



Fonte: Ozualdo Candeias (1967)

Figura 38 – Frames do filme *Febre do Rato* e *À Margem* (Ozualdo Candeias, 1967)

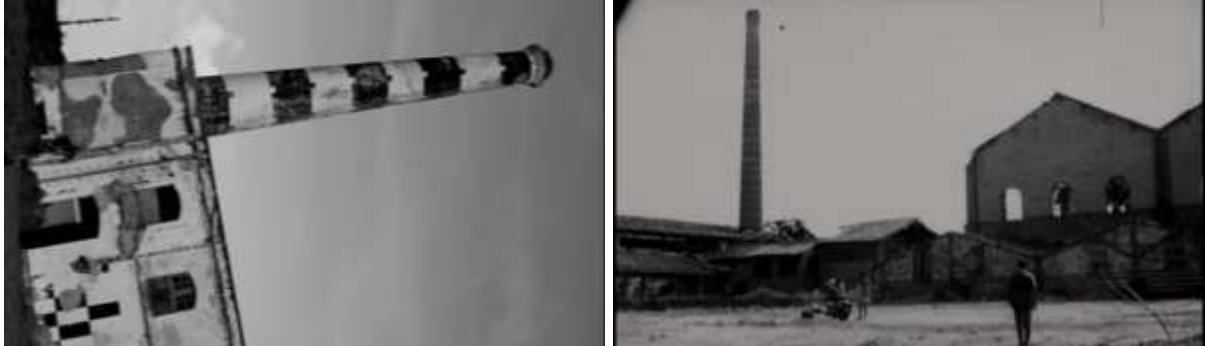


Fonte: Cláudio Assis (2011); Ozualdo Candeias (1967)

No filme de Cláudio Assis, a câmera transita por espaços abandonados em ruínas, o que também é a tônica em Candeias nessa visão quase simétrica de fornos crematórios (imagens registradas na abertura de *Baixio das Bestas*). Os dois filmes mostram personagens sem qualquer ocupação e que seguem o fluxo da vida caminhando por espaços desativados como se fossem vagabundos urbanos, loucos, como o poeta Zizo que sobrevive de maneira precária e representa essa voz contrária aos “bons costumes”, pois “o cinema marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da

militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados”, configurando uma visão grotesca no sentido comportamental. (JOSÉ, 2007).

Figura 39 – Frames do filme *Febre do Rato* e *À Margem* (Ozualdo Candeias, 1967)



Fonte: Cláudio Assis (2011); Ozualdo Candeias (1967)

Desse modo, a encenação do grotesco em *A Margem* se constitui a partir de outras vivências das personagens, sobretudo em seu contato com um espaço inóspito e corroído pela miséria; em face desse contexto, contudo, “aderindo ao grotesco, Candeias não faz apologia dele. O grotesco simplesmente existe e deve ser apresentado. E o grotesco pode atrair, apesar da repulsa inicial que nos provoca”. (COSTA, 2002, p. 39). Neste sentido, o filme registra a sujeira dos rios que correm por entre as margens e corpos desnutridos que se confundem com o lixo e a precariedade da matéria deteriorada, pois, ainda segundo o autor, “é algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização”.

Outra característica comum entre os diretores é a maneira que ambos encenam a representação dos corpos, a partir de uma visualidade que fixa os planos e movimentos de câmera em busca da captação dos gestos, dos olhares, do ritmo dos corpos nos enquadramentos de uma maneira espontânea. Dentre as personagens de *Febre do Rato*, Rosângela parece retomar a imagem da mulher cobiçada, tanto pelos homens, quanto pelo olho intruso da câmera. Em sua primeira aparição ela chama atenção ao dançar diante de um trio de rapazes que moram em um velho barracão, onde consomem drogas, álcool e fazem sexo em grupo. No enquadramento, ela aparece visualmente entre os três personagens, o que reforça a vida liberta e eroticamente comunitária.

Figura 40 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Fazendo um paralelo com o filme de Candeias, a personagem negra que transita pelos espaços de ruínas também é seguida por olhares atentos; ora pela câmera subjetiva que acompanha seu rosto em primeiro plano, ora mantendo o foco sobre o corpo da personagem, no intuito de captar o movimento das partes baixas do corpo. Apesar de não demonstrar a mesma ousadia no tocante à encenação dos corpos femininos de *Febre do Rato*, as câmeras de *À margem* preferem as insinuações corporais que se desvelam diante da câmera, “da imobilização, de puro fetiche, para uma nova significação que lhe traga possibilidade de se afirmar, mesmo que m caráter transitório, como um corpo orgulhoso de sua capacidade”. (COSTA, 2013, p. 147).

Figura 41 – Frames do filme *Febre do Rato* e *À Margem* (Ozualdo Candeias, 1967)



Fonte: Ozualdo Candeias (1967)

Em contraponto aos silêncios de *À margem*, Cláudio Assis optou por um filme mais verborrágico, sobretudo tomando a poética retórica de Zizo como parâmetro comparativo, mas que em certos momentos também capta o vazio de um universo social sem perspectivas, como, por exemplo, nos instantes de isolamento do poeta de rua em locações visualmente correlatas aos espaços focalizados pela câmera de Candeias. Desse modo, as referências cinematográficas em *Febre do Rato*, como as que apontamos vindas cinema marginal, são muito mais a partir de um estilo, isto é,

um modo de fazer cinema que se “alimenta” do que é execrável, abjeto e fora dos padrões estéticos do cinema clássico.

No sentido de elaborar uma síntese básica do que vimos sobre as questões debatidas em torno das apropriações estéticas realizadas pela trilogia de Cláudio Assis, percebemos que as imagens características da estética do grotesco são, dentre outras, corpos que encenam outros corpos, a partir não apenas das representações eróticas do abjeto, da violência e do disforme presentes na própria trilogia; como também compreendem um estilo que promove um diálogo livre com certos filmes e diretores que em diferentes épocas utilizaram as imagens para repensar os lugares do corpo, por uma lógica transgressiva e denunciadora.

Além disso, a trilogia encena corpos a partir de uma organicidade desconstrutora dos padrões estéticos. Portanto, o grotesco se engendra em diferentes aspectos visuais, o que demonstra um alargamento desse pressuposto no âmbito do cinema, em que a encenação cumpre um papel em dar uma visibilidade mais pungente dos corpos, que permite antever elementos que são recorrentes no estilo de Cláudio Assis, mas que não encerram as potencialidades estéticas de sua trilogia.

4 DA ANÁLISE DOS CORPOS: METODOLOGIA E MÉTODO

O princípio da análise fílmica pode ser entendido como um dos momentos em que o pesquisador busca a “comprovação” acerca de suas “hipóteses” sobre um objeto fílmico, na maioria das vezes, embasado em pressupostos teóricos específicos do cinema ou acrescidos de outras áreas do conhecimento. Por conta da complexidade estética de certos filmes, não é absolutamente possível abranger todos os agenciamentos visuais que constituem a totalidade visual e estética desse objeto. Desse modo, em grande parte, as análises recorrem a determinadas categorias estéticas, a partir da escolha de segmentações específicas ou sequências que se apresentem com mais coerência em relação ao propósito da tese.

No entanto, a partir de um discurso ideológico em relação ao cinema, ainda é recorrente o fato de que recai sobre a figura do cineasta um papel hegemônico no tocante à construção de “efeitos” estéticos que os espectadores, nesse caso específico, devem “codificar” durante a apreensão das imagens cinematográficas. Por esse viés, caberia ao diretor de cinema o papel de estabelecer, por meio da “manipulação” dos planos, ângulos e outros recursos da linguagem cinematográfica, determinados “vetores” interpretativos para a recepção final do público, visão esta que limita o cinema dentro de paradigmas de um “cinema-discurso” (METZ, 2007), pois telegrafia o alcance do produto artístico.

Ao contrário, o cinema permite essa “fruição” da realidade fílmica, das ações das personagens e dos movimentos de câmera para um deslocamento contínuo do olhar, independente do que foi estipulado durante o processo de construção estética do filme, sem desmerecer a “intenção” dos diretores. Ainda nessa discussão, por várias décadas da primeira metade do século XX, cineastas como Sergei Eisenstein acreditavam que era possível, a partir do trabalho da montagem, produzir os “efeitos” desejados no espectador ao criar conexões entre planos em uma dimensão dialética. (EISENSTEIN, 1990).

Ao contrário disso, entendemos que os cineastas não exercem ou telegrafam com plena autonomia os “sentidos” de um filme; pois, ao entrarem no domínio público ou mais especificamente em um processo estético-analítico, as imagens fílmicas se potencializam, permitindo, assim, novas tramas interpretativas. Desse modo, a arte não se define a partir da atribuição de uma “mensagem” prévia instituída pelo artista, ou um “manual” pedagógico de arte que pretenda exercer alguma influência nos

receptores (espectadores). Isso significa repensar, por outro lado, paradigmas sobre a função da obra artística ainda ligada a um papel “educativo”. (RANCIÈRE, 2012).

Esses recortes conceituais embasam delimitações que faremos no que tange à relação entre Cláudio Assis e sua produção fílmica, já que em várias entrevistas do diretor há um discurso “político” marcante quanto ao teor crítico de seus filmes, embora no plano das representações perpassem críticas mordazes ao clero e cerceamento aos prazeres.¹⁷ No entanto, esses “indícios” interpretativos sugeridos pelo diretor não se perdem em uma análise, pois se configuram como elaborações de sentido cujo papel primordial é o de indicar prováveis preferências estéticas e de sentido que não anulam outras incursões interpretativas.

Assim como não é possível literalmente desvendar significados latentes nos filmes, não há uma diretriz única capaz de sugerir uma metodologia ou método de análise estética que cuide da explicação ou singularidade de todos os filmes. Entendemos, nesse caso, que a forma de análise é um processo que deve ser pensado a partir do próprio filme ou de um conjunto de filmes escolhidos, ou seja, tomá-los como o “ponto de partida” para esse objetivo. Desse modo, a diretriz analítica que seguiremos prioriza a autonomia do filme como vetor potencial de sentidos, evitando ao máximo, deter-se em situações externas às produções que, por outro lado, são relevantes de acordo com a intenção de cada campo de pesquisa fílmica.

A partir dessa contextualização, as metodologias concernentes à análise fílmica oferecem um campo específico de bibliografias sobre o tema e seguem indicações próprias de como elaborar um roteiro ideal para realizar o processo de delimitação e escolha das imagens. Em certa medida, as propostas metodológicas enunciadas por certos autores são relevantes como pontos de partida para desenvolver etapas que antecedem a análise propriamente dita. Por isso, mesmo que se busque certa “originalidade” quanto à composição de uma metodologia de análise fílmica, teremos que partir de um princípio e adaptações possíveis em conformidade com a seleção do *corpus*.

Desse modo, a metodologia foi construída a partir de escolhas teóricas e da maneira como elaboramos o trabalho de análise das imagens; optamos por seguir no

¹⁷ Não pretendemos seguir tais indicações de forma patente ou como diretriz ideológica para a análise do corpus da pesquisa, sob pena de ter que buscarmos previamente as impressões de sentido latentes nos filmes, o que tornaria a análise fílmica telegrafada e dependente daquilo que o diretor considera relevante em cada produção.

decorrer da análise dos filmes a utilização de nomenclaturas presentes em autores vinculados aos estudos da estética cinematográfica, no que diz respeito aos conceitos de ângulos, planos, movimentos de câmera, cortes de cena, dentre outros recursos que configuram a encenação, em diálogo com os conceitos teóricos relacionados ao tema do grotesco. Assim, seguiremos um viés metodológico que considera como eixo analítico certos recortes temporais no interior dos filmes (AUMONT; MARIE, 2004), ou seja, a escolha de frames, em que se evidenciam, sobretudo, as categorias analíticas que estabelecemos como objetivos a serem alcançados pela tese. Pretendemos com isso fazer uma “reconstituição” de como a encenação associada ao grotesco na trilogia do corpo fílmico sustenta a proposição da tese.¹⁸

Esquemáticamente, vamos considerar como eixos analíticos quanto à metodologia: 1) recortes temporais dos filmes da trilogia, isto é, decupagem de frames (quadros) para uma contextualização de elementos narrativos tais como: personagens, tempo, espaço, com destaque para as cenas que compreendem mais especificamente os sentidos do corpo na configuração estética de cada um dos filmes; 2) o segundo passo é “decupar” e unir frames relativos às encenações do erótico-grotesco, em que figuram as personagens escolhidas para a análise central.

Objetivamente, o método de análise que propomos para evidenciar as encenações do erótico-grotesco no cinema de Cláudio Assis se ancora na representação dos corpos (personagens) no espaço visual dos enquadramentos, na acepção de Gardies (2008), a partir de relações estéticas mais amplas que se apresentam nos frames escolhidos para a análise; além de processos comparativos e convergências visuais no que concerne aos filmes da trilogia, em que notamos referências ou citações de imagens oriundas de outras produções cinematográficas que realizam incursões sobre o erótico, o pornográfico e o grotesco.

Dessa maneira, seguiremos categorias específicas da linguagem cinematográfica para compreendermos a encenação do erótico-grotesco nos filmes da trilogia a partir de dois princípios analíticos e seus desdobramentos estéticos: (1) a encenação das personagens no espaço de composição dos enquadramentos de câmera (ações, gestos, relações com outros corpos); (2) ângulos, planos e dimensões

¹⁸ Consideramos que no caso específico do *corpus* da tese, esse critério é relevante já que os filmes escolhidos se configuram como possíveis “blocos” narrativos (agrupamentos), com elipses marcadas por cortes e maior duração dos planos em sequência, o que representa uma encenação mais centrada na ação dos corpos, sem conferir-lhes, no entanto, menor complexidade estética.

da luz que contribuem para a encenação do grotesco. Com isso, entenderemos a dinâmica dos corpos em cena, os gestos, as ações; o porquê da escolha de certo ângulo de visão ou movimento de câmera, justamente pelo fato de a encenação exercer um papel de elaborar e agregar uma “combinação” dos corpos no interior dos quadros fílmicos.¹⁹

4.1 AMARELO MANGA: TONS DO GROTESCO

Figura 42 – Capa do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Apesar de uma produção intensa em diversas áreas do cinema, sobretudo nos idos da década de 1990, o reconhecimento maior de Cláudio Assis veio somente com seu primeiro longa-metragem, *Amarelo Manga* (2002), que angariou prêmios nacionais e internacionais. Nesse filme, a parceria com Hilton Lacerda (roteirista) e Walter Carvalho (diretor de fotografia) irá se concretizar a partir de um projeto

¹⁹ Em outro sentido, apesar dos enquadramentos realizarem um corte temporal que exclui outros elementos da cena, a encenação, *stricto sensu* também se nutre dos “arredores” que circundam os quadros, já que muitas vezes esses espaços imaginários contribuem e interagem com o conjunto do enquadramento.

esteticamente ousado, que coincide nos anos seguintes da retomada com o advento de outras produções nacionais de grande impacto visual.

O longa chamou a atenção dos estudiosos de cinema, principalmente pela contundência das imagens, ao encenar o corpo abjeto, os fetiches humanos, a nudez e a crueldade em tons de violência, a partir de um núcleo de personagens que demonstram comportamentos oscilantes e próximos do bizarro. Em meio às produções cinematográficas do pós-retomada, a proposta temática de *Amarelo Manga* busca o registro da vida comum de personagens anônimos, porém, com uma carga transgressiva que pesa sobre os tabus sociais e sobre os limites da violência cotidiana.

Em uma breve síntese, o filme recorta sequências que se intercalam em breves momentos, com o intuito de encenar o cotidiano das personagens, sem indicações de nomes ou descrições temporais precisas, ou de espaço. Sabemos, pelo contexto geral do filme, que a trama se passa na cidade de Recife, em sua parte mais periférica, e procura, de início, não criar uma ligação dramática entre as personagens, a não ser a indicação da fala de Wellington Canibal sobre seu casamento do Kika.

Em seguida, com a aparição de Dunga, empregado do Texas Hotel que pertence a um senhor de idade chamado Bianor, o cruzamento entre eles começa a ocorrer, ainda de forma momentânea. No entanto, é esse também o instante da narrativa fílmica em que se deflagram suspeitas em relação ao comportamento anormal das personagens que, em um contínuo, virão à tona no decorrer da trama fílmica. Desse modo, como a encenação do grotesco está evidenciada na maioria dos corpos que se apresentam no filme, atentaremos para as ações que configuram o fenômeno, sendo que até mesmo aqueles personagens que não se enquadram na categoria, direta ou indiretamente, participam de momentos que encenam representações do grotesco.

A capa frontal de *Amarelo Manga* apresenta um *close* que exhibe os pelos pubianos da personagem Lígia, visualmente, um amarelo intenso e uma sombra entre as coxas que tenta esconder os detalhes da vulva, que insinua a ideia de sexo, mas que também expõe uma das categorias basilares do grotesco que Bakhtin (2013) intitula de “baixo corporal”, quando se demonstra imagens que dizem respeito aos genitais masculinos ou femininos. Consideramos essa imagem pubiana como um dos motes centrais do filme, que se consolida no momento em que Lígia exhibe o sexo diante vários homens, como também se apresenta de maneira insólita nas intimidades eróticas da personagem Aurora. Outra categoria do grotesco que analisaremos está

ligada ao ato de “comer”, anotado na epígrafe do filme, tanto de modo literal, quanto sugerido pelo contexto do filme, que se distribui na encenação das personagens: Kika, Isaac, dentre outras.

Por outro lado, há no primeiro filme de Cláudio Assis uma dimensão grotesca que ultrapassa o domínio das personagens, pois se engendra a partir da crueldade encenada em um abatedouro quando um dos bois é abatido e sangra violentamente diante da câmera, mas que, de certa maneira, não deixa de se intercalar com momentos em que Wellington Canibal e Dunga, em cenas distintas, aparecem movidos por desejos perversos diante de carnes retalhadas, tanto que *Amarelo Manga* reitera a ação personagens ficcionais ou pessoas do cotidiano de Recife ingerindo carnes e outros alimentos.

A epígrafe que apresenta a proposta temática do filme ratifica esse ponto de vista: “o ser humano é estômago e sexo”, como um painel de encenações do corpo grotesco que irá se desenvolver a partir do comportamento das personagens. Contudo, em diálogo com a epígrafe, é a imagem de apresentação do filme que nos conduz de forma ambígua para o título que dá nome ao filme de Cláudio Assis, que tanto pode ser uma referência à cor da vulva tingida da personagem Lígia, assim como faz uma retomada do verbo “mangou” presente na letra da epígrafe que abre este capítulo, como uma forma de “zombaria” ou de se sentir “enganado”, como acontecerá durante a trama que envolve o amor passionnal de Dunga pelo açougueiro Wellington Canibal.

Nesse sentido, uma das sequências mais dramáticas e grotescas de *Amarelo Manga* se passa no matadouro onde a personagem Wellington Canibal trabalha. Tanto os enquadramentos, quanto os planos em sequências seguem de maneira similar a proposta de Eisenstein em *A Greve*. A diferença maior entre as referidas passagens é que o cineasta russo intercala, dialeticamente, cenas do abate com sequências em que as tropas do governo massacram a tiros os trabalhadores rebelados. Como destacamos abaixo nos dois primeiros frames, as opções de enquadramento se equivalem, ao mostrar a passividade dos animais e o gesto da mão que perfura a carne bovina, e que, em seguida, nos outros frames, rasga violentamente o corpo do animal deixando à mostra sangue e vísceras.

Figura 43 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *A Greve* (Sergei Eisenstein, 1925)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Sergei Eisenstein (1925)

Figura 44 – Frames dos filmes *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *A Greve* (Sergei Eisenstein, 1925)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Sergei Eisenstein (1925)

Além disso, a semelhança entre os filmes, no que tange às escolhas de registro, está na opção de filmar diretamente o “real”, ou seja, documentar a matança do gado permitindo que a câmera capte os pormenores da agonia dos animais, assim como também a frieza dos que realizam a ação grotesca. No filme brasileiro, após a morte do gado, inicia-se outra sequência em que Wellington, ainda dentro do açougue, marca por telefone um encontro com sua amante Dayse. Kika é avisada da infidelidade do marido através de uma carta anônima enviada por Dunga que, depois de lida por ela, desperta-lhe um desejo insano de se vingar da adversária, como se sentisse “apunhalada” em sua confiança e dignidade de esposa fiel. O epílogo desse embate termina com uma cena grotesca de canibalismo quando Kika, após presenciar a infidelidade do marido, morde e arranca violentamente um pedaço da orelha de sua rival.

Entendemos que a encenação da morte animal em *Amarelo Manga* está condicionada principalmente à ideia da alimentação, que interpretamos como uma representação nauseante, pois “o abate ou o esquartejamento do gado nauseiam bastante comumente os homens de hoje: nada deve recordá-los nos pratos apresentados à mesa”. (BATAILLE, 2014, p. 116). O mesmo corpo animal degolado e repartido no frigorífico servirá de banquete, no dizer de Bakhtin (2013, p. 244), “mistura do corpo comedor e do corpo comido”, para os hóspedes do Texas Hotel e também para a esposa de Wellington que, em certo momento, ao preparar o almoço, vomita ao sentir o cheiro da carne.

Por um olhar mais estético em relação ao corpo no cinema de Cláudio Assis, dissecar o corpo animal em pedaços sugere esse alargamento das formas orgânicas, no sentido de não apenas colocá-lo à mostra em suas vísceras, mas de dar vazão ao próprio sentido de grotesco que, na lógica bakhtiniana, pretende externar tudo aquilo que é malfazejo e que jaz como excrecência no interior do corpo, como, por exemplo, o ato de vomitar da personagem Kika, ou mesmo quando Eneida, de *Febre do Rato*, urina longamente nas mãos do poeta Zizo.

As cenas do abate ainda nos remetem ao “informe”, termo de Didi-Huberman (2015), que aproximamos da imagem grotesca, quando em pormenores os homens do abatedouro sangram o animal que vai se tornando apenas uma ‘massa sangrenta’ desfigurada e decomposta em pedaços, mas que, apesar de “decomposta”, irá servir à fome dos homens, como na sequência de *Amarelo Manga* quando Wellington leva uma parte de um boi esquartejado para abastecer a alimentação do Texas Hotel.

Figura 45 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002),



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Os dois frames acima, apesar de fazerem parte do mesmo contexto de encenação, promovem sentidos diferentes se observados a partir do posicionamento de câmera que enquadra os corpos. No primeiro, vemos que a encenação posiciona a câmera à altura do movimento da mão das personagens, para dar ênfase aos gestos; enquanto Wellington está preparando a faca para o corte, Dunga está posicionado atrás entre a perspectiva do corte e o pedaço de carne desfigurado.

O gesto erótico de Dunga, ao levantar a camisa, é significativo, já que insinua um “oferecimento” da visão de seu corpo, de traços finos, para chamar atenção do outro personagem, evidenciando, ainda, um contraste em relação ao pedaço informe fixo na parede. Em seguida, a câmera posicionada atrás de Wellington cria uma simetria cromática entre as roupas sujas de sangue do personagem e a carne pendurada na parede, tornando-o, metaforicamente, homem/animal, ou mesmo tão disforme e grotesco como a carne exposta na parede.

Outra característica do estilo de Cláudio Assis está pautada em romper estigmas ligados à conformação estética dos corpos. No próprio *Amarelo Manga*, o filme dá destaque específico à corpulência ou excesso de gordura da personagem Aurora, que vive a maioria de seu tempo solitária em um quarto onde fica monologando ideias. A cena em que ela se masturba com o nebulizador representa uma das imagens mais abjetas do filme, pois, além dela utilizar o aparelho para aliviar sua falta ar, ao mesmo tempo o usa para se masturbar.²⁰

Figura 46 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

²⁰ Podemos afirmar que tal imagem se remete a uma sequência do filme *Mulher Mulher* (Jean Garrett, 1979), em que Alice se masturba demoradamente em frente à câmera. O filme intensifica a erotização da cena, ao focalizar a câmera em close no sexo exposto da personagem, alternando com o primeiro plano que mostra o seu êxtase sexual. No entanto, o corpo de Aurora, em *Amarelo Manga*, representa um contraponto ao de Alice, que é encenado com ênfase em suas curvas bem delineadas e pela brancura da pele.

Sobre essa estética da “gordura” ou grotesco *teratológico* (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 68), que também se presentifica na corpulência da personagem Dona Anja do filme *Febre do Rato*, são consideradas “categorias de abjeção historicamente relacionadas com o grotesco”, em uma “tática de contrapornografia” e contraponto às exaltações estéticas proclamadas pela harmonia das formas corporais (RUSSO, 2000, p. 39). Nessa perspectiva, “o grotesco ignora a superfície sem falha que fecha e limita o corpo, fazendo dele um fenômeno isolado e acabado”. (BAKHTIN, 2013, p. 278). Como vimos, a personagem Andréa (*A Comilança*) personifica essa ideia oposta de prazer visual, assim como Aurora se mostra excitada e desejosa ao olhar do espectador.

Outro exemplo impactante e questionador dos princípios que regulam uma estética da beleza é o filme *Pink Flamingos*, de John Waters, considerado um clássico do cinema grotesco-pornô mundial, e que representa uma afronta aos padrões corporais exaltados pela indústria hollywoodiana, quando encena “personagens em situações aparentemente ‘grotescas’, mas totalmente verossímeis na *diegese*: uma obesa é mantida em cativeiro dentro de uma gaiola humana, onde vigia a vida do irmão e cultiva ovos de galinha”. (GERACE, 2015, p. 164). No filme, as personagens fazem uma “ode” ao antiestético a partir da obesidade e promovem visualmente momentos de intensa abjeção quando Divine degusta as fezes de um cão poodle.

Figura 47 – Frames do filme *Pink Flamingos* (John Waters, 1972)



Fonte: John Waters (1972)

Essa “deformidade” do corpo feminino, nesse caso específico, também está presente como uma das categorias estéticas do Cinema Marginal, em que “a representação do belo é aí abandonada e, em seu lugar, surgem as formas destoantes e desproporcionais”. (RAMOS, 1987, p. 125). Desse modo, assim como poderíamos

buscar referências em *A Comilança* ou *Pink Flamingos* presentes no cinema de Cláudio Assis, filmes nacionais como *Os Monstros de Babaloo* (Elyseu Visconti Cavallero, 1970), dariam também essas “medidas” aproximativas em relação ao estilo do diretor, ao partirmos de Madame Babaloo, cujas formas grotescas confrontam a “beleza” de uma estética “sob medida”, em que a personagem se alimenta de forma grotesca olhando diretamente para a câmera, no momento em que “o personagem enche a boca de comida, acima da sua capacidade de mastigar, e deixa a massa formada escapar pelos cantos da boca”. (RAMOS, 1987, p. 116).

Figura 48 – Frames do filme *Os Monstros de Babaloo* (Elyseu Visconti Cavallero, 1970)



Fonte: Elyseu Visconti Cavallero (1970)

Desse modo, é possível traçarmos diversos paralelos em torno dessa “desproporção” do corpo ligada ao grotesco em *Amarelo Manga*, que indica o excesso de gordura derivado do próprio ato de comer reiterado continuamente pelo filme, como demonstramos no decorrer deste tópico, e quando mencionamos a sequência em que Aurora e outras personagens são encenadas almoçando no Texas Hotel, como também é percebido em várias tomadas presentes em *A Comilança*, de Marco Ferreri.

4.1.1 Lígia: corpos comestíveis

Figura 49 – Frame do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

A aparição de Lígia no filme começa diante de uma câmera posicionada acima de seu dormitório, em um plano estático que capta vagamente a intimidade de seu corpo nu se movendo na cama, gesticulando movimentos de excitação ao toque dos lençóis. Em meio à penumbra do quarto, a alvura da pele branca se materializa como o ponto guia da ação desenvolvida no espaço dividido pela sombra do enquadramento, mas deixa antever uma fina luz do extracampo. Ela se veste com apenas uma peça que cobre inteiramente o seu corpo, enquanto a câmera acompanha o caminhar da personagem na transição ao espaço iluminado do bar.

Esse modo de encenar os corpos em de espaços de intimidade é recorrente na trilogia de Cláudio Assis, como um *voyeur* que flagra a vida privada dos corpos através da câmera que olha de certo ângulo, favorecendo ao espectador uma contemplação daquilo que normalmente está oculto e vedado pelas paredes, exemplificado nos frames que desvelam um corpo nu feminino que toma banho, enquanto é observado duplamente, tanto pela câmera subjetiva em *plongée*, quanto por um dos hóspedes do Texas Hotel que observa a intimidade do ato, assim como no primeiro enquadramento de Lígia em meio aos lençóis.

Figura 50 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

No caso de Lúcia, o ângulo superior que enquadra o espaço sugere um confinamento do corpo entre as quatro paredes, consolidando-se literalmente no modo de vida da personagem, que não se permite uma entrega ao assédio dos homens. Essa ligação com o espaço, delimitador de suas ações, é percebida no figurino da personagem em vários momentos da sequência, confundido com o cromatismo do ambiente, sobretudo em momentos em que a câmera mantém certa distância de seu corpo e que deixa perceber, ironicamente, na perspectiva do enquadramento, uma placa em amarelo indicadora da frase que permeia o argumento do filme: “O ser humano é estômago e sexo”. A câmera se aproxima e enquadra o rosto tenso da personagem que reclama asperamente de sua rotina quando diz: “Ah! Eu quero é que todo mundo vá tomar no cu” (03:35), imitando com os lábios o baixo-corporal.

Figura 51 – Frame do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Apesar disso, Lígia demonstra certo prazer ao transitar pelo espaço do bar frequentado, em sua maioria, por homens, e ser cobiçada por estes, porém, como disse antes: “A única coisa que não tem mudado nos últimos tempos é o Santa Cruz nunca mais ter ganho nada. Nem título de honra. E eu não ter encontrado alguém que me mereça” (03:25). Lígia é chamada de “manga” por um boêmio que frequenta o estabelecimento, dando a entender subjetivamente que não é segredo que suas partes íntimas sejam tingidas de amarelo. Alguns clientes se contentam em apenas observar o trânsito sinuoso de seu corpo e agem naturalmente com a presença da loira, enquanto outros arriscam tocar em seu corpo sedutor, despertando o ódio da personagem, como na cena em que um dos frequentadores toca no baixo corporal da loira.

Figura 52 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

A sequência que encena plenamente a categoria do erótico-grotesco envolvendo Lígia se passa quando Isaac conversa com a personagem Rabecão que pergunta ao amigo: “Gostou do material? Amarelo feito manga” (33:25), dando a entender que a proprietária do bar fosse algo “comestível”. O outro se mostra interessado no “material” e questiona de quem se trata, o que prontamente Rabecão diz ser uma mulher que nenhum homem conseguiu possuir sexualmente; em seguida faz um desafio esdrúxulo a Isaac: “Se tu comer essa daí eu te devolvo a parada e tu come meu cu / Então nada feito. Só se rolar cu. Sem cu não há acordo” (34:35).

Nessa fala do funcionário do IML, a menção às partes baixas do corpo (orifício anal) reitera a visão erótico-grotesca que se materializa no filme, principalmente, nos gestos de Rabecão ao desafiar o companheiro de bar. No mesmo enquadramento, em perspectiva, quase alinhadas ao perfil de Isaac, duas placas anunciam as comidas disponíveis que reforçam a proposta sórdida e grotesca de Rabecão, enquanto ao fundo do enquadramento, em um espaço contíguo, Lígia aparece encoberta pelo balcão e aquém do diálogo que coloca seu corpo em uma aposta.

Figura 53 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Após um corte na montagem que retoma o espaço do Bar Avenida, Lígia aparece servindo uma cerveja a Isaac que não resiste à curiosidade e questiona: “Todos os seus cabelos são dessa cor, ou a moça só tem dinheiro para pintar os da cabeça?” (41:06). Desafiada em seu pudor, Lígia sobe em uma das mesas em frente a Isaac, como se fosse “servir” seu cliente, e, diante do olhar curioso do homem, levanta delicadamente o vestido deixando à mostra, em um close extremo que enquadra a alvura da coxa e os grandes pelos tingidos de um amarelo intenso, saciando, dessa maneira, a “fome” do personagem. Em seguida, ela desce da mesa

e olha seriamente para o necrófilo que, estarecido, acompanha o riso irônico de Lígia ao sair de cena.

Figura 54 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

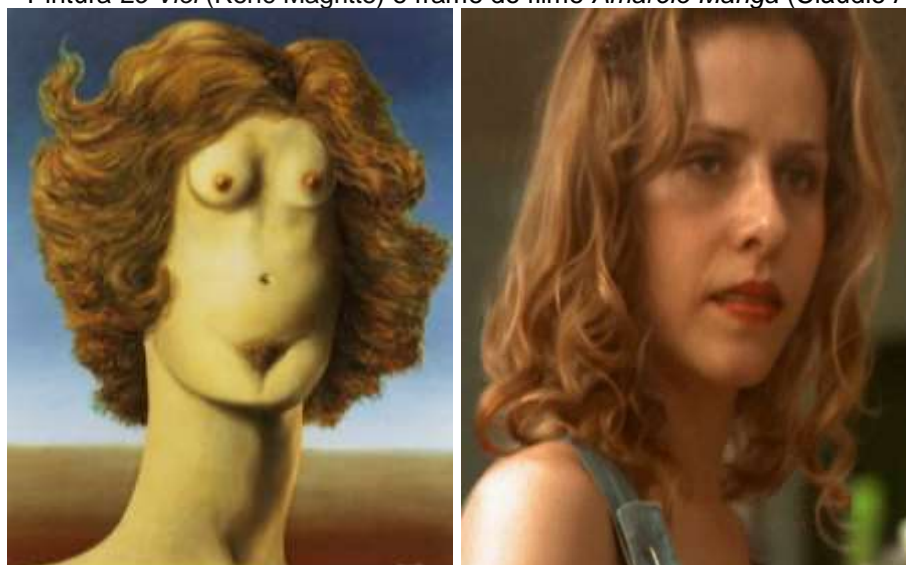
O que também nos chama a atenção na referida sequência é o comportamento dos outros frequentadores do bar que, mesmo diante da exibição erótica de Lígia, mantêm-se na perspectiva de fundo do enquadramento como se nada tivesse acontecendo, a não ser um olhar feminino que se lança discretamente ao movimento das mãos da loura, corroborando assim o que já é conhecido pelos clientes. O erótico-grotesco, na sequência, culmina sobretudo no paralelo entre o close genital e, em seguida, quando a câmera fecha em primeiro plano no rosto de Lígia, fazendo um paralelo de igualdade visual entre os enquadramentos. Por esse viés, a imagem do rosto ganha uma dimensão grotesca se relacionada à outra instância fora da normalidade e que tenciona prolongá-lo para o que está à parte no tocante às configurações do que se entende como um rosto comum, já que nessa perspectiva “todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar

onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas”. (BAKHTIN, 2013, p. 277).

O paralelo a que nos referimos sugere uma inversão quanto às funções orgânicas e quase se fundem, ou seja, a vagina se transforma momentaneamente em rosto que olha diretamente para Isaac, e, ao contrário, revela-se eroticamente na ênfase que recai no plano detalhe dos lábios vermelhos de Lígia. Nesse sentido, a alternância é proposital e origina uma metamorfose do rosto que logo se transforma em ventre, culminando, no que podemos chamar de “semelhanças transgressivas”, isto é, que têm o propósito de inventar “algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças*”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29).

Essa relação corpo/rosto é referida por Agamben (2014) a partir de uma visão teológica e ao mesmo tempo crítica que envolve as dimensões divina e carnal, pois o primeiro elemento se cobre para deixar à mostra o segundo. No entanto, em uma perspectiva contestadora explicada pelo filósofo, o corpo nu pode se instaurar como o próprio rosto. (AGAMBEN, 2014). Em *Amarelo Manga*, essa dicotomia se empenha não somente em desnudar o corpo de Lígia, mas redimensionar o sentido do rosto enquadrado em primeiro plano, nessa cumplicidade erótica, ao mesmo tempo grotesca e surreal, se comparado ao quadro *Le Viol* (1934), de René Magritte.

Figura 55 – Pintura *Le Viol* (René Magritte) e frame do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



René Magritte, *Le Viol* (Rape), 1934.²¹

²¹ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/254594185156022669/?lp=true>. Acesso em: 02/01/2017.

Essa relação entre o filme de Cláudio Assis e o Surrealismo é plausível, algo que demonstramos na cena em que Auxiliadora sofre o mesmo assédio sexual visto em *Um cão andaluz*. Paradoxalmente, a pintura de Magritte é intitulada de “estupro”, o que acontece quase literalmente com ambas as personagens de Cláudio Assis. No que diz respeito à representação do corpo, os artistas surrealistas queriam desestabilizar “as formas”, “as partes do corpo tornam-se igualmente intercambiáveis: o sexo sobe à cabeça (Magritte: *Le viol*), o olho desce ao ânus (Bataille: *Histoire de l’œil*)” (MORAES, 2002, p. 75), na perspectiva em que Didi-Huberman analisa o corpo informe em Bataille.

Por outro lado, a cena em que Lígia exhibe seus pelos íntimos à curiosidade de Isaac guarda referências de outros filmes que encenam o grotesco de modo análogo. Tal afirmativa reforça a proposição de que os filmes da trilogia de Cláudio Assis, em momentos específicos, apropriam-se da filmografia de outros diretores que também elaboram formas de encenar os corpos a partir de uma estética transgressora. Referimo-nos, primeiramente, à uma sequência do filme *O império do Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976), quando a personagem Sada, durante um passeio com as amigas, encontra um transeunte que deseja possuí-la. No entanto, diante da falta de ereção do estranho, ela o satisfaz levantando o vestido e oferecendo ao transeunte um vislumbre momentâneo de sua genitália, mesma perspectiva de enquadramento presente na atitude de Lígia em *Amarelo Manga*.

Figura 56 – Frames do filme *O império do Sentidos* (Nagisa Oshima, 1976)



Fonte: Nagisa Oshima (1976)

Outra referência vem do próprio cinema brasileiro, presente no universo grotesco do diretor José Mojica Marins (Zé do Caixão), considerado, ao lado de Ozualdo Candeias, uma referência estética para o Cinema Marginal, pois seus filmes exibem cenas grotescas e abjetas, em que os corpos estão sujeitos à mutilação, à

tortura e ao sadismo. (RAMOS, 1987, p. 86). A comparação entre os dois cineastas é pertinente, já que no roteiro elaborado por Hilton Lacerda a sequência que diz respeito ao personagem Isaac é intitulada de *O despertar da Besta*, filme que no original de 1970, censurado pelo regime militar, intitulava-se de *O Ritual dos Sádicos*, considerado um marco desse gênero no Brasil por apresentar cenas grotescas de violência e sadismo. Nesse filme, o uso de drogas delibera comportamentos anormais, fetiches e desejos insanos, no entanto, com certo “pudor” estético ao não expor a genitália feminina em um close frontal, como é feito sem reservas morais em *Amarelo Manga*. Desse modo, dois momentos são singulares, pois demarcam uma aproximação estética e temática em comparação à sequência entre Lígia e Isaac.

Figura 57 – Frames do filme *O ritual dos sádicos* (José Mojica Marins, 1970)



Fonte: José Mojica Marins (1970)

Em ambos os enquadramentos acontecem mudanças de perspectiva quanto ao olhar de quem observa e de quem é observado. Nos dois primeiros frames, após uma injeção de drogas, uma jovem se despe e exhibe o corpo a uma plateia de homens que a observam e cobiçam seu corpo. O desdobramento da sequência mostra os homens oferecendo um “penico” à personagem, para observá-la durante o ato de excreção. Em seguida, em outro momento do filme, uma estudante é levada para um lugar onde diversos jovens a fazem consumir drogas, alterando seu humor e a

libertando das regras morais. Após o consumo, ela toma coragem e sobe em uma mesa para exibir o corpo e permitir que eles adentrem a intimidade de sua roupa, para sentir o cheiro de seu sexo.

Se observarmos, a encenação do corpo nas referidas sequências converge para o que observamos nos frames de *Amarelo Manga*, principalmente no que diz respeito ao domínio de cena dos corpos femininos na configuração dos planos (ao expor os corpos) e na altivez dos rostos em primeiro plano. Além disso, os filmes “citados” em *Amarelo Manga* também encenam a temática do corpo erótico-grotesco, com a ênfase em ângulos que conferem ao corpo feminino uma supremacia diante do olhar masculino. O próprio sorriso de Lígia e daqueles que presenciam a exibição no bar surge como um deboche e, ao mesmo tempo, a certeza de que a personagem sentia prazer e domínio sobre seus atos.

A penúltima sequência em que Lígia aparece no filme se emparelha, no fluxo da montagem, com a encenação de outras personagens femininas. Os enquadramentos mostram, primeiramente, Aurora, uma das moradoras do Texas Hotel, masturbando-se com um nebulizador e tendo delírios ao colocá-lo, de modo grotesco, diretamente em sua vagina exposta. Enquanto isso, Lígia não encontra um homem que a mereça, as outras personagens se satisfazem fora dos padrões comuns, ao romperem com os preceitos da normalidade social que regem os corpos.

Figura 58 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)





Fonte: Cláudio Assis (2002)

Especificamente no tocante à Lígia, após o gozo de Aurora com o aparelho, uma câmera panorâmica se move captando o espaço do Bar, agora quase totalmente escuro, para depois enquadrar fixamente em plano médio e, a certa distância, o momento em que Lígia, quase sem roupas, contempla-se diante de um espelho em forma de leque, que lhe recorta a imagem, culminando em uma visão grotesca e disforme. Nesse momento, uma sombra paira sobre seu corpo e, ao mesmo tempo, o espaço enquadrado permite que a luz clareie apenas a parede e alguns poucos objetos, o que ratifica o “encarceramento” da personagem em seu próprio mundo particular concebido na estética do conjunto de elementos composicionais da encenação; mais precisamente pelos contornos da sombra que também delimitam o campo de visão e o contorno das formas corporais da personagem e delineia na parede do Bar a forma de uma arma que aponta diretamente para seu corpo desnudo, quase a mesma imagem do momento em que Isaac aponta uma arma de fogo querendo possuí-la à força.

4.1.2 Isaac: o sabor dos corpos

Figura 59 – Frame do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Um automóvel amarelo cruza as ruas da cidade de Recife. Na direção está um homem rude, cabelos encaracolados em desalinho, óculos escuros e barba rala. No carro, ele ouve notícias pelo rádio, enquanto uma câmera subjetiva observa um cenário de contrastes sociais. A principal notícia veiculada diz respeito a uma mulher evangélica que foi traída pelo marido, e que agiu com extrema violência contra a amante. Ele é hóspede do Texas Hotel, um espaço escuro, sujo e frequentado por pessoas de classe baixa, porém, a trama inicial do filme não faz qualquer menção a seu respeito.

A insólita personagem começa se revelar quando Bianor, dono do hotel, pede ao serviçal Dunga para chamá-lo, pois está ao telefone alguém de nome Rabecão. Depois de um corte na montagem, aparece em sonho uma praia repleta de cruzeiros de vários tamanhos, enquanto um homem obeso e de face grotesca sai do mar e atravessa a cena carregando uma bicicleta ao ombro; na mesma sequência, outro homem encostado em um carro e diante das cruzeiros observa a dança de uma mulher que se exhibe. Nesse ínterim, após o chamado de Dunga, sabemos se tratar de Isaac, personagem que nutre desejos estranhos por cadáveres.

Quem está ao telefone é Rabecão, um motorista do Instituto Médico Legal (IML) de Recife que fornece a Isaac corpos de defuntos congelados em troca de drogas. No diálogo, fica acertado que eles devem se encontrar no “lugar de sempre”. Acertado o encontro, Isaac aparece em cima de um carro demonstrando ansiedade com a

chegada da “encomenda”, em frente a um espaço decadente da cidade de Recife. Após a chegada do fornecedor de corpos Isaac diz: “Rabecão, meu filho! Que demora da porra! E aí, caralho? Cadê o bicho?” (26;29). Em seguida, no interior de um barraco decadente e com paredes sujas e corroídas, Rabecão entrega a Isaac o cadáver necrosado e congelado de um jovem, “um picolé” (26:52), como reitera o funcionário do IML.

Figura 60 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Isaac demonstra grande satisfação diante do cadáver exposto, sobretudo quando a câmera em primeiro plano detalha seu olhar fixo sobre o morto. Esteticamente, a encenação realiza um paralelo ou “espelhamento” entre o cadáver exposto e o rosto jubiloso de Isaac. A medida que a personagem se aproxima do corpo, a câmera, em *close-up* extremo, acerca-se de seu rosto e registra, em meio uma sombra, o momento em que ele toca delicadamente a pele do morto, para em seguida levar um dos dedos à boca para saborear a epiderme em decomposição.

Como atesta Bakhtin (1987, p. 277), ao discorrer sobre a questão do prazer gustativo em face do grotesco, “a boca é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador”, gesto que depois Isaac irá repetir em outros momentos do filme.

Figura 61 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Ainda na sequência descrita, o necrófilo começa realizar disparos contra o cadáver, que na perspectiva do enquadramento se mostra vigoroso de músculos e em plena nudez erótica. Nesse momento, a câmera recorta parte do corpo de Isaac permitindo, mesmo à distância e com sinais de decomposição, uma visão privilegiada e sedutora para o atirador. Após os tiros, o rosto de Isaac se ilumina, como se fosse acometido por um gozo intenso, porém grotesco. Por outro lado, seu prazer não é apenas visual-erótico (contemplação do morto), mas também gustativo, constatação que reforça a tese central do filme: “o ser humano é estômago e sexo”.

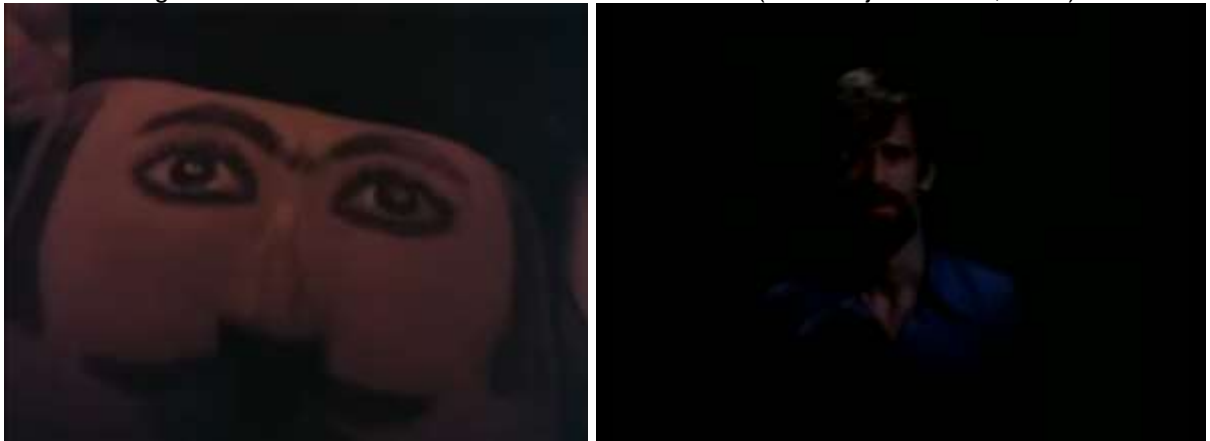
Depois da agressão sofrida no Bar Avenida, o necrófilo retorna ao Texas Hotel e acaba dormindo. Nesse ínterim, retorna em seus sonhos o instante em que Lígia levanta o vestido e expõe novamente o sexo. Desta vez o enquadramento focaliza apenas a parte íntima da personagem e se transfere para registrar o espanto de Isaac, envolvido em uma luminosidade que sugere o momento onírico. A cena retoma, na figura de Isaac, uma das personagens do filme *Delírios de um anormal* (1978), de José Mojica, já referido anteriormente, como uma indicação presente no roteiro de *Amarelo Manga*.

Figura 62 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Figura 63 – Frames do filme *Delírios de um anormal* (José Mojica Marins, 1978)



Fonte: José Mojica Marins (1978)

Apesar das diferenças entre a proposta dos diretores, o sonho surreal de Isaac se assemelha aos delírios que Dr. Hamilton sofre durante o sono, quando vê, em um de seus pesadelos, nádegas em forma de rostos que olham assustadoramente para ele. Essa possibilidade de trânsito entre os cineastas não pode ser entendida apenas como um recurso estético, mas a partir de um diálogo que reforça o argumento da tese sobre a encenação do grotesco em *Amarelo Manga*. Além disso, a ideia de “anormalidade” recorrente na cinematografia de José Mojica se atualiza no estilo de Cláudio Assis que, principalmente em seu primeiro filme, abrange um universo em que as personagens se comportam aquém de uma normalidade social.

O próprio fetiche de “saborear” o corpo dos mortos demonstrado pelo comportamento de Isaac está presente em outras sequências, como, por exemplo, quando ele é avisado por Dunga que Bianor faleceu repentinamente. Assim como ocorreu diante do cadáver oferecido por Rabecão, novamente o necrófilo se vê diante de um cadáver e sem qualquer preocupação com os presentes que esperam o caixão

para o cerimonial de velamento do corpo. Ele percorre os dedos no morto e prova sem cerimônia, diante do olhar atônito de duas senhoras que estão ao fundo do enquadramento.

Figura 64 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2002)

Para quem observa a cena de Bionor morto no sofá seria angustiante contemplar um cadáver; para Isaac, no entanto, é um momento de gozo, sem interditos sociais, como se fosse uma cerimônia, uma extrema unção de cunho grotesco, que permite a ele usufruir prazerosamente do que é pernicioso, a morte. Neste sentido, um dos traços fundamentais do grotesco está ligado ao “rebaixamento”, que inverte a concepção divina do humano, ao lhe conferir um sentido próximo da própria terra, ou seja, “entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção”. (BAKHTIN, 2013, p. 19). Assim, a presença da morte em *Amarelo Manga* reforça essa imagem daquilo que está fadado ao apodrecimento, mas que ainda serve para satisfazer os fetiches insanos de Isaac.

A última sequência envolve a relação casual entre Isaac e Kika. Após a descoberta da traição do marido (Wellington Canibal), a personagem agride Dayse e arranca com os dentes um pedaço da orelha de sua rival em um ato de extrema violência. Depois, ela é encontrada por Isaac em um beco escuro que a convida para entrar no carro. De maneira fria, ela confessa ao necrófilo seu ato repentino contra a amante do marido. As cenas se passam dentro de um quarto onde Isaac e Kika aparecem envolvidos sexualmente, sendo que, diferente do que se considera “usual” e, em se tratando da agressividade do seu parceiro sexual, é a ex-evangélica que mantém o domínio da encenação. No entanto, o entrelaçamento dos corpos nos

remete a certas passagens do filme *O império dos sentidos*, como identificamos na cena em que Lúcia se mostra eroticamente a Isaac.

Figura 65 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Nagisa Oshima (1976)

Nos frames que destacamos para a comparação analítica, os corpos surgem de maneira simétrica, com algumas diferenças de colocação das personagens nos enquadramentos. No filme de Cláudio Assis há, em primeiro lugar, uma opção por uma cor vermelha intensa que contorna quase todo o ambiente e se reflete no rosto perverso e sarcástico de Kika. Desse modo, a impressão visual refletida nos corpos cria uma simetria com o espaço, como também sugere uma obscuridade quanto ao comportamento ambíguo de ambas as personagens. No filme de Oshima, na maioria das cenas eróticas, há sempre a presença do *voyeurismo*, como vemos no frame em que uma mulher de idade toca um instrumento de cordas enquanto o casal de amantes faz sexo em sua presença.

Figura 66 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *O império dos sentidos* (Nagisa Oshima, 1976)





Fonte: Cláudio Assis (2002); Nagisa Oshima (1976)

Porém, observando os ângulos de câmera, de algoz Isaac passa a ser dominado pelos gestos ousados da amante que, ao colocar uma escova nos lábios, imita o próprio gesto de Dunga ao acariciar e lubrificar com a boca a faca utilizada por Wellington. Kika utiliza o objeto para sodomizar Isaac, ao introduzir bruscamente no baixo corporal do parceiro, em uma tortura grotesca e prazerosa confirmada pelo contraste de luz e sombra refletido no rosto de Kika em primeiro plano. No frame de *O império dos sentidos*, Sada se utiliza de uma faca para intimidar seu amante, colocando-a na boca entre os lábios como se fosse matá-lo. O desenrolar da sequência mostra a personagem torturando Kichizo Ishida em um ambiente em que os tons em vermelho convergem visualmente para o espaço demonstrado em *Amarelo Manga*. Outra aproximação entre os dois contextos evidenciada nos frames é a supremacia dos corpos femininos sobre os homens. Nessa inversão de papéis em relação aos corpos, ambas se sobrepõem aos amantes que perdem o destaque na encenação representada nos filmes.

Amarelo Manga, ao referenciar cenas de *O império dos sentidos*, propõe uma estética aglutinadora e que se aproveita do próprio cinema erótico-pornô para produzir rupturas no âmbito da encenação dos corpos, com ênfase em aspectos ligados às categorias que mesclam o grotesco e o erótico. Além disso, Cláudio Assis propõe uma síntese de tendências de gêneros que, em cada contexto, realizaram possíveis rupturas, tanto no que diz respeito ao domínio estético da construção narrativa, quanto no modo de transgredir os limites da representação dos corpos, opção estética que o diretor de Recife reelabora como uma das tendências do cinema brasileiro contemporâneo.

4.2 BAIXIO DAS BESTAS: CORES DA VIOLÊNCIA

Figura 67 – Capa do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Baixio das Bestas representa uma hipérbole de violência e um dos filmes mais abjetos do cinema contemporâneo brasileiro. Assim como em *Amarelo Manga*, o título do filme sugere, ficcionalmente, o possível nome do lugar onde se desenvolve a trama fílmica, assim como também condiz com às ideias de “baixeza” e “bestialidade” que, em se tratando do cineasta de Recife, alcançam interpretações de cunho naturalista por conta do teor instintual das personagens, sobretudo masculinas. Contudo, como atestaremos no decorrer do presente capítulo, o segundo longa-metragem de Cláudio Assis fortalece a proposição relacionada à encenação do corpo erótico-grotesco, a partir da irrupção de imagens que prioriza a encenação dos corpos, em específico, o baixo-corporal.

A presença do Naturalismo em filmes brasileiros do pós-retomada discutida por alguns estudiosos do cinema contemporâneo se configura a partir de outros moldes, se compararmos ao que foi produzido no século XIX pela literatura marcadamente determinista de escritores, como, por exemplo, de Aluísio Azevedo, autor de maior

destaque desse estilo literário no Brasil. Ainda que esse ponto de vista “neonaturalista” tenha grande relevância para se entender a realidade social das favelas em filmes do período, para citar alguns, *Tropa de Elite*, *Carandiru* e *Cidade de Deus*, não consideramos essa abordagem de maneira exclusiva (SELIGMANN-SILVA, 2016), uma vez que as representações da violência nas telas podem ser discutidas em outros moldes, como exemplos, a partir de uma visão “neorrealista” ou, por um viés psicanalítico, um “Mal-Estar” da sociedade brasileira. (DUNKER, 2015).

Nesse sentido, relacionamos a expressão “baixio das bestas” ao grotesco, pela exacerbação das imagens relacionadas ao “baixo-corporal” que expõem a nudez feminina e a violação sexual dos corpos continuamente “abaixo” dos ângulos de câmera após longas séries de violência. Não consideramos, porém, que o filme de Cláudio Assis queira meramente realizar uma “apologia” ao sadismo ou se alinhar à proposta de uma “indústria cultural” das imagens. (GINZBURG, 2013). O diretor de Recife, ao inserir o grotesco em seus filmes, realiza uma “ampliação” do campo da imagem como função estética. Assim, a potência grotesca das imagens recorrentes no segundo filme da trilogia pode ser entendida bem mais como “sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2014), com base em uma lógica artística de caráter político ao elevar o grotesco ao seu máximo de representação visual, confirmando o discurso da personagem Everardo ante à câmera: “o bom do cinema é que você pode fazer o que tu quer”. (40:41).

No plano da trama narrativa, *Baixio das Bestas* se organiza, enquanto montagem, em dois regimes: espacial e temporal. Em primeiro lugar a alternância entre espaços em que a câmera adentra em ambientes privados das casas e registra o silêncio cotidiano dos moradores da Zona da Mata. Essa “intromissão” constante da câmera revela ao espectador o que estaria fora da vida comum da comunidade, pois traz à tona o interdito e aquilo que se oculta moralmente. Do espaço escuro onde mora o velho Heitor e sua neta Auxiliadora, a câmera adentra no prostíbulo de Dona Margarida, ora em festas ou normalmente vazio e sem clientes; ora ela flagra a vida improdutiva e profana dos *agrobóys* que contrasta com a rotina dura dos cortadores de cana.

Tal ambientação, em síntese, é percorrida por sombras e pouca luminosidade, próxima de uma atmosfera expressionista carregada de significações dramáticas que potencializam o plano da encenação. Outro aspecto significativo quanto à montagem é a alternância entre o dia e a noite. Durante o dia, o filme exhibe a rotina dos canaviais,

o trabalho produtivo, a movimentação de caminhões que levam passageiros e cortadores de cana. Nessa rotina, Auxiliadora caminha em estradas desertas, banha-se nua nos rios sem ser importunada pelos homens que trabalham no corte. Esse trânsito da personagem por ruas e espaços isolados converge para a encenação dos trabalhadores que exercem o trabalho de cortar cana. Nos dois primeiros frames, o posicionamento de câmera diante do que restou da cana queimada realiza um contraste entre a rudeza do corte e o corpo juvenil da neta de Heitor; a encenação cria imagetivamente uma “cerca” que delimita seu papel feminino dentro desse sistema. Ao mesmo tempo, a secura da queimada não se distingue dos corpos que transitam nos espaços áridos e tingidos de poeira.

Figura 68 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

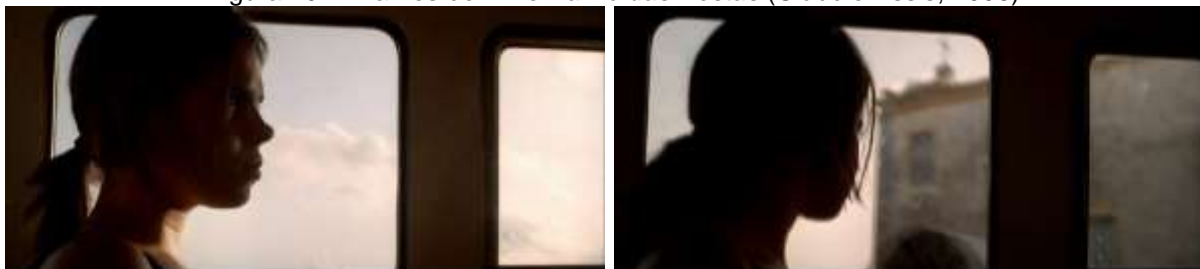
Figura 69 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Nos enquadramentos seguintes, Auxiliadora aparece estática à espera de transporte para voltar ao vilarejo, um dos raros períodos em que ela experimenta certa liberdade. Sua posição no quadro antecipa a exposição noturna ao lado da igreja. No outro frame, ao ser posicionada em uma perspectiva contrária ao movimento dos caminhões de transporte, reduz-se a personagem ao “esmagamento”, uma vez que a maioria dos assediadores noturnos é formada por caminhoneiros e trabalhadores rurais. Em vista disso, a tensão psicológica da personagem fica evidente na maior parte do filme, neste caso, destacamos um registro em primeiro plano emoldurado pela janela de uma Kombi, quando Auxiliadora retorna ao convívio da casa de Heitor.

Figura 70 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

O enquadramento do rosto é uma forma de restringir a autonomia do corpo e se configura como uma “amputação”, um “enclausuramento” que retém a ação do corpo no interior do quadro fílmico. Há uma sensação de raiva da personagem por ter que retornar ao domínio do avô. No frame seguinte, o interior do veículo escurece para dar maior visibilidade à cruz da igreja posicionada na parte superior do quadro, local onde Auxiliadora é “martirizada”. No filme, por um viés crítico, o espaço sagrado é “dessacralizado” e, de maneira pessimista, *Baixio das Bestas* desdenha qualquer forma de “redenção” humana.

Se as personagens femininas em *Amarelo Manga* demonstram certa autonomia frente à “dominação” masculina, em *Baixio das Bestas*, ao contrário, o corpo feminino é violentado e exposto diante da câmera em longos planos, como se Cláudio Assis quisesse encenar uma recapitulação da execução bovina registrada em seu primeiro filme (*Amarelo Manga*). Tal aproximação evidencia, na esfera do grotesco, o “trato” que é dado às mulheres no espaço ficcional da Zona da Mata. Assim, a violência e a opressão sobre os corpos denunciam a estrutura dos latifúndios, o poder dos coronéis que, mesmo ausentes no plano da representação, mostram-se por meio da supremacia masculina e pela sobrevivência dos velhos engenhos.

Há durante o filme uma recorrência de imagens que sempre mostram personagens femininas enquadradas em um plano de inferioridade angular, geralmente após terem sofrido sequências cruéis de violência corporal. Os frames a seguir são praticamente similares no que diz respeito encenação dos corpos, em que a câmera superior capta friamente essa imobilidade. O modo em que a câmera encena a posição dos corpos em espaços fechados e a angulação evidencia um tipo de “violência virtual”, ou seja, a potência que há em determinados tipos de enquadramentos selecionados para “constranger” a ação das personagens ou expô-las ao olhar dos espectadores. (COMOLLI, 2015, p. 253).

Figura 71 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

O primeiro frame exhibe o corpo nu de Dora após ser cruelmente estuprada e pisada seguidamente por Everardo; já o frame seguinte mostra a personagem Bela encenada em uma posição correlata ao frame anterior. O que coincide nas duas encenações não é apenas a posição de “esmagamento” dos corpos proposto pelo ângulo de visão, mas a configuração imagética das bordas (enquadramentos) que se tingem de tons escuros reforçando a impressão de “clausura”.

Outra opção estética usada em *Baixio das Bestas* é perceptível em duas situações de violência contra o feminino, quando a câmera fica estática em longos planos em sequência com a finalidade de revelar os gestos dos agressores. Tal alongamento dos planos no filme cria uma aproximação visual com uma das sequências mais polêmicas do cinema contemporâneo encenada em *Irreversível* (Gaspar Noé, 2002), na cena em que a personagem Alex é agredida friamente por La Tênia em um túnel de metrô por aproximadamente 10 minutos.

Figura 72 – Frames dos filmes *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006) e *Irreversível* (Gaspar Noé, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2006); Gaspar Noé (2002)

Figura 73 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

De maneira comparativa, no filme de Gaspar Noé o plano frontal em perspectiva indica um cenário de maior violência e dramaticidade, sobretudo pelo forte cromatismo em vermelho das paredes, imagem que intensifica o teor das ações cometidas durante o abuso sexual sofrido por Alex; enquanto isso, seu algoz a observa friamente em uma posição superior, assim como notamos nos frames em que os agressores de *Baixio das Bestas* fixam olhares de superioridade sobre as vítimas.

Essa referência indireta ao estilo abjeto de Gaspar Noé não se compraz apenas em “repetir” um modo de encenar a crueldade, mas toma para si a carga pulsional da cena para emoldurá-la em outro contexto e com maior potência. O diretor argentino desde seus primeiros filmes em curta metragem ganhou a alcunha de fazer um cinema nauseante e grotesco. Dentre as produções do cineasta, *Carne* (1991) é um dos mais chocantes, principalmente a primeira sequência que abre o curta quando um açougueiro corta a garganta de um cavalo e a câmera acompanha com indiferença a agonia do animal. Cláudio Assis pode ter se “inspirado” no filme ao compor passo a passo a brutal carnificina bovina em *Amarelo Manga*.

Figura 74 – Frames do filme *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002) e *Carne* (Gaspar Noé, 1991)



Fonte: Cláudio Assis (2002); Gaspar Noé (1991)

Outro exemplo de laceração do corpo feminino acontece na cena em que Auxiliadora aparece na companhia de Cícero em um local isolado e iluminado somente pela luz intensa dos faróis de um carro. Na referida sequência, a encenação

se tingem de sombras ao redor do enquadramento, tipo de véu que oculta a ação grotesca realizada durante a encenação do estupro; as lanternas acesas do carro fazem o papel de um “olho pulsional” que esmiúça o momento agônico da personagem; durante a encenação a câmera estática e o olhar frio de Cícero também se nutrem visualmente da ação violenta.

Figura 75 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

O grotesco, em outra perspectiva visual, pode ser percebido na captação em *plongée* da personagem Maninho que sempre aparece no filme cavando uma fossa próxima da casa do velho Heitor. Essa imagem recorrente concebe duas interpretações possíveis. A primeira delas diz respeito à concepção de “vazio” diante da imagem do túmulo, que provoca em nosso olhar uma refração, ou seja, uma imagem de nós mesmos que corrobora a concepção do que é “inevitável” quanto ao destino do próprio corpo humano e do ideal de sobrevivência das formas límpidas. (DIDI-HUBERMAN, 2010) Maninho, no interior do retângulo, quase se confunde com a terra e com as sombras que cercam as bordas do plano.

Figura 76 – Frame do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Em outro sentido, o grotesco se engendra a partir da relação intrínseca entre o “corpo” e o mundano. Esse pressuposto “esvazia” o caráter divino da criação humana e aponta para a finitude e a decrepitude da vida que, ao seu término, é reduzida aos

vermes, à “podridão do mundo” (23:45), como fala Mestre Mário ao assistir Maninho cavando a fossa, pois é feita para servir a um processo comum das necessidades do corpo, o ato de evacuar, isto é, a imagem grotesca do “traseiro” e o ato de defecar que realiza as “trocas” orgânicas que ligam o homem ao mundo. No decorrer do filme, a ação grotesca de Maninho representa um dos grandes incômodos para Heitor, personagem basilar da trama e símbolo do velho patriarcado ainda reinante nos confins da Zona da Mata de Pernambuco.

4.2.1 Heitor: profanações no escuro

Figura 77 – Frame do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

As primeiras imagens de *Baixio das Bestas*, antes da aparição do velho Heitor, são cenas em preto e branco de um filme antigo que registra espaços em ruínas de uma usina abandonada. O início do filme encena o vazio ou o que restou das antigas estruturas rurais que dominavam a economia e a política no Nordeste do país. Tais imagens são correlatas à primeira sequência do filme *Menino de Engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), que se passa nos anos de 1920 na Paraíba e foi adaptado do livro homônimo de José Lins do Rego (1901-1957) que, diferentemente do filme Cláudio Assis, narra o impacto das indústrias e da produção canavieira na vida das pessoas comuns da região.

Tal sequência do filme de Cláudio Assis, poucos anos depois, serviu de “inspiração” para Kleber Mendonça Filho iniciar o filme *O Som ao redor* (2012), a partir do uso de fotografias antigas que mostram a prosperidade dos senhores de engenho em uma convivência pacífica com empregados e trabalhadores dos canaviais. O filme esboça a ideia de que, mesmo com o fim do domínio dos coronéis, o poder continua com os herdeiros desse tempo, ou seja, sob o controle da herança tradicional e

patriarcal das famílias; é o caso, por exemplo, da personagem Francisco que mantém uma antiga casa no interior de Recife e grandes condomínios no centro da cidade.

Diferente de Francisco, Heitor de *Baixio das Bestas* não possui bens ou terras. Além de não possuir qualquer atividade, ele passa o dia admirando insetos embalsamados em uma garrafa. Para se garantir financeiramente, a personagem se utiliza dos serviços da neta em dois turnos: durante o dia ela lava roupas para famílias da região, e no período noturno é usada como fetiche sexual de caminhoneiros e trabalhadores que vivem do que restou da antiga indústria canavieira. Seu discurso moralizante questiona a falta de pudor das pessoas, mas se contradiz ao se aproveitar do corpo da neta para aumentar seus lucros.

Na primeira encenação das personagens ao lado de uma velha igreja, um fraco ponto de luz ilumina as paredes escuras do templo que mais parece um palco aberto prestes a dar início a um insólito espetáculo. A câmera fixa capta a chegada de Seu Heitor que, após colocar a neta na parte alta da calçada, começa a despi-la para excitar o olhar voraz dos homens que estão fora do enquadramento. Iluminado por uma luz fosca que não permite detalhar as imagens do cenário, Heitor se senta próximo à jovem apoiado em uma bengala, como se fosse um antigo senhor de escravos que exhibe sua “mercadoria”.

Figura 78 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Enquanto em um *travelling* de saída a câmera se desloca para aumentar a abrangência do enquadramento, uma sombra menos densa permite ao espectador visualizar um pequeno aglomerado masculino que avidamente direciona o olhar para

o corpo exposto. Cobrindo uma parte maior do quadro, o adensamento das sombras insinua algo de proibido, ou aquilo que é chamado de “ponto cego” (COMOLLI, 2015), e tem como uma das funções instigar o olhar dos espectadores. Porém, o filme transfere para o olhar de Heitor e dos homens ao redor a “melhor” visualização.

Ainda sobre a sequência, à medida em que a câmera se desloca para trás, as sombras se expandem ao redor do enquadramento. Esse distanciamento espacial em relação à personagem nos fornece a imagem de uma sessão de cinema, pela disposição dos homens enfileirados ao redor do quadro; seria, *grosso modo*, um “filme a céu aberto”, já que o cinema do lugar está desativado. Por outro lado, a exposição do corpo feminino também insinua a imagem de um “corpo à venda”, cena comum durante a escravidão em que se leiloavam corpos femininos para servir ao desejo sexual dos patrões. A sequência termina quando a câmera se movimenta para cima no intuito de captar, em meio à penumbra da noite, a cruz opaca e silenciosa da igreja, que perfaz uma crítica irônica à indiferença dos poderes divinos em seu próprio espaço de santificação.

Outro aspecto visual da sequência é como a focalização se multiplica a partir do momento em que a imagem se distancia. Em paralelo à subjetividade da câmera que observa a cena, surgem outros olhares que suplantam a autonomia desse dispositivo, e se voltam para o mesmo ponto de fuga. Em meio ao espetáculo grotesco e da pouca luz, observamos gestos que sugerem homens se masturbando, enquanto Heitor, a poucos metros da cena, aproveita-se visualmente da nudez da neta. Porém, ele não permite que a nudez seja “profanada”, pois Auxiliadora está exposta apenas para ser vista, não para ser tocada, paradoxalmente como se ela fosse uma forma de nudez angelical e sagrada.²²

Em outra tomada, a câmera repete a sequência em perspectiva em que Auxiliadora está ao lado da igreja, dessa vez, com o uso de um *travelling* de entrada que se aproxima lentamente da cena. A similaridade em analogia à encenação anterior implica uma mudança de interesse dos homens em relação ao corpo da jovem e indica um acesso maior ao seu corpo, visível na distribuição de luz dos frames; a

²² Para Agamben (2007, p. 65), um dos fundamentos da “profanação” é retirar a aura de pureza de algo para ser “restituído ao uso comum dos homens”,²² o que realmente termina por acontecer com o corpo de Auxiliadora.

figura de Heitor é obscurecida pelas sombras e, durante o filme, perderá o domínio para a sanha dos homens.²³

Figura 79 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Nos frames decompostos e no transcorrer do filme, Auxiliadora, ironicamente nome de uma santa cristã, não possui a mesma autonomia de Lígia de *Amarelo Manga* ou de Eneida em *Febre do Rato*, que têm a liberdade, por vontade própria, de se exporem ao olhar masculino. Diferente disso, a personagem segue as ordens de seus tutores que rotineiramente “polícam” seu corpo para mantê-lo “adestrado” aos seus propósitos. Nessa perspectiva, o controle exercido continuamente sobre os corpos “está mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais”. (FOUCAULT, 1997, p. 28). Ao transpor essa ideia para o cinema, vem à tona a maneira em que os corpos são “conduzidos” em *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1975), diante de “homens vestidos que observam corpos nus” (AGAMBEN, 2010, p. 71) regidos por uma seleção que prioriza a juventude e beleza das formas, análoga ao interesse dos homens em *Baixio das Bestas*.

²³ A caracterização desse universo regido pelas pulsões do corpo, que Deleuze (1983) chama de “originário”, revela-se a partir de uma visão “radical” e violenta sobreposta ao real, que prioriza e potencializa os afetos no mais alto grau, bem próxima à crueldade evidenciada em *Baixio das Bestas*.

Figura 80 – Frames dos filmes *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006) e *Saló* (Pier Paolo Pasolini, 1975)



Fonte: Cláudio Assis (2006); Pier Paolo Pasolini (1975)

No diálogo entre os filmes, Eva é selecionada dentre várias jovens para ser exibida ao grupo de libertinos que comandam o andamento das orgias e das crueldades sexuais em um casarão isolado. Em ambas as produções há a presença e ação de uma “tutora” que rege o ato cerimonioso de despir os corpos. No filme brasileiro, a cafetina que conduz Auxiliadora diz aos pretendentes que a menina está sob seu “comando” (1:04:35). Em seguida, a despe completamente enquanto recolhe o dinheiro que autoriza os homens ao usufruto do “anjo” (1:04:57), fala irônica de um dos candidatos. Em Pasolini, a exposição sexual juvenil é a antessala das cenas grotescas posteriores, tanto que em uma das sequências do filme belas jovens são forçadas a ingerir porções de fezes em um banquete abjeto. Na mesma perspectiva, Heitor mantém uma rígida autoridade sob a virgindade da neta, por isso, ele nunca permite que os homens se aproximem, nem tolera qualquer suposto assédio, como, por exemplo, o de Maninho (cavador da fossa), que recebe de Auxiliadora demonstrações de “simpatia”.

No convívio interno da casa, a virgindade de Auxiliadora é colocada à prova, quando seu tutor repete uma velha tradição patriarcal de examinar diretamente a intimidade das jovens para ter certeza de que a “pureza” do corpo está intacta. Contudo, o gesto de Heitor é um subterfúgio para a ação abjeta de sentir o cheiro sexual e juvenil da neta que não esboça qualquer reação corporal, apenas repúdio e nojo visível em seu rosto; dessa maneira, “o corpo do outro é agora inteiramente carne

obscena e arfante, que conserva docilmente a posição que o algoz lhe deu e parece ter definitivamente perdido a liberdade e a graça”. (AGAMBEN, 2010, p. 92).

Figura 81 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

No contexto da encenação, os frames demonstram uma atmosfera de clausura, um espaço fechado para o mundo, mas revelado pela câmera intrusa que flagra em pormenores os gestos de Heitor ao profanar o corpo de Auxiliadora. O ambiente ao redor do quadro se cobre com uma penumbra que contorna a ação grotesca, servindo como um véu que encobre o que moralmente Heitor finge defender e se opor, como lemos em um dos diálogos com Mestre Marinho: “Não tem honra que não seja ferida, nem moral que não seja traída. E com a imoralidade que o mundo anda... Sei não”. (4:36). Tais questões compreendem um dos principais artifícios do realismo grotesco, que tem como função rebaixar qualquer versão do sagrado e colocá-lo ao nível do mundo profano e corporal.²⁴

Para finalização do tópico, depois de ser cruelmente violentada por Cícero, um dos *agroboys*, Auxiliadora retorna à casa de Heitor que, com grande indignação, pergunta quem foi o responsável pela violência. Tomado pela raiva ele ainda tenta surrá-la, acusando-a de “rameira de beira de estrada”. (1:14:04). Subitamente, sua casa é invadida pelos brincantes da festa em homenagem ao Maracatu que golpeiam o velho personagem até a queda final registrada por uma câmera em *plongée*, ironicamente, o mesmo ângulo de visão recursivo após os espancamentos femininos.

²⁴ Nesse viés, Agamben (2010) reforça o sentido de a profanação dos princípios divinos após o corpo ser tocado; este perde seu “frescor”, tornando-se matéria humana.

Figura 82 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

O final trágico de Heitor aponta para o “destronamento carnavalesco” que, no espírito do grotesco, “é própria das lutas, brigas e golpes: esses reviram, lançam por terra, espezinham” (BAKHTIN, 2013, p. 325), ação realizada pelos brincantes da festa do Maracatu quando adentram no casebre de Heitor para espancá-lo e espezinhá-lo com o uso de “imprecações e grosserias”. A câmera registra o movimento das sombras ao redor do corpo concomitante à dança do maracatu rural que tenciona se vingar do inimigo. A “festa popular”, na perspectiva bakhtiniana (2013), é uma atitude subversiva contra o poder do “rei”; em um ato grotesco, ocorre nos festejos o despedaçamento do corpo soberano que antes ditava as regras. No caso de Heitor, é o fim de seu “reinado” sob o corpo de Auxiliadora.

4.2.2 Everardo: corpos em chama

Figura 83 – Frame do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Uma câmera em *plongée* adentra um velho cinema escuro e em ruínas, realizando uma rápida panorâmica do espaço. Nessa captação surge Cícero urinando no assoalho e conversando com outros dois amigos. Depois, a personagem olha os fotogramas de uma película de *Oh! Rebuteteio*, filme de teor pornográfico dirigido por Cláudio Cunha, e conversa com os amigos de maneira pejorativa sobre as mulheres

do lugar. O grupo tem como líder mais influente Everardo, que mantém o domínio sobre as ações dos *agroboys*, filhos “bem-nascidos” da região.

Uma das primeiras aparições de Everardo ocorre no prostíbulo de Dona onde ele, ajudado por Cícero, comanda uma orgia noturna na companhia de várias prostitutas e de rapazes de seu grupo. A encenação que perfaz a sequência é caracterizada pela pouca luminosidade do ambiente, tendo ao redor dos enquadramentos uma penumbra que não permite uma visualização mais ampla do espaço e dos corpos, ao tingir o ambiente com tons em vermelho, como uma antecipação potencial das ações seguintes. O líder dos *agroboys* aparece logo em primeiro plano, com uma camisa vermelha e o rosto agressivo dividido entre a luz e a sombra do ambiente. Cícero, mais abaixo do enquadramento, está na companhia de uma garota de programa e também se colore de fúria ao narrar seus feitos eróticos ao amigo.

Figura 84 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

No desenvolvimento da ação, a câmera gira em seu próprio eixo para seguir o movimento frenético dos corpos que se confundem. Essa proximidade visual tenciona captar a porosidade dos corpos, uma “intimidade” com a pele e o suor para nutrir a cena de realismo misturado ao “riso grotesco” dos participantes. A luminosidade recai sobre a ação dos corpos nus, enquanto Cícero regido por uma câmera que tenta enquadrar seu rosto na rapidez frenética dos movimentos vocifera em tom de “rebaixamento”: “pega a manteiga que hoje eu quero comer cu”. (25:41). Nos frames

a seguir, o sentido da boca ao imitar o baixo corporal (o “traseiro”) intensifica o choque visual que sugere o “coito” em seu nível extremo. Ao mesmo tempo, o “comer”, em sua acepção erótica, reporta-nos ao lema maior de *Amarelo Manga*: “O ser humano é estômago e sexo”.

Figura 85 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Após um corte na montagem, a sequência se desdobra toda a partir da perspectiva de uma câmera superior que adentra em outros espaços do prostíbulo e acompanha os passos do grupo que, aos berros, incita a fúria de Everardo que conduz Dora forçadamente para um dos quartos. Nesse ângulo de visão, a turba, fora do enquadramento principal, segue aos berros repetindo a frase: “vai comer, vai comer”. (27:52). A encenação dá ênfase a rudez dos gestos de Everardo quando a luminosidade recai sobre a cama onde a personagem usa de crueldade para violentar a garota de programa, dando-nos a impressão de que os corpos se fundem em uma cópula violenta.

Figura 86 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



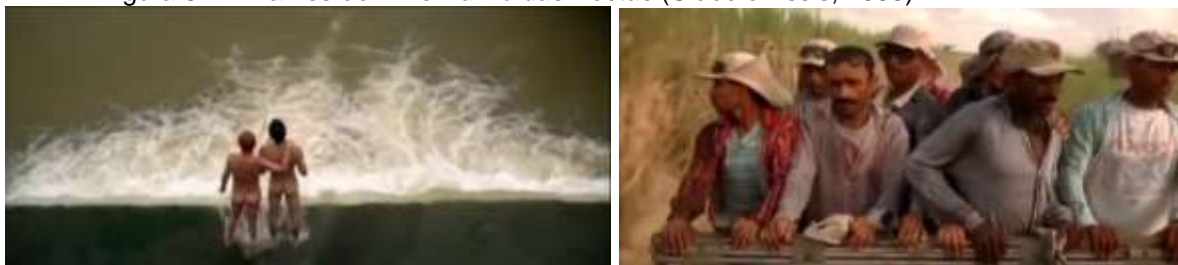
Fonte: Cláudio Assis (2006)

A cena se torna mais chocante quando o agressor, revoltado por conta do “coito interrompido”, pisa com extrema força sobre a cabeça de Dora que cai desfalecida. Nesse ínterim, o corpo da personagem é limitado visualmente pela penumbra que circunda o enquadramento; a câmera estática no ângulo superior do quadro permite ainda um detalhamento frio das crueldades de Everardo. No contra campo, ouvem-se as vozes dos cúmplices da ação grotesca que repetem em uníssono a frase “vai comer, vai comer!” (28:00), expressão pejorativa do ato sexual.

Durante o dia, Everardo e Cícero não trabalham nem estudam; usam o dia para a ingestão de bebidas, uso de drogas e para o lazer. Em um desses momentos, há uma tomada superior de câmera em que as personagens estão ambas nus no interior de uma represa. A abundância de água corrente destoa do espaço árido onde trabalham os boias-frias durante o corte da cana. A imagem também é oposta às constantes queimadas que durante a trama fílmica servem como transição entre as células narrativas e, metaforicamente, como um indicativo da avidez sexual dos corpos.

Esse contraste, contudo, informa muito mais sobre o modo de vida das classes sociais no contexto ficcional da Zona da Mata, onde ainda prevalecem as velhas tradições e hierarquias; o exemplo disso está no cotidiano dos *agroboys*, filhos bem nutridos da região, que não exercem qualquer trabalho produtivo. Por exemplo, em um diálogo entre as personagens, Everardo diz que cursou três semestres da universidade e abandonou os estudos porque não tinha nada para aprender. Cícero admira o amigo que não precisa de estudos para ser inteligente, é um “crânio” (34:32), nas palavras da personagem.

Figura 87 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Por um lado, apesar da distância focal da câmera, Everardo e Cícero apresentam corpos alvos e “lavados” pelo fluxo das águas da represa. A imagem é estática e demonstra a falta de preocupação de ambos quanto à passagem do tempo.

Dialeticamente, o filme mostra o fluxo constante dos caminhões levando trabalhadores subnutridos para o trabalho de corte da cana. A câmera em plano médio mostra rostos pesados, olhares sem perspectiva, roupas sujas e corpos amontoados no caminhão. Tal imagem dos corpos denuncia as condições de trabalho e esboça uma representação do grotesco que se contrapõe à vida “sadia” e inútil dos *agroboys*.

O ápice da violência no filme ocorre após a expulsão de Bela do prostíbulo de Dona Margarida, personagem que será mais uma das vítimas dos *agroboys*. Enquanto ela espera transporte sentada em uma praça, Everardo aparece e oferece uma carona. Corta-se a sequência e em um plano geral o filme mostra o anoitecer iluminado por chamas intensas que queimam o canavial, indício de mais uma noite de violação. Nesse ínterim da narrativa fílmica, em outro espaço Auxiliadora é assediada por um grupo de homens que, a peso de dinheiro, aproveitam para tocá-la ferozmente. Enquanto isso, no velho espaço do Cine Atlântico, Bela oferece um show de *strip-tease* para os jovens delinquentes. Repete-se quase a mesma encenação que antecedeu a violência grotesca sofrida por Dora, isto é, Bela, agora vítima, aparece em meio às personagens que incitaram o primeiro estupro.

Figura 88 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Diante do trio que a desdenha, Bela é segurada por Everardo que lhe aperta o pescoço, quando subitamente a câmera se desloca da encenação dos corpos e se posiciona imitando um “teatro de sombras” cinematográfico. O estupro “real” não é mostrado, mas encenado com o uso de sombras projetadas na parede do cinema, que reforça a fala de Everardo em outro momento do filme ao olhar direto para câmera: “o bom do cinema é que você pode fazer o que quiser”, frase intencional e questionadora do estatuto da imagem como representação do real.

Figura 89 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)

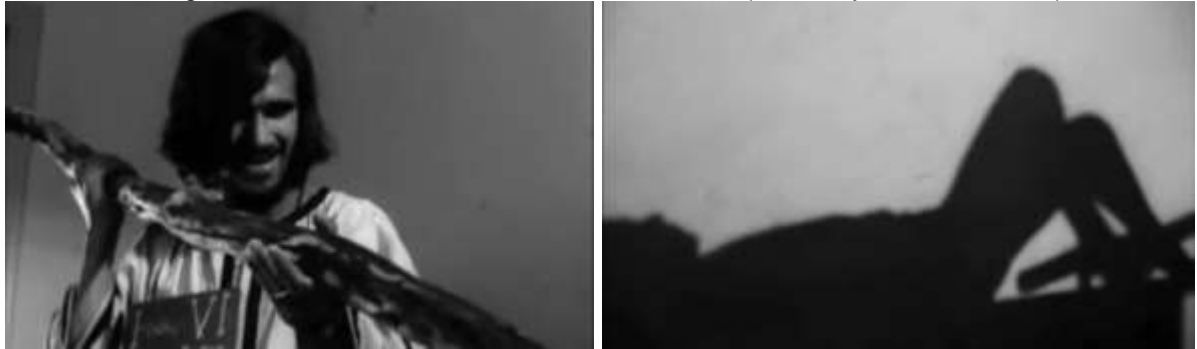


Fonte: Cláudio Assis (2006)

Durante a projeção, Everardo levanta uma das mãos em que segura um porrete; no frame seguinte o objeto se transforma na imagem de um “falo” em grande proporção que logo é usado para a ação grotesca. No frame seguinte, uma garrafa empunhada por um dos rapazes se transfigura na imagem de um pênis ereto, no mesmo instante em que o “corpo” de Bela se confunde com a pressão sexual das outras sombras, em uma fusão de pernas braços e partes baixas do corpo. Todavia, mesmo projetadas por meio de sombras, a encenação do estupro se colore de extrema violência ao colocar Bela entre três ações destrutivas captadas pelo gesto das mãos dos agressores que encenam uma iniciação sexual ou “sacrifício humano”.

A referida sequência de *Baixio das Bestas* converge visualmente para uma tomada específica encenada em *O Ritual dos Sádicos*, de José Mojica Marins. Neste filme, uma jovem estudante é levada a um apartamento onde vários homens consomem álcool e drogas. Após o consumo de entorpecentes, a estudante entra em um processo de transe, para depois ter início a uma seção grotesca de assédio sexual. Diante do corpo da jovem, eles realizam fetiches estranhos e abjetos. No auge do delírio causado pelas drogas, estranhamente surge um homem trajando roupas de profeta que introduz um cetro no ventre da personagem.

Figura 90 – Frames do filme *O ritual dos sádicos* (José Mojica Marins, 1970)



Fonte: José Mojica Marins (1970)

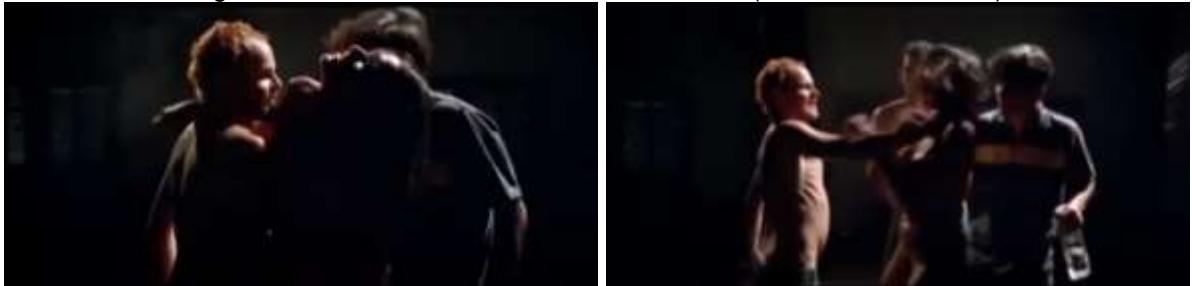
Figura 91 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Em face do metacinema marcante na trilogia de Cláudio Assis, a sequência em que Bela é torturada condiz, no plano da encenação, não unicamente com o filme de Mojica Martins, mas também agrega performances encontradas em *Laranja Mecânica* e *Oh! Rebuteteio*. No Brasil, o filme de Kubrick foi censurado pelos órgãos de vigilância da ditadura, sendo liberado apenas no final da década de 70, porém, com cenas em que “bolinhas pretas” escondiam a nudez das personagens. (SIMÕES, 1999). Na perspectiva estética do Cinema Marginal e da Boca do Lixo, *Baixio das Bestas* transfigura para a Zona da Mata o grupo de desordeiros (*drugs*) de *Laranja Mecânica* comandados por Alex. Everardo incorpora o papel desse protagonista à frente dos *agroboys* que aterroziram os moradores da localidade. No que tange ao argumento fílmico, tanto o filme de Assis quanto o de Kubrick mostram personagens que usam de crueldade contra as vítimas.

Figura 92 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Figura 93 – Frames do filme *Laranja mecânica* (Stanley Kubrick, 1971)



Fonte: Stanley Kubrick (1971)

No plano de conjunto da encenação os filmes se equiparam quanto ao contraste entre luz e sombra, que imprime mais dramaticidade às cenas de violência aliada a uma atmosfera sufocante e de mortalha sobre as personagens. Em *Laranja Mecânica* a multiplicação das sombras durante a encenação do estupro no palco de um velho cassino agiganta a potência dos corpos auxiliadas pelas bordas escuras do enquadramento. Cláudio Assis opta por uma câmera em plano conjunto mais próxima dos suores, da pele e da potência dos gestos; na comparação entre as sequências, a encenação é menos performática em relação às personagens de Kubrick; *Baixio das Bestas* é muito mais radical e não promete qualquer “antídoto” para a violência.

Por outro lado, a mesma cena envolvendo Bela se aproxima visualmente da encenação de um estupro simulado em *Oh! Rebuçeteio*, filme que surge literalmente no segundo longa de Cláudio Assis. No filme de Cláudio Cunha acontece um ensaio no palco com três personagens que simulam uma performance de violência sexual; há muita luz no cenário, artificialismo dos gestos. A ação se desenvolve entre a resistência e o consentimento e é estimulada pelo diretor que acompanha tudo da plateia.

Figura 94 – Frames do filme *Oh! Rebuceteio* (Cláudio Cunha, 1984)



Fonte: Cláudio Cunha (1984)

Figura 95 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

Em contraponto, Bela parece consentir inicialmente com a possibilidade de se envolver sexualmente com os *agroboys*. Mas seus gestos demonstram resistência e logo depois o desespero súbito frente a ação abrupta dos agressores. Não há simulação, e sim, crueldade regada por movimentos brutais sob o testemunho frio da câmera. Como não há mais cinema no pequeno vilarejo, Everardo e os amigos “simulam” essa possibilidade diante dos espectadores.

Quase ao término do filme, um rosto em primeiro plano chama atenção e pode ser entendido como uma síntese do que explicamos durante a análise do grotesco em *Baixio das Bestas*. Um trabalhador do corte torce fortemente um pedaço de cana para degustar prazerosamente o caldo que desce em sua boca. A câmera, no primeiro frame, detalha o interior de uma boca sem dentes, em cacos, enquanto na segunda imagem em *contre-plongée* a cana se dobra à força das mãos para ser sugada e devorada pela voracidade do trabalhador.

Figura 96 – Frames do filme *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006)



Fonte: Cláudio Assis (2006)

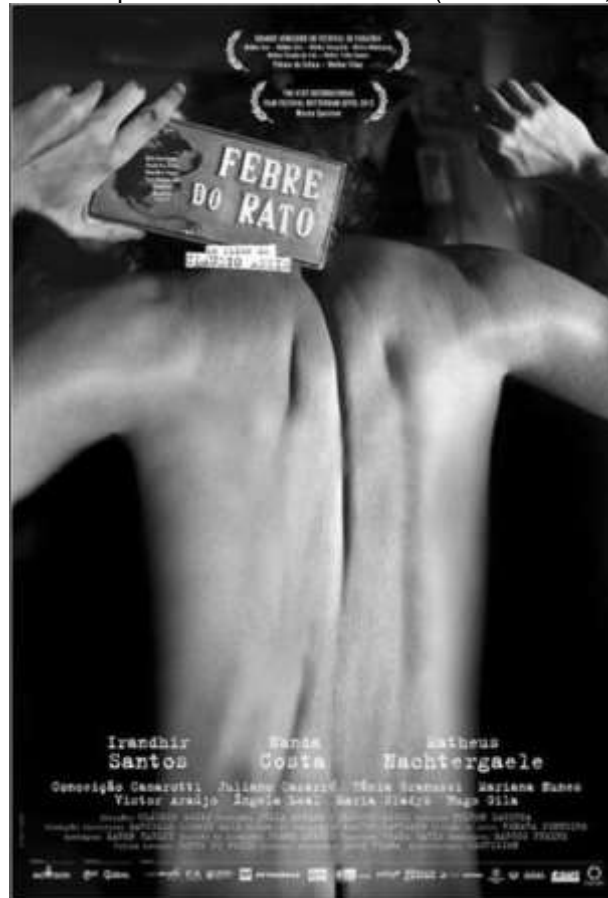
Em síntese, analisamos os dois quadros a partir de duas perspectivas: a primeira faz menção indireta ao tratamento dado às mulheres no filme, ou seja, o movimento das mãos que torcem e quebram bruscamente a cana até “sangrar” o líquido sugestivo a crueldade manifesta em vários atos de violência cometidos por Heitor, Cícero, Everardo e outras personagens. E, na perspectiva do grotesco, “o rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse abismo corporal *escancarado* e *devorador*” (BAKHTIN, 2013, p. 277), por isso a ênfase no primeiro plano que esconde os olhos e prioriza o gesto de devorar a cana em que o rosto adquire, visualmente, certa deformidade, e a boca, uma dimensão erótico-grotesca, marca recorrente do estilo de Cláudio Assis.

Baixio das Bestas, em face da trilogia do corpo e analisado com base nas personagens escolhidas neste capítulo, apresenta um tipo de encenação que, em linhas gerais, expõe os corpos a partir de uma estética da crueldade em que o erótico-grotesco, por meio da coerção, é a base maior das cenas de violência. Uma das provas dessa afirmação está na supremacia das sombras nos espaços enquadrados pela câmera, que confere certo limite no que tange à ação dos corpos, se pensarmos, por exemplo, naqueles que sofreram coerções e abusos sexuais.

A morte de Heitor, por outro lado, não representa a liberdade de Auxiliadora, nem qualquer redenção das personagens; liberta do jugo do avô, ela termina o filme cumprindo o vaticínio de seu antigo tutor ao seu tornar garota de programa sob o jugo de uma nova “administradora”. De certa maneira, essa “redenção” dos corpos, a partir de um modo de encenação contrastante ao que vimos no segundo filme de Cláudio Assis, terá em *Febre do Rato* seu ápice, tanto no que diz respeito aos enquadramentos, como também no “espírito” libertário e a potência dos afetos postos em cena.

4.3 FEBRE DO RATO: GROTESCO EM PRETO E BRANCO

Figura 97 – Capa do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Desde as primeiras tomadas de câmera, *Febre do Rato* (2011) apresenta uma expressiva desenvoltura quanto às sequências, bem diferente dos filmes anteriores da trilogia de Cláudio Assis. Inicialmente, o filme prioriza enquadramentos de grande abertura angular, porém com câmeras estáticas que buscam documentar livremente o fluxo da cidade. Nesse fluxo visual, os *travelling* registram dialeticamente os contrastes da expansão urbana, em face da precariedade dos casebres que margeiam próximos da lama e dos esgotos. Pelas indicações do roteiro, o filme se passa na cidade de Recife, mais próximo do espaço correspondente a *Amarelo Manga*.

No que tange à encenação, um dos aspectos mais relevantes de *Febre do Rato* é a maneira como as personagens transitam nos espaços filmados. Embora o filme seja todo em preto e branco, os lugares onde ocorrem as ações apresentam enquadramentos amplos e permitem um livre trânsito dos corpos. Em determinadas cenas, as paredes são cobertas por finas lonas ou são embranquecidas pelo excesso

de luz, que oferecem maior visibilidade às ações no interior dos quadros fílmicos e são capazes de ampliar o campo de visão ao priorizar espaços em profundidade.

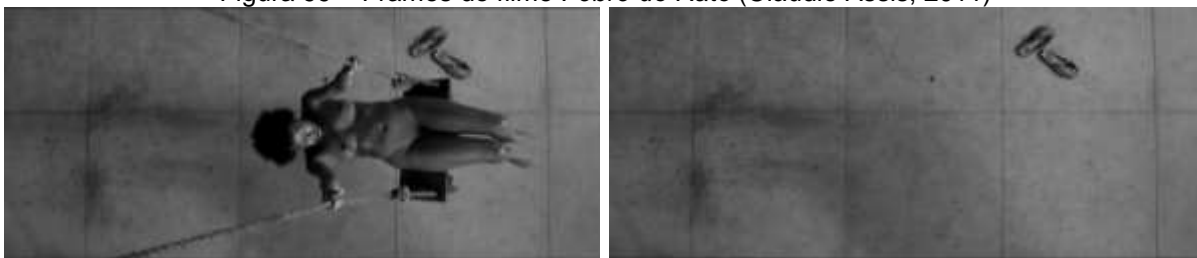
Essas características são observadas nos frames que registram o cotidiano de “boca mole” e de seu grupo, que se divertem livremente em um velho galpão, um contraponto em relação ao cerceamento dos corpos praticado pelos antigos senhores de engenho. No frame seguinte, Rosângela dança em um espaço opaco e quase invisível, em que se destacam os movimentos eróticos de seus gestos diante da alvura do cenário. Desse modo, os corpos fluem no interior dos espaços sem qualquer aprisionamento; sugerem ainda um estilo de vida contrário ao modelo produtivo que retoma, em certo grau, o cotidiano dos *agroboys* em *Baixio das Bestas*, com a diferença de que, no presente contexto, a trupe de Boca mole se organiza em favor do prazer e do amor livre, sem as coerções patriarcais do filme anterior.

Figura 98 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



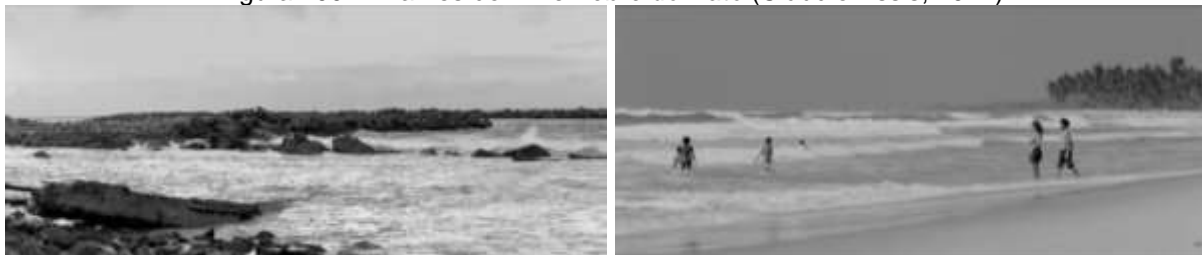
Fonte: Cláudio Assis (2011)

Além disso, cenas ao ar livre em plano geral cumprem de forma mais tangível a função estética de desprender a ação dos corpos. Ao realizar continuamente esse tipo de enquadramento mais aberto, *Febre do Rato* ressalta a “leveza” dos corpos que amplia os espaços para a encenação das personagens no interior do quadro fílmico. Por exemplo, há um plano fixo de câmera que flagra em *plongée* o corpo nu de Rosângela flutuando no vai-e-vem de um balanço. Embora os frames apresentem certa medida quanto ao espaço da ação, o movimento contínuo do corpo “resiste” ao fechamento do plano ao atravessar as fronteiras do quadro no instante em que o corpo da personagem se oculta no extracampo.

Figura 99 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)

Fonte: Cláudio Assis (2011)

Outro aspecto visual recorrente no filme é a presença do mar, imagem emblemática de *Baile Perfumado* (1996), a partir da “profecia”: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, proferida pelo beato Antônio Conselheiro em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e também presente no filme *Deus e o diabo na terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964). (NAGIB, 2001). Tais imagens apresentam uma visão pós-utópica e libertária, metáfora da intensidade vivida pelas personagens de Cláudio Assis que transitam livremente durante o filme.

Figura 100 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)

Fonte: Cláudio Assis (2011)

Ao mesmo tempo, são representações que fazem uma síntese de outros filmes que marcaram o cinema brasileiro da Retomada. Entre os filmes do período, *Terra Estrangeira* (Walter Salles; Daniela Thomas, 1995)²⁵ se utiliza de imagens marítimas; em uma delas, as personagens Paco e Alex se abraçam diante do mar e de um navio encalhado, ambos oriundos de contextos sociais problemáticos. Em *Febre do Rato*, a cena em frente ao mar envolve duas outras personagens que vivem de maneira intensa; se olham, mas não se beijam ou se abraçam. O casal do primeiro filme oscila no plano afetivo, mesmo sentimento presente na relação de Zizo e Eneida. O navio encalhado no frame de *Terra Estrangeira*, símbolo de um período de decadência social e política, cede lugar às ondas do mar que correm vertiginosas e sem entraves

²⁵ O filme marcou um período de transição no cinema brasileiro dos anos 90, quando praticamente a produção nacional decaiu consideravelmente após a ascensão do governo de Fernando Collor de Melo.

no filme de Cláudio Assis, acenando para um senso de liberdade e de escolhas individuais, muito diferente do contexto instável pós ditadura do outro filme.

Figura 101 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011) e *Terra Estrangeira* (Walter Salles; Daniela Thomas, 1995)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Estruturalmente, Cláudio Assis usa em *Febre do Rato* um tipo de montagem similar ao que é visto nos dois primeiros filmes, isto é, os blocos narrativos são constituídos por personagens autônomas e cada um deles cumpre o papel de deflagrar as ações dramáticas, permitindo que os gestos se sobreponham a qualquer explicação suplementar no que tange à história de vida das personagens. O filme mostra uma convergência de interesses em espaços que agregam uma coletividade, com certo destaque para Zizo e Eneida, um protótipo de casal romântico às avessas. Em síntese, tais opções estéticas não representam uma quebra no prosseguimento da trilogia, pois embora vejamos essas diferenças, *Febre do Rato* dá continuidade ao projeto inicial de *Amarelo Manga* ao ampliar os modos de encenar o grotesco, como também elabora um contraponto estético ao grotesco coercitivo encenado em *Baixio das Bestas*.

No plano ideológico, *Febre do Rato* surge na contramão de uma possibilidade utópica de resistência social. Contudo, em seu argumento narrativo, o filme sugere uma espécie de “dever revolucionário”, a partir de formas alternativas de intervenção artística e política, por exemplo, nas cenas em que Zizo e seus “anarcas” se rebelam contra as normatividades que disciplinam e alienam os corpos. (DUARTE; BRUNETTO, 2017). Nesse sentido, o filme propõe uma alternativa política de enfrentamento por meio da arte e dos comportamentos “desviantes”, em que o corpo “é o ator principal de todas as utopias”. (FOUCAULT, 2013, p. 12). Por outro lado, o filme encena um retorno à ideia de espaço comunitário à margem dos “romantismos” de uma suposta “sociedade igualitária” aos moldes dos idealismos da contracultura. Nesse espaço dissonante, agregam-se pessoas de diferentes idades, sem uma

história de vida fornecida pelo roteiro, anônimos na maior parte, em busca de um espaço onde é permitido realizar “costumes condenáveis” (10:20), aquém dos interditos. É nessa contra-mão ideológica que *Febre do Rato* expõe formas de “desobediência” e insubordinação, sem telegrafar efeitos vindouros, em que se perdeu a utopia de uma unidade de pensamentos para legitimar uma revolução.

Apesar do protagonismo de Zizo, demarcamos alguns núcleos narrativos que se agregam durante às recitações poéticas, festas e outros acontecimentos realizados no quintal de Dona Marienta, mãe do protagonista, unidos para exaltar o “direito de errar” (1:22:45), frase que significa questionar o conservadorismo do *status quo*. Um dos núcleos está centrado na relação conflituosa de Pazinho e Vanessa; ele trabalha em um cemitério da cidade, onde exerce a função de coveiro. Entre traições e desconfiança mútua, a personagem mantém um relacionamento homoafetivo conturbado com a travesti Vanessa, dona de um pequeno salão de beleza. No entanto, Zizo acredita que o casal é um exemplo de como transgredir os modos de amar, por isso ele diz de maneira enfática que eles formam um casal “du caralho”. (11:17).

Na festa em contraponto ao dia da Páscoa, Zizo diante de um grupo de pessoas sobe em uma mesa para declamar um poema que fala da igualdade dos corpos, das “espadas” (35:10) e de “dois afoitos que se completam” (11:06), com a intenção de unir o casal após Vanessa ter traído o coveiro. No primeiro frame, as personagens estão no centro do enquadramento entre os dois amantes que olham apreensivos; Zizo está posicionado no centro do frame imitando eroticamente com as mãos a união fálica do casal; depois ele se aproxima da câmera que detalha em primeiro plano um resíduo de comida em sua boca, imagem grotesca e “anti-romântica”.

Figura 102 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Ao exaltar a relação “incomum” de Pazinho e Vanessa, o filme encena um contra discurso aos modos de vida que se alinham aos padrões “normais” de convivência. O beijo é posto em primeiríssimo plano para dar mais intensidade ao encontro das bocas que se “devoram”. Por um viés erótico, os rostos em close se transfiguram na imagem de uma cópula sexual, ou seja, o nariz passa a exercer a função de um pênis e o olho uma representação anal (BARTHES, 2013); forma-se visualmente uma inversão do uso dos órgãos a partir de uma estratégia para desestabilizar e inverter as funções comuns do corpo, ideia artística recorrente na produção dos autores surrealistas, como vemos a seguir em uma das gravuras de Hans Bellmer, em que os olhos foram deslocados para o baixo corporal cumprindo funções de cunho erótico.

Figura 103 – Gravura *Histoire de l'œil* (Hans Bellmer)



Hans Bellmer(1902-1975) *Histoire de l'œil*.
Gravure rehaussée à la mine de plomb²⁶

Outro núcleo de personagens, já referido antes, é formado por boca mole, chamado por Zizo de “fornecedor de sonhos” (09:57), além de Bira, Oncinha e

²⁶ Essa imagem e outras de Bellmer estão presentes no livro: BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Rosângela. O quarteto vive em um balcão abandonado usando drogas, ingerindo bebidas e fazendo sexo em grupo. Esse modo alternativo de vida reencena os ideais da contracultura da década de 70 do século XX, quando o cinema, a literatura, o teatro e outras artes questionavam os padrões comportamentais impostos pela família e religião. A partir do uso constante de referências cinematográficas atestadas nos filmes anteriores da trilogia de Cláudio Assis, aproximamos a encenação em que Rosângela dança eroticamente diante dos amigos de outra similar vista no filme *Os Sonhadores* (Bernardo Bertolucci, 2003).²⁷

Figura 104 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Figura 105 – Frames do filme *Os Sonhadores* (Bernardo Bertolucci, 2003)



Fonte: Bernardo Bertolucci (2003)

Nos frames iniciais, o corpo de Rosângela em plano americano se posiciona ante o trio de olhares que observam desejosos o movimento provocante de seus gestos. Em uma encenação análoga, em *Os Sonhadores* Isabelle se exhibe diante de Matthew e Theo, que aparecem nos enquadramentos com menor destaque em

²⁷ A cinefilia usada por Bertolucci é extensa; parte do uso de cartazes de filmes franceses; passando por trilhas sonoras variadas do cinema mundial; há indicações de atrizes e atores do cinema em diversas épocas, além de referências ao Neo-realismo italiano, e indicações políticas e ideológicas de esquerda pós Segunda Guerra.

relação ao corpo sinuoso da personagem. O trio exerce formas de prazer para além dos interditos, corroborando as ideias de “liberdade sexual” dos anos da contracultura.

Em *Febre do Rato*, essa relação libertária é vivida pela união de quatro personagens. A liberdade dos corpos e o não limite das formas de prazer cria uma convergência entre os filmes, especificamente no tocante à encenação e quanto às formas de resistência política, já que o grupo de amigos, em companhia de Zizo e de pessoas da comunidade, protestam em parada militar contra o dia da Independência do Brasil. Já em outro contexto, os jovens de *Os Sonhadores* se aglutinam em meio aos manifestantes para o enfretamento direto com a polícia.

Na comparação a seguir, os enquadramentos diferem somente quanto à posição de câmera, pois o intuito de resistência à ação militar é a mesma, apesar das diferenças históricas entre os filmes. Por outro lado, enquanto o filme de Bertolucci apresenta personagens “cultos”, cinéfilos, detentores de certa bagagem cultural e artística, Cláudio Assis opta por encenar a resistência dos “destinados” (1:22:43), que vivem de maneira precária e se unem sem esperar que tal ação faça “alguma diferença” política (1:21:14), como escutamos por meio da fala de Zizo na reunião que antecede aos protestos.

Figura 106 – Frames dos filmes *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011) e *Os Sonhadores* (Bernardo Bertolucci, 2003)



Fonte: Cláudio Assis (2011); Bernardo Bertolucci (2003)

Aproximação semelhante entre os dois filmes ocorre quando Rosângela aparece estática e nua entre os três companheiros. Como é recorrente nos dois primeiros filmes de Cláudio Assis, a câmera superior capta a intimidade dos corpos demoradamente. Nos frames que realizam essa focalização, Rosângela se destaca entre os corpos claros dos três rapazes; a encenação mostra os corpos enfileirados e com as pernas e braços sobrepostos. Em um ângulo mais abaixo do posicionamento dos corpos, as personagens de Bertolucci aparecem também sobrepostas e

dormindo, porém, sem a ousadia mostrada em *Febre do Rato* que provoca bem mais o espectador ao focalizar o baixo corporal de forma explícita.

Figura 107 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Figura 108 – Frames do filme *Os Sonhadores* (Bernardo Bertolucci, 2003)



Fonte: Bernardo Bertolucci (2003)

No conjunto da encenação, os enquadramentos seguem um determinado padrão estético, que significa romper os limites do privado a partir de uma câmera “intrusa” que abre um campo de visão amplo em *plongée* acima das personagens, no intuito de transferir aos espectadores a intensidade da cena em pormenores em uma distância focal capaz de provocar, por exemplo, nos enquadramentos, uma visualização mais detida das texturas corporais e do nu frontal de Rosângela e de Bira. No entanto, apesar da relevância desse último núcleo de personagens, o protagonismo do filme se direciona para a liderança anarquista de Zizo, para em seguida dar certa visibilidade à personagem Eneida, ambos regidos por uma potência que adensa as representações do erótico-grotesco.

4.3.1 Zizo e Eneida: corpos anárquicos

Figura 109 – Frame do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Zizo é um poeta de rua que mantém um periódico alternativo chamado “Febre do Rato” (expressão que significa algo “fora de controle”) distribuído gratuitamente na comunidade, que visa chamar a atenção dos moradores sobre a supremacia urbana dos edifícios, os desníveis sociais, entre outros temas que se transformam em declamações poéticas de cunho anarquista. O artista não se alinha a partidos políticos, assim como não demonstra qualquer preocupação em ser compreendido pelos amigos e moradores do local. Seu periódico não visa um leitor específico, tampouco resultados que possam dar origem a uma resistência ou guerrilha urbana. Contrapondo-se a instituições como a família tradicional e a religião, Zizo propõe uma vida sem interditos e o amor livre de esteticismos ou conveniências de gênero.

Na oficina onde trabalha, um cartaz do anarquista russo Mikhail Bakunin (1814-1876) sugere a visão ideológica do poeta. Em diversos momentos do filme, ele se refere à essa linha ideológica não de forma dogmática, mas como meio de criticar a força da propriedade privada e a falsa moral que regula o uso livre dos corpos. O espaço onde o poeta reside e trabalha, sobrecarregado de objetos empilhados sem valor monetário, reflete sua concepção utópica e crítica a despeito de uma vida materialista.

Figura 110 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Zizo se confunde em meio aos objetos, como parte de um espaço caótico que indica seu próprio estilo de vida; os enquadramentos enfatizam as “desproporções” corporais da personagem e despudor ao deixar seus pelos pubianos à mostra, em uma clara referência à dimensão grotesca do baixo corporal. Sobre isso, o filme constantemente dá ênfase à virilidade do protagonista (GERBASE; TIETZMANN, 2013). Um dos exemplos acontece em uma conversa com o traficante Boca mole, cujo assunto principal é Eneida; excitado e sem pudores, Zizo de modo abjeto segura o pênis ereto sobre a calça jeans. O enquadramento enfatiza o gesto grotesco das mãos diante da cumplicidade “máscula” e sarcástica do companheiro. A repetição desse gesto é registrada embaixo de uma ponte, onde o artista de rua aparece tocando novamente o baixo corporal sob a roupa.

Figura 111 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



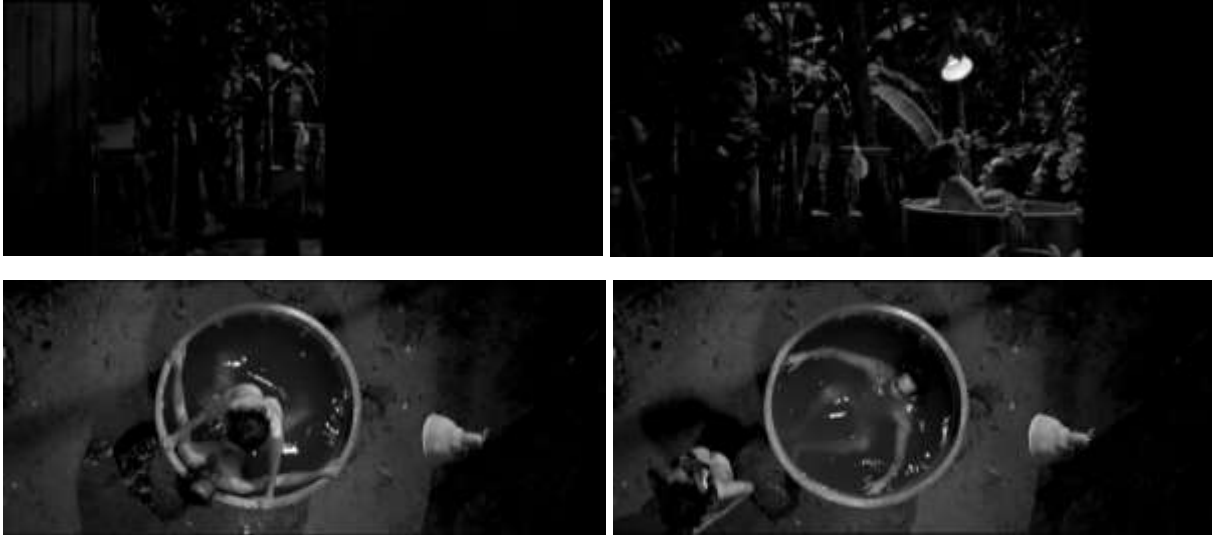
Fonte: Cláudio Assis (2011)

Paradoxalmente, as parceiras sexuais de Zizo são senhoras da vizinhança que compartilham do respeito e dos prazeres sexuais “oferecidos” pelo poeta. Stellamaris e Dona Anja são as “anti-musas” que convivem muito bem com o fato de partilharem o mesmo corpo masculino. *Febre do Rato*, nesse sentido, perfaz uma crítica em relação aos estereótipos referentes ao corpo feminino no cinema, quando encena a nudez de mulheres idosas sedentas por sexo. Ao encenar corpos fora do “padrão estético”, o filme, pela ótica do grotesco, propõe uma forma de “desfetichizar” a estética corporal no intuito de criticar a configuração estética do corpo que coloca a beleza visual em primeiro plano; ou seja, “são imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento”. (BAKHTIN, 2013, p. 22).

O ápice do erótico-grotesco no filme surge a partir de planos em sequência que flagram a “intimidade” sexual de Zizo e suas parceiras (Stellamaris e Anja). O espaço onde acontecem os encontros é o quintal próximo ao ateliê do poeta. Durante esses encontros, a câmera exerce a função de *voyeur* que detalha a pulsação intensiva da

ação grotesca, em que a violência dos gestos une os corpos em uma mesma potência erótica. No encontro com Stellamaris, da primeira escuridão captada pela câmera, a encenação começa a se tornar visível com o auxílio de uma fonte de luz próxima da ação das personagens.

Figura 112 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Depois de uma mudança focal, a câmera em um ângulo superior observa estática a “fusão” sexual dos corpos. Nessa primeira encenação com alguma distância angular, as personagens não demonstram qualquer diferença orgânica, pois ambas estão no mesmo patamar visual iluminados pela luz do quadro a partir de uma simetria gestual de pernas e braços. No quarto frame, Stellamaris se afasta de Zizo que se mantém na banheira vencido pela energia erótica da personagem, visão que desestabiliza uma suposta lógica referente ao alcance das potencialidades do corpo.

Quase os mesmos enquadramentos em ângulo superior são encenados em outro contexto do filme, dessa vez com maior radicalidade visual. A seguir, nos frames selecionados para a análise, a câmera está bem próxima da ação dos corpos e o todo dos quadros surge bem mais iluminado, o que garante uma visualização privilegiada da ação grotesca em curso. Além disso, a angulação no primeiro frame dirige o olhar para o “ponto” de fusão dos corpos e ao gozo extremo sugerido pela aceleração dos movimentos e “explosão” visual das águas que cobrem de forma abundante certa parte do enquadramento.

Figura 113 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)

Fonte: Cláudio Assis (2011)

Tal mudança de perspectiva visual se dá no âmbito da trama fílmica a partir da recusa de Eneida frente às investidas amorosas de Zizo, já que é essa personagem que irá abalar o relacionamento entre ele e as idosas da vizinhança. Eneida não possui uma história de vida indicada pelo roteiro; a única informação básica é que personagem estuda em um colégio público na periferia de Recife. Sua primeira aparição acontece quando o poeta de rua realiza uma festa em contraponto às festividades religiosas do domingo de Páscoa. Apesar da afinidade de ambos, Eneida não cede às pressões de Zizo culminando, *grosso modo*, em uma espécie de paródia ao “amor não correspondido”.

Para representar essa distância entre as personagens, há um instante encenado no filme em que ambos estão de costas um para o outro sob a luminosidade de um sol intenso; os corpos estáticos sobre uma pedra sugerem uma imagem fotográfica ou em uma possível referência artística, a indicação de um quadro do pintor francês René Magritte intitulado “Os amantes”. Neste, também aparece um casal sentado sobre uma rocha, tendo ao fundo um grande espaço aberto em perspectiva, com a diferença de que seus rostos estão cobertos por um tecido branco que inibe a visão de ambas as figuras.

Figura 114 – Frame do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011) e Pintura *Os amantes* (René Magritte)



Fonte: Cláudio Assis (2011); René Magritte²⁸

Contudo, embora as similaridades visuais sejam patentes, no plano da representação dos corpos há grandes divergências; enquanto no quadro fílmico as personagens são registradas com mais leveza e naturalidade de gestos, na pintura de Magritte os lençóis cegam e ao mesmo tempo aprisionam os amantes. Isso não confere ao filme de Cláudio Assis o *status* de surrealista. De certo, essa retomada estética, consciente ou não, configura-se muito mais no sentido de tencionar o modo de representação das imagens corporais, ou seja, consideramos como “operações” em prol da arte, pois alteram a “semelhança” das formas (RANCIÈRE, 2012), e que em determinados contextos da trilogia fílmica do diretor culminam em imagens grotescas. Do mesmo modo isso acontece quando Eneida, na oficina de Zizo, resolve provocar a imaginação do artista se “decompondo” em partes eróticas em uma máquina de xerox, típico procedimento estético usado pelos surrealistas que consiste em “desmontar” artisticamente os corpos a partir da sobreposição de imagens (colagem).

²⁸ Disponível em: <https://rseiji.wordpress.com/2006/11/17/the-lovers-rene-magritte/>. Acesso em: 02/01/2018.

Figura 115 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)

Fonte: Cláudio Assis (2011)²⁹

Na sequência de frames, incide uma subversão da ordem natural do corpo, isto é, o baixo corporal se transfigura em rosto e vice-versa. No primeiro frame, Eneida toca o rosto na tela da máquina de xerox a fim de se reproduzir em primeiro plano; logo em seguida, sua cabeça é cortada do enquadramento para dar visibilidade aos seios que imageticamente assumem o lugar dos olhos, tornando-se o próprio rosto que é fotocopiado. A seguir, a câmera em close focaliza o ventre de Eneida em meio a certa penumbra; o corpo está outra vez recortado pelo quadro e igualmente o baixo ventre também se transfigura em rosto que olha diretamente para a câmera, e depois quando se acopla ao vidro da fotocopidora. Além disso, o penúltimo frame repete o mesmo enquadramento em que Lígia exhibe o púbis para Isaac em *Amarelo Manga*, imagens que reforçam a conexão entre os filmes da trilogia de Cláudio Assis sob a égide do erótico-grotesco.

²⁹ No filme *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) há uma sequência fílmica em que a personagem Bia, sozinha em uma área de seu apartamento, excita-se ao ver o movimento frenético da máquina de lavar. Em seguida, plena de desejos, ela encosta o sexo na máquina e se masturba eroticamente, tocando os seios em um gozo profundo. Vemos, assim, que os cineastas de Recife realizam “citações” de imagens de outros filmes de seus conterrâneos.

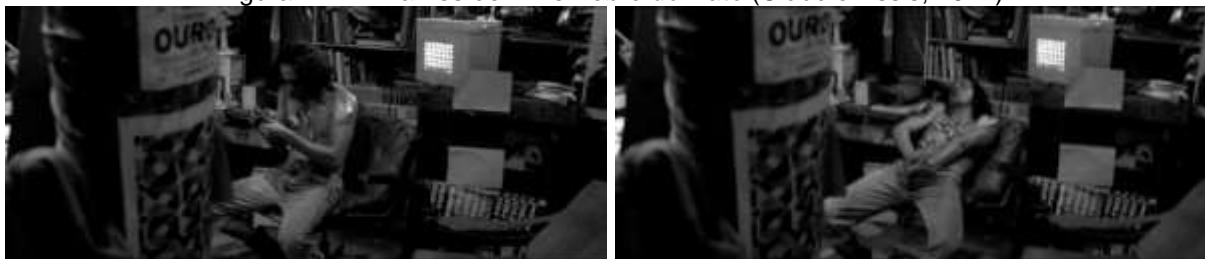
Figura 116 – Frames dos filmes *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011) e *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002)



Fonte: Cláudio Assis (2011); Cláudio Assis (2002)

Ao serem encontradas por Zizo, as imagens corporais de Eneida logo se tornam “matéria prima” para sua criação artística. No imaginário erótico do poeta, elas adquirem o mesmo padrão de um corpo orgânico, sobretudo nas cenas em que a câmera o flagra se masturbando de forma grotesca estimulado por pequenos recortes e imaginando ser o corpo real de Eneida. Não satisfeito com o estímulo das mãos, a personagem avança e inicia uma cópula sexual com a própria máquina de xerox; alucinado pelo “rastros” deixado pelo baixo corporal de amada, ele usa a língua e a boca simulando o prazer de um sexo oral. Na comparação dos frames, o ato infame reproduz o mesmo processo encenado anteriormente por Eneida, mas sem a mesma delicadeza gestual.

Figura 117 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Figura 118 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Febre do Rato encena fetiches diversos que adensam o estatuto do erótico-grotesco; essa proposição é reforçada pela presença de imagens abjetas, como na sequência demorada em que, na noite de São João, Zizo e Eneida experimentam algo inusitado. Ela diz estar com vontade de urinar e o poeta sugere somente observar o ato sem tirar proveito da ação. Os instantes que antecipam a concretização do ato compreendem toda uma cerimônia e troca de olhares entre as personagens, que se transforma em uma súplica obstinada.

Figura 119 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

A encenação em plano-sequência condensa cada gesto de mão, como se ambos estivessem aquém dos acontecimentos que se desenrolam na parte de trás da cena principal. Enquanto Eneida urina demoradamente, seu cúmplice se delicia duplamente ao observar o jorro e o púbis aberto a olho nu. Desse modo, a referida sequência estimula o olhar do espectador a partir da câmera subjetiva que acompanha o ato de urinar, mas transfere a Zizo o “privilegio” de contemplar tudo a partir de seu ângulo de visão. Assim, o fetiche erótico-visual do poeta não está centrado exclusivamente na ação grotesca de Eneida, mas culmina no prazer de olhar o ventre da personagem sem a intermediação de imagens fotocopiadas.

Nesse jogo constante de referências cinematográficas que atravessam a trilogia fílmica de Cláudio Assis, aproximamos o insólito relacionamento afetivo de Zizo e Eneida com as personagens de *Erva do Rato* (Júlio Bressane, 2008), que também vivem um tipo de relacionamento em que o sexo não se consolida e o gozo ocular erótico-grotesco é experimentado a partir da intermediação de fotografias. No filme de

Bressane, uma mulher se submete aos desejos insanos do marido que realiza seções fotográficas em poses eróticas e abjetas cujo foco é o baixo corporal. Ele sempre mantém certa distância do corpo e ordena o tipo de pose que melhor atenda ao seu fetiche erótico. Em *Febre do Rato*, ao contrário, Eneida se despe e exhibe o ventre sem coerções diante do olhar atento de Zizo que apenas segura a mão da companheira durante a ação de urinar.

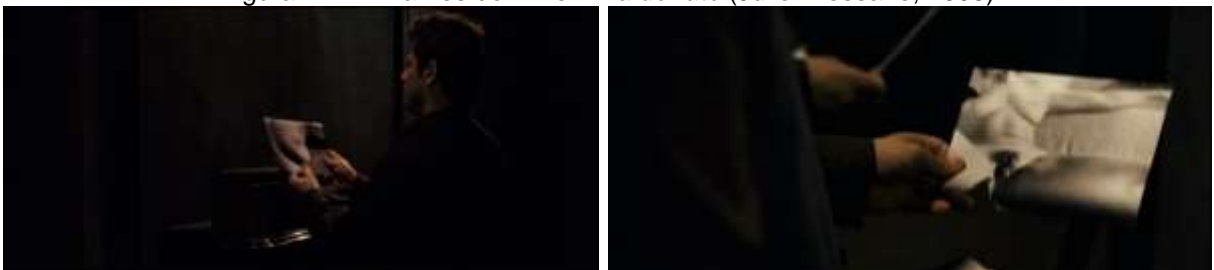
Figura 120 – Frames do filme *Erva do rato* (Júlio Bressane, 2008)



Fonte: Júlio Bressane (2008)

Em seu modo perturbador de encenar o erótico-grotesco, *Erva do Rato* insinua o controle do corpo via submissão do feminino. Nos frames dispostos abaixo, o homem olha atentamente para as fotografias em que figuram partes do corpo da esposa, ora em plano detalhe, ora expondo a protuberância do ventre da mulher em um close extremo; nesse espaço de clausura visual, as sombras dominam o quadro, o que demonstra o lado sombrio do fotógrafo ao querer compartilhar seu prazer visual com o espectador.

Figura 121 – Frames do filme *Erva do rato* (Júlio Bressane, 2008)



Fonte: Júlio Bressane (2008)

Figura 122 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)

Fonte: Cláudio Assis (2011)

No caso de *Febre do Rato*, esse prazer ocular é semelhante ao que é encenado no filme de Bressane. Na comparação acima, Zizo solitário no espaço do ateliê também se delicia ao tocar e olhar as imagens de Eneida, que reproduzem aproximadamente os mesmos ângulos fotográficos de *Erva do Rato*. Diante das imagens, o poeta-anarquista tenta recompor o corpo da amada colando os fragmentos. O ângulo em *plongée* registra os gestos do artista, com destaque para a imagem da vulva que “olha” diretamente para câmera e cria a ilusão ótica de ser “beijada” por Zizo. O corpo figurado em retalhos sugere que o protagonista não controla os impulsos e afetos de sua “musa”, ou seja, o que ele pode fazer é apenas tentar reconstituir esse corpo em “retalhos” sem uma ordem estética.

Eneida se mostra independente em grande parte do filme, a não ser nos momentos em que interage com Zizo. Ela prefere viver livre de qualquer vínculo ou limite sexual, e ao mesmo tempo exercendo formas diversas de prazer. O filme encena esse espírito liberto utilizando muitas vezes de planos com uma abertura angular que dá grande destaque à autonomia da personagem, momentos em que Eneida caminha pelas ruas da cidade ou quando se isola do mundo vista sentada e pensativa em frente ao mar. Já na companhia de parceiros sexuais, Rosângela e Boca Mole, a posição dos corpos no enquadramento em plano médio e a intensa luz sobre as personagens indica visualmente sua dupla “preferência” de gênero, cena que é finalizada com um beijo erótico a três.

Figura 123 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)

Fonte: Cláudio Assis (2011)

Figura 124 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Em outra sequência do filme Eneida é “flagrada” se deliciando com os escritos poéticos do jornal “Febre do Rato”. Enquanto segue a leitura, a câmera estática registra cada gesto da personagem, do sorriso no rosto à excitação dos dedos tocam os lábios, até o instante em que a mão desliza sobre o corpo para acariciar o ventre. O “ritual” erótico é descrito a partir de um longo em plano-sequência que registra toda a ação onanista até o ápice do gozo. Assim como no exemplo de Zizo, Eneida usa da intermediação de imagens e de palavras para alcançar a satisfação dos desejos, sem as amarras de um “prazer a dois”. O erótico-grotesco se mostra pela representação visual da ação de se masturbar, mas sobretudo pela inversão imagética (metamorfose orgânica) verificada no quarto frame que transforma o rosto de Eneida em uma imagem fálica.

Figura 125 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

A partir de uma aproximação de câmera, a cabeça da personagem virada para trás recompõe visualmente a fotografia intitulada “Anatomia” do surrealista Man Ray (1890-1976), que usa da mesma ação para inverter o alto e o baixo corporal, com a

finalidade de desestabilizar o organismo humano e retirá-lo de sua organização natural. Por meio dessa “androginia” em que o feminino aglutina o masculino em um único plano visual, a encenação inventa um “Corpo sem Órgãos” que em sua concepção crítica rejeita as funções comuns do corpo, assim como modifica seu uso natural. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24). Desse modo, a cabeça humana, considerada o cerne da razão e da lógica, é subvertida dando lugar ao acéfalo e à “desumanização” do corpo.

Figura 126 – Frame do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011) e Fotografia anatomy (Man Ray)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Man Ray, Anatomy³⁰

Nessa proposta estética de subverter os limites corporais e dar visibilidade ao erótico-grotesco, a cena em que Eneida manipula o ventre cria um deslocamento dos órgãos do corpo; o organismo perde seu eixo e as partes projetam uma imagem distorcida, em que as pernas se desarmonizam em relação ao tronco e cabeça. Ao deslocar os órgãos, a encenação do corpo da personagem rompe o equilíbrio das formas, articulando-se ao erótico-grotesco.

³⁰ Disponível em: <https://artefotografiaideiasemarmotas.blogspot.com.br/2015/01/man-ray-um-artista-completo.html>. Acesso em: 02/01/2018.

Figura 127 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Por outro lado, a posição do corpo de Eneida fora de seu eixo comum permite antever aproximações visuais em comparação às “bonecas” de Hans Bellmer. Essa referência estética, em certa medida, ratifica a hipótese de que o corpo representado em *Febre do Rato* acena, em grande parte, para influências advindas do Surrealismo em diversos campos de expressão artística (cinema, pintura, fotografia, artes plásticas etc). As bonecas de Bellmer também apresentam “deformidades” ou desarticulações dos órgãos; no entanto, o resultado acaba provocando alguma excitação visual, mesmo que o resultado seja grotesco na aparência.³¹

Figura 128 – Frame do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

³¹ Artisticamente, Bellmer está inserido num contexto em que o nazi-fascismo dita as regras para a “boa arte” e condena qualquer produção artística que desdenhe da perfeição imposta pelo arianismo. Daí entendemos o porquê de os surrealistas profanarem os ditames da beleza dos corpos.

Figura 129 – Boneca *La Poupée* (Hans Bellmer)



Fonte: Hans Bellmer - *La Poupée*, 1938³²

Para realizar esse objeto inusitado, “o artista colocava em cena imagens nas quais os diversos membros e órgãos tornavam-se intercambiáveis, conferindo autonomia aos pedaços” (MORAES, 2006, p. 26). Na imagem, perdemos quase por completo a linha que demarca o limite dos órgãos, pois a cabeça cede lugar aos órgãos inferiores e as partes íntimas aparecem com grande protuberância. Embora a imagem de Eneida não siga esse padrão de radicalidade estética, o enquadramento imprevisto que encena a “disritmia” visual do corpo da personagem, tendência que desestabiliza as formas e avigora a proeminência de encenações que caracterizam o erótico-grotesco.

O “climax” em *Febre do Rato* acontece quando Zizo, Eneida e sua trupe indignada seguem em carros pelas ruas da cidade em direção ao desfile das forças armadas que marcham em homenagem ao dia da “Independência do Brasil”. Enquanto Zizo em cima de um dos carros em movimento grita ferozmente sobre a necessidade de “quebrar as grades” (1:23:09), ao mesmo tempo, exemplares do periódico “Febre do Rato” são jogados por ele em direção dos passantes. Nesse ínterim, cruzam-se duas encenações opostas: na primeira, em cima de um dos carros,

³² Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/464574517802123224/>. Acesso em: 02/02/2018.

o artista popular segura um microfone e gesticula movimentos desordenados, contrapondo-se à imagem das botas militares que se aglutinam no enquadramento. A câmera adentra no desfile e registra a marcha militar que abre caminho pelas ruas ostentando armas e medalhas reluzentes. Dialeticamente, os movimentos frenéticos e obtusos de Zizo exercem um contraponto visual em face da organização dos corpos que marcham em uma linha única e ordenada de ação.

Figura 130 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Enquanto os tanques do exército cruzam as ruas, ao fundo, templos religiosos se apresentam de relance, porém, com letras portentosas, o que reforça a conexão entre os poderes intitucionais no tocante à ordem e disciplina dos corpos. Assim, *Febre do Rato* se insurge contra o cerceamento dos prazeres e a ordenação dos corpos, paradigmas comportamentais defendidos pela religião e pelo militarismo, tanto que após a parada militar da independência, Zizo e os insurgentes se juntam ao redor de um carro que serve de palanque para a realização de uma performance artística.

Em seguida, a câmera gira em seu próprio eixo e registra a nudez de algumas pessoas da plateia que assistem o instante em que Zizo e Eneida se despem completamente ao ar livre. Essa captação panorâmica exhibe corpos de várias idades, com destaque no primeiro frame para um homem mais velho que expõe a genitália em público, enquanto outras personagens na parte de trás colocam os seios à mostra. No decorrer da panorâmica, surge um contraste quando a encenação emparelha visualmente os seios bem delineados de Vanessa, em comparação ao corpo informe de Anja, que exhibe um busto aquém dos padrões de beleza. Tais diferenças querem

justamente reforçar tudo aquilo que foge dos padrões estéticos, entretanto, com uma unidade de intenções políticas.

Figura 131 – Frames do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011)



Fonte: Cláudio Assis (2011)

Finalmente, em um ponto mais alto em relação aos observadores, plano e contra-plano se alternam para captar em vários ângulos a nudez plena de Eneida e Zizo; os planos consecutivos destacam as partes íntimas das personagens e os corpos estáticos trocando olhares, como esculturas que fizessem parte da paisagem citadina de Recife pairando acima dos prédios e luminárias. Diferente da perfeição das estátuas que ornam as cidades, os corpos nus de ambos oferecem ao público o despudor e uma antiestética visual que não é diferente dos que observam a performance.

Tal performance se configura como uma afronta à polidez moral dos corpos sob o domínio dos interditos sociais e religiosos, pois é encenada exatamente após o desfile militar da Independência. Por isso que em plena liberação dos corpos, a polícia militar invade a cena, age com violência contra a plateia e leva apenas Zizo e Vanessa para averiguação. No caminho em direção à delegacia, os guardas param a guarnição e despejam o corpo de Zizo no rio Capiberibe. Como em uma transfiguração ou metamorfose, depois do desaparecimento do corpo, um rato ampliado pela câmera surge nadando em meio às águas do esgoto, símbolo da resistência do protagonista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito central da tese de analisarmos as encenações do grotesco no cinema de Cláudio Assis, partiu inicialmente de uma retomada conceitual e histórica, no sentido de entender como o teatro naturalista, a despeito de um teatro de cunho romanesco, propôs um novo modelo de encenação baseado, sobretudo, nas teorias de Émile Zola, em que as personagens, não mais regidas sob as normas burguesas de representação cênica, passaram a encenar nos palcos tudo aquilo que divergia dos padrões comportamentais de época. Nesse sentido, a estética naturalista em conformidade com as propostas do realismo, no âmbito teatral, centrava-se nas próprias mazelas corporais e em representações de classes comuns da população, no intuito de expor ao público uma dimensão grotesca do humano em suas necessidades orgânicas mais “baixas”.

Tais mudanças no tocante à encenação teatral, de certa forma, coincidiu com o advento das primeiras cenas do cinema que, naquele momento histórico, configurava-se bem mais como um divertimento para o público, ao colocar em cena imagens de cunho privado, principalmente, dentre outros temas, imagens consideradas obscenas ou pornográficas do corpo para os meios sociais mais ortodoxos, mas que, dependendo do contexto, eram bem recebidas, já que expunham partes do corpo ou ações corporais mantidas fora do alcance público.

Essa articulação inicial que realizamos entre teatro e cinema, em primeiro lugar, teve como objetivo demonstrar como ambas as artes estavam centradas em uma encenação do corpo que destoava dos padrões vigentes, ainda influenciados pelo idealismo romântico do século XIX. Outro propósito, foi analisar de que maneira o cinema “herdou” inicialmente do teatro as principais diretrizes concernentes à encenação, porém, principiando um debate acerca das rupturas que a arte cinematográfica realizou a partir da primeira década do século XX, em que se esboça a intenção de aprimorar o modo de captação dos corpos no interior dos enquadramentos, articulando-os à dimensão espacial em profundidade ou a partir de cenários mais restritos.

A encenação adquire maior complexidade quando o cinema inicia uma ruptura mais evidente em relação as diretrizes estéticas do teatro. Tais modificações partem de intensas experiências com a câmera, não mais totalmente estática ao enquadrar

os corpos em cena. A montagem adquire maior funcionalidade artística e a câmera começa a exercer uma função estética mais criativa, sobretudo, ao descentralizar o olhar do espectador de enquadramentos puramente estáticos e teatrais. O apogeu dessas transformações visuais veio com a *Nouvelle Vague* francesa que conferiu à encenação um padrão conceitual, pois havia um interesse artístico de vários diretores no sentido de organizar esteticamente, ou seja, com maior precisão, os corpos em relação ao cenário e outros elementos cênicos. Por meio desse parâmetro, acreditava-se que seria possível distinguir o que caracterizaria estilisticamente um diretor de outro. Esse rigor técnico, no entanto, despertou críticas de uma ala de diretores que viram nessa fixação uma maneira de neutralizar o surgimento de novas diretrizes que evitassem um tipo “calculado” de encenação fílmica.

O propósito de anotarmos certos pormenores em torno das mudanças ocorridas quanto à encenação cinematográfica buscou estabelecer mais estritamente um elo entre corpo e enquadramento, já que a própria encenação converge para esse diálogo visual. Por isso, enfatizamos uma *mise-en-scène* dos corpos, em que estes exerceriam, desde as origens do cinema, um protagonismo recorrente, como bem atesta Comolli (2008). Contudo, como discutimos no tópico referente ao “cinema dos corpos”, é com o advento das vanguardas artísticas que virá a público modos insólitos de encenação do corpo, dessa vez, colocando em cena o monstruoso e o grotesco no cinema, em filmes de diretores oriundos do Expressionismo alemão. De maneira concomitante, cineastas sob a influência do Surrealismo trazem para as telas, dentre outros temas, as pulsões humanas, com base em hipóteses defendidas pela Psicanálise de Sigmund Freud.

Nesse contexto, os filmes de Luis Buñuel em parceria com o pintor Salvador Dalí exerceram grande impacto contra a moral burguesa. *Um cão andaluz*, que em uma das cenas é indiretamente referenciado em *Baixio das Bestas* de Cláudio Assis, trouxe para o olhar do público imagens eróticas que representavam liberar as pulsões e, ao mesmo tempo, instaurar outros níveis de encenar o grotesco, seja por meio de imagens impactantes de corpos corroídos por insetos, ou através dos enquadramentos de câmera que captam, em detalhe, partes íntimas do feminino. Desse modo, a encenação cinematográfica, na perspectiva aberta pelo Surrealismo, alcança uma aproximação entre o erótico e o grotesco, por isso a necessidade de realizarmos esse percurso que serve como uma contextualização inicial para o desenvolvimento da abordagem do erótico-grotesco no cinema de Cláudio Assis.

Vimos ainda nesse percurso, com a ascensão do Nazismo na Alemanha, que o cinema delimitado por normas da propaganda ariana exibia um tipo de encenação em que os corpos, “domesticados”, representavam um simulacro de uma raça superior e obedientes aos ângulos e movimentos de câmera. Essa maneira de encenar os corpos era totalmente contrária à espontaneidade de gestos e ações pois eram teleguiadas e predeterminadas por agentes do partido de Hitler, assim como também era acatada pelos cineastas que serviam à propaganda nazista.

Demarcamos na tese esse momento do cinema, justamente para estabelecer um contraponto ao que, em décadas seguintes, viria a se radicalizar em filmes de um circuito mais *underground* e com base nas críticas elaboradas por Deleuze (2007) e Foucault (2001) no que tange às representações do corpo no cinema. Ambos os filósofos, com algumas diferenças conceituais, sugerem um tipo de cinema que explore imagens potenciais do corpo, a partir de gestos deflagradores de afetos e de atitudes pulsionais. Para isso, Deleuze se fundamenta nos filmes de Cassavetes, mas, sobretudo, na força instintiva dos filmes de Buñuel alavancados, em certa medida, pelo viés do Naturalismo. Em consonância, Foucault crítica os modelos disciplinares ainda vigentes no cinema e, por outro lado, uma exposição dos corpos sem uma elaboração estética que permita uma interação mais profunda de sentido entre as imagens e os espectadores.

É por esse ponto de vista que o filósofo faz crítica às excessivas imagens grotescas presentes no filme *Saló*, de Pasolini, pois demonstrariam certa contradição ao atribuir atitudes libertinas aos fascistas representados na trama. Embora compreendamos o posicionamento de Foucault acerca da disciplina dos corpos no cinema, é possível elaborarmos um modelo crítico que sirva não como um reforço desse discurso, mas se engendre por outra lógica cinematográfica que reflita de maneira crítica tais modelos coercitivos, como é o caso de *Baixio das Bestas*.

A década de 1970 em que o filme de Pasolini causa grande impacto na crítica também é um momento do cinema marcado por outros filmes em que a encenação do grotesco em consonância com erótico/pornô ganham repercussão, e depois viriam a influenciar o próprio Cláudio Assis em sua trilogia erótico-grotesca. Dentre os filmes do gênero, para citar alguns, *Pink*, *Flamingos*, *Sweet Movie*, *Calígula*, *Império dos Sentidos* e *Vereda Tropical* se notabilizaram ao encenar o corpo em diversos níveis do grotesco.

Como não há propriamente uma teoria do grotesco a partir do cinema, foi preciso recorrermos ao domínio de outras artes para estabelecermos as diretrizes que embasariam a análise dos filmes de Cláudio Assis. Baseados sobretudo em Kayser (2003), nos detivemos inicialmente em demarcar as origens do grotesco na literatura e nas artes visuais, em que o termo e suas expressões estéticas se contrapõem as categorias do belo e, nesse caso, à simetria das formas, culminando muitas vezes no monstruoso e na estética do feio.

Embora tais categorias se apresentem em graus diferentes nos filmes de Cláudio Assis, foi com base na teoria do grotesco criada por Bakhtin (2013) e em uma segunda escala em Didi-Huberman (2015) que encontramos as categorias necessárias para o aprofundamento do tema em *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas* e *Febre do Rato*. Do primeiro autor, o grotesco unido ao “baixio corporal” representou o cerne para a análise da filmografia de Cláudio Assis, em que a encenação põe à mostra as zonas erógenas e ações abjetas do corpo como provocação estética em relação ao comportamento das personagens, que representa uma reflexão crítica a respeito da violência e da crueldade; e, ao final, uma dimensão libertária dos corpos sob a égide do erótico-grotesco. Quanto à proposta de Didi-Huberman, o conceito de corpo “informe” favoreceu uma análise crítica de uma padronização das formas orgânicas. A proposta de “dilacerar a semelhança” contempla em si uma discordância no que diz respeito aos paradigmas estéticos, rompendo e invertendo critérios sobre as funções do corpo no domínio da arte.

Antes da análise propriamente dita dos filmes, percorremos um caminho contextual a respeito do cinema brasileiro contemporâneo, com a intenção de situar a carreira artística de Cláudio Assis no contexto do cinema produzido em Recife na década de 90, em que o cinema nacional se adensa após certo período de ostracismo no âmbito das produções, em decorrência da situação político-econômica do país. Essa contextualização nos permitiu antever, dentre várias questões, de que maneira o estilo cinematográfico de Cláudio Assis se desenvolveu, a partir de um diálogo com as ideias e propostas estéticas do movimento *Manguebeat*, que influenciou e deu base para se pensar em um cinema que unisse o tradicional e o moderno em uma síntese cultural e artística, concepção essa muito próxima do que sugeria o Tropicalismo em plena ditadura brasileira. Diante das poucas informações disponíveis sobre a carreira pessoal do diretor de *Amarelo Manga*, produzimos uma breve trajetória a partir de

certas pesquisas realizadas por estudiosos do cinema de Recife, sobretudo de autores que foram pioneiros nos estudos sobre a produção fílmica nesse município.

Embora distante geograficamente de um cinema mais comercial e de bilheteria, os filmes de Cláudio Assis, como anotamos sobre seu estilo, dialoga com produções cujos temas perpassam pela violência e crueldade, assim como se potencializa através de imagens grotescas e abjetas do corpo atestado em *Amarelo Manga* (2003), em que as personagens apresentam desvios morais, comportamentos insólitos e prazeres grotescos. As referidas questões foram abordadas por diferentes estudos e pesquisas que, em síntese, analisaram o primeiro filme do diretor por um viés naturalista, por exemplo, aos moldes do tipo de teatro defendido por Émile Zola e rediscutido por Deleuze no estudo sobre o “cinema do corpo”.

Mesmo em face da pertinência dessas abordagens e de uma crítica mordaz à religião embutida nos filmes da trilogia de Cláudio Assis, optamos por outro modo de interpretação que levou em conta dois princípios de análise. O primeiro está ligado ao tipo de cinema realizado pelo diretor que se utiliza de apropriação estética proveniente das ideias do *Manguebeat*. Porém, de modo mais tangível, enfatizamos que o cinema de Cláudio Assis atualiza propostas estéticas remanescentes sobretudo do Cinema Marginal e do cinema da Boca do Lixo que, na década de 70, utilizavam-se de cenas de outros filmes, no intuito de reencená-los e dar-lhes, muitas vezes, novos sentidos, a partir do que Bernardet (2000) chama de *Ready made*, técnica de colagem recorrente na vanguarda dadaísta; e, em específico no Brasil, uma “deglutição” estética de cunho “antropofágico”, segundo a proposta do escritor Oswald de Andrade, dentre outras conceituações advindas dos estudos literários.

Em seguida, demonstramos com base na comparação de frames que *Amarelo Manga* apresenta ressonâncias visuais de diretores do Cinema Marginal como Júlio Bressane e Neville de Almeida, e transita pela obra de cineastas internacionais, dentre eles, Buñuel e Marco Ferreri. Em *Baixio das Bestas* há “citações” diversas como, por exemplo, a exibição literal de uma cena do filme *Oh! Rebuçeteio*, considerado o maior clássico do gênero pornô brasileiro da década de 80. Há momentos do filme que fazem referência ao filme *Laranja Mecânica* de Kubrick, *Um cão andaluz* de Buñuel e *Garganta profunda* de Gerard Damiano. Já em *Febre do Rato*, o que é mais contundente é encenação indireta de *Limite*, de Mário Peixoto e *À Margem*, de Ozualdo Candeias. De certa maneira, esse cotejo de imagens demonstrou no

transcorrer da análise que Cláudio Assis operou seu “metacinema” ou “cinefilia” se utilizando de filmes que também, em graus diferentes, encenam o grotesco.

O segundo princípio interpretativo se formou a partir de uma análise mais ampla das encenações do erótico-grotesco na trilogia cinematográfica de Cláudio Assis. Nesse sentido, criamos uma metodologia e um método analítico que, primeiramente, tivesse uma relação direta com os princípios da encenação fílmica, a despeito de qualquer interferência decorrente do ponto de vista do diretor sobre seus filmes. Desse modo, estabelecemos como premissa a escolha de determinados enquadramentos para uma contextualização inicial acerca do modo de encenar os corpos no conjunto de filmes da trilogia, demarcando ainda a presença do grotesco em um contexto mais geral que engloba cenas de “choque” a partir de diversos matizes de violência, crueldade, corpos informes e prazeres abjetos.

Depois, acercando-nos pontualmente das encenações do erótico-grotesco, nos detivemos na escolha de frames que mais destacassem tais imagens. Quanto ao método analítico, optamos por uma interpretação estética centrada em personagens encenados dentro dos parâmetros concernentes ao erótico-grotesco, sem abdicar do diálogo referencial com outras cinematografias. Toda a análise dos filmes se focalizou nos enquadramentos (frames), ou seja, em tudo aquilo que é interno ao quadro fílmico e diz respeito às personagens e aos princípios estéticos que constituem a encenação como as posições de câmera e gradações da luz. Nesse sentido, elegemos dois personagens de cada filme do *corpus* que tivessem maior proximidade com o tema central da tese.

Em *Amarelo Manga*, na figura de Lígia, ficou patente que o erótico-grotesco se constitui, sobretudo, a partir de gestos e sugestões eróticas envolvendo o “baixo-corporal” aliado aos prazeres gustativos. A personagem, apelidada de “manga”, exerce certo fascínio e curiosidade na mente dos frequentadores do Bar Avenida, corroborando o tema do filme que transita entre os prazeres do estômago e sexo, em uma relação mútua. Ainda sobre Lígia, as encenações do erótico-grotesco se adensam quando o filme encena uma das imagens de maior impacto visual, em que a dona do bar expõe em close a protuberância de seu púbis diante do olhar atônito de Isaac. Esse enquadramento possibilitou, de maneira interpretativa, expandir possíveis diálogos com o Surrealismo, destacado anteriormente como fecundo nessa abordagem do grotesco, e com filmes que, no plano de uma encenação erótico-grotesca, convergem visualmente para o gesto provocador de Lígia.

Na segunda personagem, o necrófilo Isaac, as encenações do erótico-grotesco estão centradas em sua atração mórbida por cadáveres fornecidos de maneira clandestina por seu amigo Rabecão. Não satisfeito em apenas observar os corpos em estado de morte, Isaac se compraz em “degustar” o corpo dos mortos a partir de um olhar insano e desejoso, assim como ao provar o próprio sabor da carne decomposta. Os sonhos da personagem também refletem seu desvio de comportamento, através de imagens grotescas de cunho sexual, por exemplo, quando o baixo-corporal de Lígia, em forma de um rosto em close, o assombra durante um pesadelo. A partir do que destacamos no capítulo sobre a “apropriação dos corpos” no cinema de Cláudio Assis, inferimos que o pesadelo de Isaac encena, com algumas diferenças de estilo, uma cena do filme *Delírios de um anormal* (1978), de José Mojica Marins. Outra relação, que encerra a análise da personagem e apresenta visualmente ao final em que Isaac aparece em um quarto de motel com Kika. Além de uma encenação “inspirada” em *O Império dos Sentidos* de Nagisa Oshima, os atos de sodomia de Kika, mesmo em diálogo com o filme de Oshima, exercem maior abjeção, pois transgride o baixo-corporal de Isaac se configurando como uma imagem erótico-grotesca com maior potência estético-visual.

No tópico referente ao filme *Baixio das Bestas*, em meio às cenas grotescas de crueldade e violência corporal, sempre marcando certos diálogos visuais com outras produções fílmicas, destacamos dois modos de encenação do erótico-grotesco a partir das personagens Heitor e Everardo; como indicamos no prólogo da análise, o próprio título do filme é uma acepção à baixeza humana. Explicamos que o filme reproduz esteticamente antigas hierarquias oriundas de um processo histórico de coronelismo e opressão, ao se utilizar de imagens de antigos engenhos, em que Heitor, em um primeiro momento de análise, coloca-se como um representante desse sistema, ao expor a público o corpo de Auxiliadora, a partir de enquadramentos em que a nudez e o baixo-corporal da personagem se evidenciam pela ótica do erótico-grotesco; isso nos favoreceu uma aproximação com o filme *Saló*, de Pasolini. Postulamos que Heitor “profana” o corpo de Auxiliadora, tanto ao colocá-la ao lado de uma igreja à mercê dos olhares vorazes dos homens, como também na intimidade de espaços privados. Desse modo, acontece uma inversão em que o caráter divino é rebaixado ao nível do profano.

O erótico-grotesco em Everardo se plasma sob a égide da crueldade e da violência. Nessa perspectiva, os espaços fechados e o trabalho com as sobras

ganham destaque durante às cenas de maior potência corporal, algo que é recorrente em quase todas as encenações de *Baixio das Bestas*. Em parceria com os *agroboys* da Zona da Mata, as performances de Everardo são sobrecarregadas de gestos obscenos, em que os corpos são enquadrados, em várias cenas, sempre abaixo dos ângulos de câmera, o que sugere uma supremacia masculina do patriarcado. A simulação de um estupro coletivo encenado pelo movimento de sombras em uma parede não diminui o impacto das imagens e ratifica as representações visuais do erótico-grotesco no filme. Por outro lado, o jogo intenso de sombras durante a encenação violenta perpetrada contra a personagem Bela em *Baixio das Bestas* estende o diálogo com os filmes *Ritual dos Sádicos*, *Laranja Mecânica* e *Oh! Rebuteteio* que, em certa medida, são “aglutinados” pela trama antropofágica de Cláudio Assis.

Febre do Rato encerra a análise que realizamos acerca do erótico-grotesco no cinema de Cláudio Assis. Dentre imagens que invertem os papéis sexuais, expõem o baixo-corporal (masculino e feminino) em frente à câmera e referências de filmes que encenam a “anarquia” do corpo (*Os Sonhadores*, de Bertolucci), situamos a abordagem em Zizo e Eneida, que durante o filme são as personagens que ganham maior representatividade no que diz respeito à proposta de encenar as potências do corpo. O filme representa um contraponto em relação ao que vimos em *Baixio das Bestas* e com outro teor no que concerne ao erótico-grotesco. Zizo, primeiramente, é o grande expoente desse anarquismo orgânico.

A análise demonstrou que Cláudio Assis, por meio de enquadramentos que detalham o baixo-corporal da personagem, imprime durante o filme uma dimensão libertária do corpo e questiona os paradigmas relacionados ao prazer. Como demonstramos, tais rupturas se mostram através de imagens que captam momentos íntimos, com forte apelo visual, em que Zizo, na companhia de parceiras fora de qualquer padrão de beleza, é encenado em enquadramentos de extrema gestualidade sexual. Na transição para a personagem Eneida, “musa” intransigente do poeta, novamente, ressonâncias surrealistas se fazem presentes ao se articularem como os modos de encenação adotados por Cláudio Assis. Ao estilo das decomposições de imagens adotadas pela vanguarda artística, o corpo de Eneida é colocado nessa trama imagética em que a nudez é encenada, em um primeiro momento, pela lente de uma máquina de xerox que exhibe seu baixo-corporal a partir de uma reprodução do close genital de Lúcia em *Amarelo Manga*. Ainda sob a tutela do Surrealismo, a

inversão entre o alto e o baixo se mostra nessa inversão do rosto em primeiro plano que cede lugar às partes erógenas do corpo, assim como retoma as inversões anatômicas registradas pelas fotografias de Man Ray e as bonecas grotescas de Hans Bellmer.

Dentre cenas de onanismo e exibições frontais de partes baixas do corpo, o erótico-grotesco em Eneida se confirma com maior potência visual quando, a pedido de Zizo, ela posiciona seu corpo em direção ao olhar do poeta que observa atentamente um longo plano em sequência em que a personagem urina prazerosamente. Tal fetiche do olhar nos possibilitou elaborar uma comparação com o filme *Erva do Rato*, de Bressane, em que figura um personagem masculino que se compraz em observar e fotografar o baixo-corporal de uma mulher. Nas cenas finais de modo performático, a encenação do erótico-grotesco une os dois personagens analisados, a partir de enquadramentos que alternam a exibição íntima dos corpos. Em plena nudez, as personagens se contemplam não apenas como corpos livres, mas também por meio das imagens frontais dos órgãos sexuais.

Ao final da análise da trilogia, apesar das gradações em torno do tema central da tese, entendemos que os apontamentos sobre as bases da encenação e do grotesco contribuíram para a abordagem e permitiram um alargamento conceitual que culminou no que chamamos de encenações do erótico-grotesco. Além disso, as diretrizes metodológicas aliadas ao método de análise dos frames nos possibilitaram aprofundar esse enfoque e respondermos a questão de pesquisa elaborada na introdução da tese que indaga sobre as formas de representação do grotesco no cinema de Cláudio Assis. Em síntese, embora os filmes da trilogia apresentem certas diferenças de enfoque quanto ao erótico-grotesco, destacamos por meio da análise criteriosa dos enquadramentos que há categorias, no plano da encenação dos corpos, que corroboram o viés defendido pela tese.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

_____. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Nudez**. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUMONT, Jacques. **O cinema e a Encenação**. Trad. Paulo Elói Duarte. Texto e Grafia: Rio de Janeiro, 2006.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Texto e Grafia: Rio de Janeiro, 2004.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAECQUE, Antoine. Telas: o corpo no cinema. In: CORBIN, A.; COURTINE, J. J.; VIGARELLO, G. (Org.). **História do corpo: as mutações do olhar**: o século XX. Petrópolis: Vozes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 2013.

BARCINSKI, André e FINOTTI, Ivan. **Maldito**: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão. São Paulo: Ed. 34, 1998.

BARONE, João Guilherme. **Comunicação e indústria audiovisual**: cenários tecnológicos & institucionais do cinema brasileiro na década de 1990. Porto Alegre: Biblioteca Ir. José Otão, 2005.

BARTHES, Roland. A metáfora do Olho. In: **História do Olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

_____. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. ALCEU, Rio de Janeiro, 2007.

BERNADET, Jean-Claude. A subjetividade e as imagens alheias: resignificação. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.), p. 21-44. **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas/São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

BRESSANE, Julio. O experimental no cinema nacional. In: VAROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Julio Bressane: Cinepoética**. Massao Ohno Editor: São Paulo, 1995.

CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro (1995-2005): ensaios de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

CHAVES, Ernani. Foucault e Pasolini ou a coragem da verdade: as convergências e divergências de dois pensadores políticos. In: **Revista Cult** - Dossiê *Pasolini*. São Paulo, Editora Bregantini, nº 196, nov/2014.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder** – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny et all. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. Corpos e quadros. In: YOEL, Gerardo (Org.). **Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia**. Trad. Livia Dersonola, Hugo Mader, Pedro Maciel e Raquel Imanishi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. 3. ed. Trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

COSTA, Rodrigo Cazes. A margem ou a violência estético-política dos corpos no cinema de Ozualdo Candeias. In: **Revista Concinnitas**. Ano 2013, volume 01, número 20, junho 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: Imagem-Movimento**. Trad. Stela Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema II: A Imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Míriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. **A semelhança informe**. Trad. Caio Meira; Fernando Sheibe; Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUARTE, André; BRUNETTO, Dayana. *Febre do rato como deseducação de corpos e discursos: uma interpretação foucaultiana*. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. XI, n. 20 (jan-jun/2017), pp. 50-68.

DUNKER, Cristian. *Mal Estar, Sofrimento, Sintoma: Uma Psicopatologia do Brasil entre Muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. 2. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor. 1990.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000, p. 42.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema pernambucano: uma história em ciclos**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e política**. Trad. Júlio Cezar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

FURTADO, Felipe. Dos modos de performance: a figura do ator no cinema brasileiro contemporâneo. In: CAETANO, Daniel (Org.). **Cinema Brasileiro (1995-2005): ensaios de uma década**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

FOUCAULT, Michel. Sade, o sargento do sexo. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. In: Ditos & Escritos. (Vol. III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. Posfácio de Daniel Defert. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Edições n-1, 2013.

GARDIES, René. **Compreender o cinema e as imagens**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa; Texto e Grafia, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GERACE, Rodrigo. **Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.

GERBASE, Carlos; TIETZMANN, Roberto. Se eu fosse um rato febril: representações do sexo no cinema brasileiro contemporâneo. In: GERBASE, Carlos; GUTFREIND, Cristiane Freitas (Orgs.). **Cinema em choque: diálogos e rupturas**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Coleção Ensaios e Letras. Campinas: Autores Associados, 2013.

GODINHO, Denise; MOURA, Hugo. **Coisas eróticas**: A história jamais contada da primeira vez do cinema nacional. São Paulo: Panda Books, 2012.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. Reflexões sobre o cinema brasileiro: o mito da retomada. In: MARTINS, Francisco Menezes (Org.). **A comunicação, o social e o poder**: cultura, complexidade e tolerância. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

_____. Algumas questões sobre o filme político brasileiro. In: **Sessões do Imaginário**. Ano XVII, n. 28, 2012/2.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*: estética, mídia, cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. In: **REVISTA ALCEU** - v.8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Trad. Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEITES, Bruno. **Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro contemporâneo**. 2011. 144 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.

LEITE Jr., Jorge. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais – A Pornografia “Bizarra” como Entretenimento**. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2011.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. 8. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1978.

MARIE, Michel. **A nouvelle vague e Godard**. Trad. Eloisa A. Ribeiro; Juliana Araújo. Campinas: Papyrus, 2011.

MENEZES, Paulo. **Laranja Mecânica: violência ou violação?** Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 9(2): 53-77, outubro de 1997.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MORAES, Eliane R. **O corpo impossível: a decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. Os devaneios anatômicos de Hans Bellmer. in: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Orgs.). **Leituras do sexo**. São Paulo: Annablume, 2006.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. **Imagens do Mar:** Visões do Paraíso no Cinema Brasileiro Atual. In: XXIV Congresso Brasileiro de Comunicação. Campo Grande/MS: INTERCOM, setembro 2001.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco:** a questão do estilo. Editora UFPE, 2010.

_____. **A Brodagem no cinema em Pernambuco.** Recife: O autor, 2014. 235 fls. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2014.

OLIVEIRA, JR., **A mise em scène no cinema:** Do clássico ao cinema de fluxo. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007). In: MASCARELLO, Mario Baptista do (Org.). **Cinema mundial contemporâneo.** 2. ed. São Paulo: Papyrus, 2008.

_____. **Cinema de novo:** um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Cinema de novo:** um balanço crítico da Retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PARENTE, André. **Cinema em trânsito.** Rio de Janeiro: Azougue, 2011.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. **O império das imagens de Hitler:** O projeto de expansão internacional do modelo de cinema nazifascista na Europa e na América Latina (1933 - 1955). Tese (Doutorado em História) – Programa de pós-graduação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 439p

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado.* São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RAMOS, Fernão Pessoa. **A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles**. Rebeca, v.1, p.1-38, 2012.

_____. **Má-consciência, crueldade e 'narcisismo às avessas' no cinema brasileiro contemporâneo**. In: Comun. Inf., v. 5, n. 1/2, p. 13-24, jan./dez. 2002.

_____. **Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2008.

RAMOS, José Mario Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo. In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2005.

ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld (1968): A arte do teatro**. São Paulo: Folha, 2009.

ROSSINI, Miriam de Souza. **O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90**. Revista Famecos, n. 27. Porto Alegre, ago/2005.

_____. **O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro**. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre – nº 34. Dez. 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Aulas de Anatol Rosenfeld (1968): A arte do teatro**. São Paulo: Folha, 2009.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: Risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Que horas são?** Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje. In: ANDRADE, Gisele et all (Org.). **A Vilania no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Saraguina Filmes, 2016.

SHAVIRO, Steven. **O corpo cinemático**. Trad. Anna Fagundes. São Paulo: Paulus, 2015.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac: 1999.

SODRÉ, Muniz, PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. Trad. Fernando S. Vugman. São Paulo: Edusp, 2008.

STERNHEIM, Alfredo. **Cinema da Boca: dicionário de diretores**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 353.

XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane apresentação de uma poética. Rio de Janeiro, 2006. p. 5-26. **Alceu**. Revista de Comunicação, Cultura e Política, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 5-26, jan./jun. 2006.

Sites e Blogs

COMPORTAMENTO CRÍTICO. Disponível em:

<<http://criticacomportamental.blogspot.com.br/2010/09/arte-comportamental.html>>

Acesso em: 12/12/2017. Primeira estrofe da música.

REVISTA CULT. O anarcocineasta. Disponível em:

<<https://revistacult.uol.com.br/home/o-anarco-cineasta/>> Acesso em: 24/012/2017.

PINTEREST. Disponível em:

<<https://br.pinterest.com/pin/254594185156022669/?lp=true>> Acesso em:

02/01/2017.

EXPERIMENTART. Disponível em: <[https://rseiji.wordpress.com/2006/11/17/the-](https://rseiji.wordpress.com/2006/11/17/the-lovers-rene-magritte/)

lovers-rene-magritte/> Acesso em: 02/01/2018.

ALMSTADTER, Ju. Man Ray: Um Artista Completo! Disponível em:

<[https://artefotografiaideiasemarmotas.blogspot.com.br/2015/01/man-ray-um-artista-](https://artefotografiaideiasemarmotas.blogspot.com.br/2015/01/man-ray-um-artista-completo.html)

completo.html> Acesso em: 02/01/2018.

PINTEREST. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/464574517802123224/>>

Acesso em: 02/02/2018.

FILMOGRAFIA

- A banana mecânica* (Braz Chediak, 1974)
A Comilança (Marco Ferreri, 1973)
Agonia (Júlio Bressane, 1978)
A Greve (Sergei Eisenstein, 1925)
A Idade do Ouro (Luís Buñuel, 1930)
Alucinações Eróticas de um Jegue (Diogo Angélica, 1987)
Amarelo manga (Cláudio Assis, 2003, Brasil)
A margem (Ozualdo Candeias, 1967)
Baixio das Bestas (Cláudio Assis, 2006, Brasil)
Baile Perfumado (Lírio Ferreira e Paulo Caldas, 1997)
Bandido da luz vermelha (Rogério Sganzerla,
Calígula (Tinto Brass, 1979)
Carlota Joaquina - a princesa do Brasil (Carla Camurati, 1995)
Carne (Gaspar Noé, 1991)
Coisas Eróticas (Raffaele Rossi, Laerte Calicchio, 1981)
Como era gosto o meu francês (Nelson Pereira dos Santos, 1971)
Copacabana Mon Amour (Rogério Sganzerla, 1970)
Delírios de um anormal (José Mojica Marins, 1978)
Emoções Sexuais de um Cavalo (Renalto Alves, 1987)
Erva do rato (Júlio Bressane, 2008)
Exorcismo Negro (José Mojica Marins, 1974)
Febre do Rato (Cláudio Assis, 2011, Brasil)
Garganta Profunda (Gerard Damiano, 1972)
Henrique, um Assassinato Político (Cláudio Assis, 1986)
Hiroshima meu amor (Alain Resnais, 1959)
Irreversível (Gaspar Noé, 2002)
Laranja Mecânica (Stanley Kubrick, 1971)
Limite (Mário Peixoto, 1931)
Navalha na Carne (Neville de Almeida, 1997)
Macunaíma (Joaquim Pedro de Andrade, 1969)
Madame Satã (Karim Aïnouz, 2001)

Matou a família e foi ao cinema (Júlio Bressane, 1969)
Matou a família e foi ao cinema (Neville de Almeida, 1991)
Menino de Engenho (Walter Lima Júnior, 1965)
Mestre de Ofícios (Cláudio Assis, 1988)
Monstros (Tod Browning, 1932)
O bandido da luz vermelha (Rogério Sganzerla, 1968)
O cheiro do ralo (Heitor Dhalia, 2006, Brasil)
O homem do pau-brasil (Joaquim Pedro de Andrade, 1982)
Oh! Rebuceteio (Cláudio Cunha, 1984)
O império dos sentidos (Nagisa Oshima, 1976)
Os Monstros de Babaloo (Elyseu Visconti Cavallero, 1970)
Opara, tão grande quanto o mar (Cláudio Assis, 1988)
O Poderoso Chefão (Francis For Coppola, 1972)
O poderoso machão (Cláudio Cunha, 1974).
O Ritual dos Sádicos (José Mojica Marins, 1970)
Os Sonhadores (Bernardo Bertolucci, 2003)
O Som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012)
O Triunfo da Vontade (Leni Riefenstahl, 1935)
Pink, Flamingos (John Waters, de 1972)
Psicose (Alfred Hitchcock, 1960)
Punk Rock Hard Core – Alto José do Pinho – é do caralho! (Cláudio Assis, 1995)
Saló (Pier Paolo Pasolini, 1976)
Samydarsh: os artistas da rua (Cláudio Assis, Marcelo Gomes e Adelina Pontual, 1993)
Sem Essa Aranha (Rogério Sganzerla, 1970)
Sleep (Andy Warhol, 1963)
Soneto do Desmantelo Blue (Cláudio Assis, 1993)
Sweet Movie (Dušan Makavejev, 1974)
Terra em Transe (Glauber Rocha, 1967)
Terra Estrangeira (Walter Salles; Daniela Thomas, 1995)
Texas Hotel (Cláudio Assis, 1997)
Vereda Tropical (Joaquim Pedro de Andrade, 1977)
Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)
Violência na carne (Alfredo Sternheim, 1981)

Viridiana (Luís Buñuel, 1961)

Viva o cinema (Cláudio Assis, 1996)

Um cão andaluz (Luís Buñuel, 1929)

Um céu de estrelas (Tata Amaral, 1996)

ANEXOS

FICHA TÉCNICA

Filme: *Amarelo Manga*

Sinopse: Guiados pela paixão, os personagens de Amarelo manga vão penetrando num universo feito de armadilhas e vinganças, de desejos irrealizáveis, da busca incessante da felicidade. O universo aqui é o da vida-satélite e dos tipos que giram em torno de órbitas próprias, colorindo a vida de um amarelo hepático e pulsante. Não o amarelo do ouro, do brilho e das riquezas, mas o amarelo do embaçamento do dia-a-dia e do envelhecimento das coisas postas. Um amarelo-manga, farto.

Ficha técnica

Direção: Cláudio Assis.

Roteiro: Hilton Lacerda.

Produção: Marcello Maia e Paulo Sacramento.

Música: Jorge du Peixe e Lúcio Maia.

Fotografia: Walter Carvalho.

Direção de Arte: Renata Pinheiro.

Figurino: Andrea Monteiro.

Edição: Paulo Sacramento.

FICHA TÉCNICA

Filme: *Baixio das Bestas*

Sinopse: O Baixio das Bestas é o lugar símbolo das confluências humanas. Uma pequena comunidade entranhada dentro de uma cultura secular e paralisada em sua autoridade e em sua moral: a decadente cultura latifundiária. Neste cenário, se passa a história de Auxiliadora, Seu Heitor e Cícero. Ela, uma menina de 13 anos explorada pelo velho avô, Seu Heitor, um moralista ambíguo, que, contraditoriamente, vê em tudo a falta de autoridade. Por sua vez, Cícero, um jovem de uma conhecida família local, que assiste ao drama de Auxiliadora e cria por ela uma paixão insustentável.

Duração: 82 minutos.

Ano de Produção: 2007.

Produção: Júlia Moraes e Cláudio Assis por Parabólica Brasil, Rec Produtores Associados, Walter Carvalho e Quanta.

Distribuidora: Imovision.

Indicados

Direção: Cláudio Assis.

Atrizes indicadas: Dira Paes como Bela, Mariah Teixeira como Auxiliadora, .

Atores indicados: Caio Blat como Cícero, Fernando Teixeira como Sr. Heitor, Matheus Nachtergaele como Everardo.

Atrizes coadjuvantes indicadas: Conceição Camarotti como Dona Margarida, Hermila Guedes como Dora, Marcélia Cartaxo como Ceixa.

Atores coadjuvantes indicados: Irandhir Santos como Maninho, João Ferreira como Mestre Mário.

Roteiro original: Hilton Lacerda.

Direção de fotografia: Walter Carvalho.

Direção de arte: Renata Pinheiro.

Figurino: Joana Gatis.

Maquiagem: Marcos Freire.

Efeito especial: Marcos Lemos.

Montagem: Karen Harley.

Som direto: Louis Robin.

Edição sonora: Ricardo Reis.

Mixagem: Armando Torres Júnior.

Trilha sonora: Pupillo.

FICHA TÉCNICA

Filme: *Febre do Rato*

Sinopse: Febre do Rato é uma expressão popular típica da cidade do Recife que designa alguém quando está fora de controle, alguém que está danado. E é assim que Zizo (Irandhir Santos), um poeta inconformado e de atitude anarquista, chama um pequeno tablóide que ele publica com o próprio dinheiro. Na cidade úmida e escaldante, enfiada na beira de mangues e favelas, Zizo alimenta sua pena, seu sarcasmo, sua grossa ironia. As coisas caminham de maneira descontrolada, mas ao mesmo tempo todas as relações estão estabelecidas em cima do mundo que Zizo criou e alimentou para si mesmo.

Duração: 110 minutos.

Ano de Produção: 2011.

Produção: Claudio Assis por Parabólica, Julia Moraes por Belavista e Marcelo Maia por Republica Pureza.

Distribuidora: Imovision.

Indicados

Direção: Cláudio Assis.

Roteiro Original: Marcelo Gomes.

Atriz: Nanda Costa como Eneida.

Ator: Irandir Santos como Zizo.

Atrizes Coadjuvantes:

Maria Gladys como Stellamaris;

Conceição Camarotti como Anja;

Ângela Leal como Dona Marieta;

Mariana Nunes como Rosângela;

Tânia Granussi como Vanessa;

Atores Coadjuvantes:

Mateus Nachtergaele como Pazinho;

Juliano Cazarré como Boca Mole;

Hugo Gila como Bira;

Vitor Araújo como Oncinha.

Direção de Fotografia: Walter Carvalho.

Direção de Arte: Renata Pinheiro.

Figurino: Joana Gatis.

Maquiagem: Marcos Freire

Montagem: Karen Harley.

Som Direto: George Saldanha.

Edição Sonora: Miriam Biderman e Ricardo Chui (Factory).

Mixagem: Paulo Gama.

Trilha Sonora: Jorge do Peixe.