

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
MESTRADO

FLÁVIO BARBARA REIS

**“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”: o cinema de
Cláudio Assis em deslocamento**

Mariana
Março de 2017

Flávio Barbara Reis

**“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”:
o cinema de Cláudio Assis em deslocamento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Práticas comunicacionais e tempo social

Orientador: Prof. Dr. Claudio Rodrigues Coração

Mariana
Março de 2017

R375c

Reis, Flávio Barbara.

Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar [manuscrito]: o cinema de Cláudio Assis em deslocamento / Flávio Barbara Reis. - 2017. 78f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Claudio Rodrigues Coração.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Cinema - Contemporâneo. 2. Cinema - Rupturas. 3. Cinema - Continuidades. 4. Cineasta - Claudio Assis (1959 -) - Contemporaneo. 5. Cinema - Deslocamentos. I. Coração, Claudio Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 316.77

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

Flávio Barbara Reis

“UM PASSO À FRENTE E VOCÊ NÃO ESTÁ MAIS NO MESMO LUGAR”: DESLOCAMENTOS NO CINEMA DE CLAUDIO ASSIS.

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação, aprovado em 05 de maio de 2017.

Banca Examinadora:



Prof.(a). Dr.(a). Cláudio Rodrigues Coração – Orientador(a)
(UFOP)



Prof.(a). Dr.(a). Prof. Dr. Rogério Ferraraz (Universidade Anhembi Morumbi)



Prof.(a). Dr.(a). Adriano Medeiros (UFOP)



ERRATA

Aos 05 dias do mês de maio do ano de 2017, às 16h, nas dependências do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (ICSA), foi instalada a sessão pública para a defesa de dissertação do mestrando Flavio Barbara Reis, sendo a banca examinadora composta pelo Prof. Dr. Claudio Rodrigues Coração (Presidente – PPGCOM-UFOP), pelo Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha (Membro Externo – UFOP), pelo Prof. Dr. Rogério Ferraraz (Membro Externo – UAM). Um dos avaliadores externos, Prof. Dr. Rogério Ferraraz, sugeriu a alteração do título original do trabalho apresentado, “**Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar**”: deslocamentos no Cinema de Claudio Assis, para “**Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar**”: o Cinema de Claudio Assis em deslocamento. A sugestão foi acatada pelos demais membros da banca e efetuada, com anuência do orientador e do mestrando, que assinam o presente documento.

Claudio Rodrigues Coração

Prof. Claudio Rodrigues Coração (Orientador)

Flavio Barbara Reis

Mestrando Flavio Barbara Reis

*Aos filmes que
ecoam em minha alma.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo financiamento deste trabalho.

Agradeço ao meu orientador e a todos os professores do PPGCom, pela troca de conhecimentos.

Agradeço mãe e pai por me acolherem quando decidi ser eu mesmo.

Agradeço tia Cida por acreditar e investir nas minhas incertezas.

Agradeço Ana por ser um ponto de lucidez em meio à minha escuridão.

Agradeço Dani pela partilha do sensível dentro e fora dos frames.

Agradeço Day e Paula pelos momentos de paz longe da rotina.

Agradeço Jesus e Lena pelas noites leves embaladas por games tensos.

Agradeço Fabio pelo encontro intercontinental, o qual germinou a amizade.

Agradeço Tom, meu companheiro de pêlos e de amor puro.

Agradeço todas as pessoas que dividiram algum momento da caminhada comigo durante esses dois anos.

Agradeço Caique, por me ensinar a polissemia da palavra amor.

*Não se trata de representar o mundo, mas de
buscar formas de habitá-lo. Estamos, de fato,
só começando. Nem periferia, Nem centro.*

O mundo.

Denilson Lopes

RESUMO

Nosso trabalho procura explorar o cinema do diretor Claudio Assis, levando em consideração os seus primeiros longas-metragens, *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2012), a fim de compreender em qual lugar se encontra a sua cinematografia. Esse lugar é explorado no intuito de entender quais as rupturas e continuidades com uma cinematografia brasileira. Para isso, nosso percurso consiste em revisitar alguns trabalhos clássicos com o propósito de perceber uma tradição no cinema brasileiro. A teoria do cinema, vinculada principalmente aos trabalhos de Angela Prysthon, se revela como um aporte teórico-metodológico para a percepção do lugar em que se encontra o cinema contemporâneo mundial. A partir do que ela compreende como “cinema mundial contemporâneo”, percebemos as possíveis ligações com o Terceiro Cinema e também as discontinuidades, se revelando como um cinema local e global. Ainda, a análise fílmica nos auxilia na decomposição da cinematografia do diretor, elucidando os possíveis deslocamentos materializados no caos cotidiano das cidades. Conseqüentemente, torna-se compreensível um cinema que possui muito em comum com um passado, mas que também vislumbra-se com questões e cinematografias contemporâneas.

Palavras-chave: cinema contemporâneo, rupturas, continuidades, Claudio Assis, deslocamentos.

ABSTRACT

This work seeks to explore the cinema of filmmaker Claudio Assis taking into account his first featured films, *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) and *Febre do Rato* (2012), in order to understand where it is his cinematography. This spot is explored in order to understand the ruptures and continuities with a Brazilian cinematography. For this, our course is to revisit some classic works with the purpose of perceiving a tradition in Brazilian cinema. The theory of cinema, linked mainly to the works of Angela Prysthon, reveals itself as a theoretical-methodological contribution to the perception of the place in which contemporary world cinema is found. From what she understands as "contemporary world cinema", we perceive the possible connections with the Third Cinema as well as the discontinuities, revealing itself as a local and global cinema. Still, the film analysis helps us in the decomposition of the cinematography of the director, elucidating the possible displacements materialized in the daily chaos of the cities. Consequently, it becomes understandable a cinema that has much in common with a past, but which is also glimpsed with issues and contemporary cinematography.

Keywords: contemporary cinema, ruptures, continuities, Claudio Assis, displacements

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - <i>Cidade de Deus</i> : linguagem videoclipada	21
Figura 2 - Sequência final de <i>Encontros e desencontros</i>	36
Figura 3 - Sequência final de <i>Felizes Juntos</i>	36
Figura 4 - <i>Amarelo Manga</i> : a câmera passeia com Isaac pela cidade	38
Figura 5 - <i>Baixio das Bestas</i> : a câmera percorre Auxiliadora na zona rural	38
Figura 6 - <i>Febre do Rato</i> : a câmera navega pelo mangue	39
Figura 7 - <i>Amarelo Manga</i> e <i>Felizes Juntos</i>	43
Figura 8 - <i>Deus e o Diabo na terra do Sol</i> : cruz e punhal se contrapõem em cena.....	45
Figura 9 - Comparação entre planos	46
Figura 10 - Sequência de <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	48
Figura 11 - <i>Amarelo Manga</i> : Lígia	50
Figura 12 - <i>Baixio das Bestas</i> : Auxiliadora é exposta	51
Figura 13 - <i>Febre do Rato</i> : Zizo e Eneida no barco	51
Figura 14 - Sequência de <i>Amarelo Manga</i>	57
Figura 15 - <i>Amarelo Manga</i> : cotidiano como per.....	60
Figura 16 - <i>Baixio das Bestas</i> : Cícero estupra Auxiliadora.....	63
Figura 17 - <i>Baixio das Bestas</i> : Everaldo estupra garota de programa	63
Figura 18 - <i>Baixio das Bestas</i> : Dora é empalada.....	64
Figura 19 - <i>Baixio das Bestas</i> : Everaldo quebra a quarta parede	64
Figura 20 - <i>Baixio das Bestas</i> : Auxiliadora toma banho isolada.....	66
Figura 21 - <i>Febre do Rato</i> : Zizo recita seu poema "Pazes"	67
Figura 22 - Planos de <i>Febre do Rato</i>	69
Figura 23 - <i>Febre do Rato</i> : Stella questiona Zizo.....	70

SUMÁRIO

1	O CIDADÃO DO MUNDO: INTRODUÇÃO	12
2	A PARABÓLICA NA LAMA: RUPTURAS E CONTINUIDADES	17
2.1	Terceiro Cinema.....	22
2.2	Cenário pernambucano.....	26
2.3	Cinema contemporâneo periférico	29
3	RIOS, PONTES E OVERDRIVES: O CINEMA EM TRÂNSITO	33
3.1	Efeito e choque do real.....	46
4	SANGUE NAS VEIAS DA MANGUETOWN: DESLOCAMENTOS RECIFENSES ..	53
4.1	Desorganizando posso me organizar.....	55
5	ANDAR NO MUNDO LIVRE: CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	74
	LISTA DE FILMES CITADOS	78

1 O CIDADÃO DO MUNDO: INTRODUÇÃO

Filme! Filme com raiva, filme do seu jeito.

Cláudio Assis

O livro “Cinema mundial contemporâneo”¹, organizado pelos pesquisadores Mauro Baptista e Fernando Mascarello contém um prefácio bastante provocativo, escrito por Fernão Ramos, no qual ele afirma que “a parte mais instigante do cinema contemporâneo respira o real, ou melhor, respira o mundo que transcorre na tomada” (RAMOS in BAPTISTA & MASCARELLO, 2014, p.11). É pertinente ao nosso trabalho começarmos com essa afirmação. O cinema mundial contemporâneo, após as ondas dos chamados pós-modernismos, estabelece novamente um diálogo com o modernismo. O pastiche, principal característica estética dos cinemas pós-modernos, vai sendo abandonado para dar espaço à uma espécie de novo realismo, o ultrarrealismo. E nesse retorno, ou melhor, diálogo com os cinemas modernos, que se encaixam, ao que parece, os filmes de Claudio Assis, cineasta brasileiro e pernambucano.

Cláudio Assis é conhecido por uma cinematografia que retrata uma Recife de modo seco e violento. Sua relação com os filmes começou quando ainda era criança e frequentava cinemas em busca de fotografias, que comprava do projetorista. Já um pouco mais velho, como tantos profissionais de cinema, começou sua carreira visitando cineclubes. Na universidade de Comunicação, ele se juntou a um grupo chamado *Vanretrô*, do qual Lírio Ferreira (que mais tarde, em 1997, ficaria conhecido por seu filme *Baile Perfumado*) fazia parte. Juntamente com o grupo, Cláudio Assis realizou diversos curtas, sendo que alguns foram concebidos com o incentivo estatal.

No final dos anos 1990, o cineasta, em companhia com Hilton Lacerda, escreveu o roteiro de um curta-metragem chamado *Texas Hotel* (Cláudio Assis, 1999). Ao submeterem o roteiro para um concurso da prefeitura de Recife, eles conseguiram realizar o filme, que serviu como base para a ideia de *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002). *Amarelo Manga* chegou aos

¹ BAPTISTA, M; MASCARELLO, F. (Org.). Cinema mundial contemporâneo. Campinas: Papirus, 2012.

cinemas em 2002 e provocou um grande alarde entre a crítica. Vencedor de diversos prêmios², o filme o colocou em evidência no cenário nacional.

Uma característica comum à sua cinematografia é a de sempre utilizar uma equipe reduzida e muito entrosada. Como Cláudio Assis afirma em entrevista,

filme é uma coisa que a gente tem que construir junto. Se você não acreditar, se o fotógrafo não acreditar, se o ator não acreditar, se o assistente não acreditar, se ninguém acreditar naquela porra ali, não vai pra canto nenhum, essa é a minha compreensão. Não tenho dinheiro para mandar em ninguém, não sou rei, não sou filho da puta... Ou você compra a ideia, e aí eu posso fazer o filme, ou não compra, e não tem filme. Foi assim em todos os filmes que eu fiz até agora. (ASSIS, 2003, p.116)

O resultado disso é um cinema coletivo, o que para ele é muito importante. Essa característica se mostra eficaz para uma compreensão preliminar de seu cinema, feito longe do eixo Rio-São Paulo.

Para compreender o seu trabalho é preciso levar em conta os fatores culturais do local onde ele é produzido, Recife. Houve um tempo em que Recife era considerada a quarta pior cidade do mundo³. Artistas locais, incomodados com essa situação, inauguram uma significativa manifestação musical: o *manguebeat*. Ele surgiu como uma proposta de ressignificação das identificações sociais e propõem uma reestruturação musical que é marcada pelo hibridismo. Nesse sentido, a manifestação busca no mangue metáforas da diversidade, produzindo novos sentidos sobre a cultura popular regional. O disco de Chico Science e Nação Zumbi, *Da lama ao caos* (1994), é o marco desse momento, fazendo com que haja reflexões sobre as relações entre o local e o global. Pensar o cinema de Claudio Assis é, de alguma forma, olhar para a imagem símbolo do movimento: “uma parabólica enfiada na lama”. Imagem símbolo que carrega a metáfora de que o mangue, a parte mais pobre de Recife, dispõe de uma grande potência criativa, pois ele é um território fértil. Quando essa potência é explorada, ela deve sair ao mundo, ser sintonizada, mas, ainda, sem se esquecer de toda a bagagem cultural que o local, a periferia tem a oferecer. O mangue está antenado com o restante do mundo.

² Grande Prêmio do Cinema Brasil (2002) de melhor fotografia (Walter Carvalho) tendo recebido ainda outras doze indicações; Fórum de Cinema Novo, no Festival de Berlim (2002); Melhor Filme, prêmio dos críticos, júri oficial e popular, melhor ator (Chico Diaz), melhor fotografia, melhor atriz coadjuvante (Dira Paes) e conjunto de elenco no Festival de Cinema de Brasília (2002); Melhor filme no Festival de Cinema Latino-americano de Toulouse (2003), entre muitos outros.

³ Em pesquisa realizada pelo Instituto de Washington em 1991, Recife foi considerada a quarta pior cidade do mundo para se viver. Para saber mais: ALBERTIM, Bruno. **Uma etnografia musicada**. Pernambuco: UFPE, s/d. Disponível em: <<https://goo.gl/WoUMAH>>. Acesso em: 20 fev. 2017

Acreditamos que nosso objeto, os três primeiros longas-metragens de Claudio Assis, a saber *Amarelo Manga* (2002), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2012), possuem essa característica de produzirem com matéria bruta pertencente ao regional e ao mesmo tempo estarem antenados com o global.

Em *Amarelo Manga*, a cidade Recife é uma personagem que está intrínseca na vida das pessoas. Dunga (Matheus Nachtergaele) é um homossexual que nutre uma paixão pelo açougueiro Wellington (Chico Diaz). Por sua vez, Wellington, apesar de estimar a esposa Kika (Dira Paes), a trai com Dayse (Magdale Alves). Ainda há Isaac (Jonas Bloch), um necrófilo que é fascinado em Lígia (Leona Cavali), dona de um bar. Essas pequenas histórias se fundem na personagem principal, Recife. É nela em que os sonhos, os medos, as paixões e os desejos se realizam na busca incessante pela felicidade.

O segundo filme do cineasta, *Baixio das Bestas*, trata de um tema bastante difícil, a exploração infantil. Nele, Auxiliadora (Mariah Teixeira) é neta e ao mesmo tempo filha de Heitor (Fernando Teixeira) que, em busca de dinheiro, expõe a menina atrás de uma igreja para caminhoneiros onanistas. Enquanto isso, Cícero (Caio Blat) e Everaldo (Matheus Nachtergaele) transitam entre a cidade e a zona rural, atrás de mulheres. O filme aborda o cotidiano de pessoas marginalizadas e a relação de dependência da cidade com elas, levantando temas como misoginia e prostituição.

O terceiro longa-metragem aqui explorado, *Febre do Rato*, acompanha os dias de Zizo (Irândhir Santos), um poeta que procura questionar a sociedade através de seu tabloide e seus textos. Zizo cria um mundo para si próprio em que ele não consegue mais se desvencilhar e é enxergado por muitos como uma caricatura. Sua relação com a poesia e com suas ideologias é posta em xeque quando Eneida (Nanda Costa) surge e se torna sua musa. Eneida revela o que há de melhor e pior no poeta. Em meio à essa crise pessoal, o poeta continua vagando pela cidade em busca de revolucionar o seu entorno.

O que essas três histórias possuem em comum? Em todos eles os personagens procuram incessantemente a felicidade, no sentido de estar e se impor como presença no mundo. No universo cinematográfico de Assis, as pessoas vivem em uma “lógica de condomínio”. Ou seja, para alcançar esse sentimento de felicidade, há que se viver em um ambiente controlado e policiado, sempre em observação e não fugir às normas. Para isso, a figura metafórica do síndico age como um vigilante, que está atento a qualquer norma desviante. Assim, os personagens se adequam a esse estado de vigilância, tentando não sair da norma.

Deste modo, o nosso trabalho tem como característica mapear a cinematografia do diretor Claudio Assis, afim de compreender o seu lugar dentro do cinema. Em nosso trabalho é interessante investigar como essa participação se estabelece, através de quais propostas, de quais recuperações, de quais continuidades. A teoria do cinema, balizada principalmente pela categoria proposta por Angela Prysthon (2006; 2010), “cinema contemporâneo periférico”, auxilia-nos. A grosso modo, o “cinema contemporâneo periférico” consiste em filmes do chamado Terceiro Mundo que optam por documentar o periférico, os excluídos, os desvalidos e subalternos, em uma forma de atualização do discurso do cinema terceiro mundista. A grande diferença reside na forma de captação desse cinema que, segundo Prysthon (2009), em seus sentidos técnicos, os filmes não se diferenciam de produções *mainstream*, ou seja, eles possuem imagem e som compatíveis a grandes produções cinematográficas. Portanto, entre continuidades e rupturas, o mapeamento do cinema de Claudio Assis neste trabalho leva em conta outras cinematografias, sendo elas brasileiras e também mundiais, como o cinema chinês, norte-americano ou argentino.

Afim de percebermos essas rupturas e continuidades, trabalharemos com a análise fílmica, voltando-nos principalmente para o trabalho de Laurent Jullier e Michel Marie (2012), “Lendo as imagens do cinema”. Nele, os pesquisadores elencam algumas ferramentas que permitem a leitura mais complexa dos filmes. Essas ferramentas de análise desempenham a função de caracterizar um *estilo*. O *estilo*, para Jullier e Marie, consiste na composição da imagem levando em consideração todos os seus aspectos (imagéticos e sonoros). A análise fílmica, além de nos ajudar a compreender o lugar da cinematografia de Assis, auxilia na percepção mais detalhada dos filmes, levando em conta seus pormenores. Analisar certas particularidades é uma característica importante para a compreensão do que consiste o “cinema contemporâneo periférico”.

Nosso percurso consiste em identificar, primeiramente, que, ao se falar em cinema no Brasil, temos que levar em conta a presença maciça de filmes estrangeiros no país. A concorrência nacional com o mercado hollywoodiano é desleal e, na maioria das vezes, consome um número de salas de cinema de maneira predatória. O fato de que os *blockbusters* moldaram o olhar do público acarreta em um pensamento generalista de que o cinema brasileiro é pouco diversificado em seus temas, sendo que a maioria só retrata o que “constrange” o Brasil, ou seja, a pobreza e a violência. Porém, buscaremos em Marcelo Ridenti (2014) compreender a ideia de que, em certo momento da história do cinema brasileiro, a temática principal se

consistiu em buscar um retrato do “povo brasileiro”. E esse povo brasileiro visto nas telas é o povo que sofre com a pobreza e a violência.

Notamos que a pobreza e a violência se tornaram produtos de consumo. Isso porque somos confinados em espaços seguros que nos poupam do contato com o *mundo real*, acarretando em uma perda da experiência, ou seja, da relação direta com esse mundo que oferece “perigos”. Portanto, uma maneira de entrar em contato com o mundo do qual somos poupados é através de produtos estetizados e que satisfazem o contato do protegido com o perigo que as ruas oferecem. Nesse sentido, nosso aporte teórico consiste na literatura de Beatriz Jaguaribe (2007) que, ao retomar Barthes (2004), percebe uma estetização contemporânea a qual ela chama de “choque do real”. Essas questões são pertinentes para a abordagem e análise de nosso objeto.

Nossa última sessão se dedica a explorar os deslocamentos nos filmes do cineasta, a fim de compreender o *espírito* das obras. Partimos do ponto de que a cidade, nos três filmes, se posiciona como um elemento de destaque. Buscamos em Beatriz Sarlo (2014) a compreensão de alguns aspectos urbanos, nos quais corpos habitam e sofrem processos de violência. Análises de determinadas sequências podem fornecer-nos inquietações a respeito da obra do diretor Claudio Assis e, assim, auxiliar-nos na compreensão da questão que move o trabalho como um todo.

2 A PARABÓLICA NA LAMA: RUPTURAS E CONTINUIDADES

Já não é novidade recebermos alguma reação negativa do grande público, geralmente acostumado com cinema estrangeiro, a um filme do cinema brasileiro. É bastante comum a negação da qualidade dos filmes do país em relação ao estrangeiro, principalmente estadunidense. Nas justificativas se encontram lugares comuns como “cinema brasileiro é horrível” e/ou “os filmes nacionais só sabem falar de pobreza e miséria”. O chavão utilizado incessantemente – que a temática que ronda o cinema nacional estaria resumida a basicamente um retrato de pobreza e miséria – não é tão errônea se considerarmos uma tradição cinematográfica em que verossimilhança se mostra presente⁴. É necessário ponderar que existe um legado no Brasil em que o *leitmotiv* que conduz várias filmografias é o “realismo”. Quando nos referimos ao realismo, não pretendemos generalizar a diversa produção nacional afirmando que este é o único fio condutor em que se ancoram os filmes. Porém, desde a década de 1950, a busca incessante por um retrato do “povo” brasileiro é uma questão condutora de muitas cinematografias. Essa busca pelo retrato do “povo” brasileiro procura suas referências principalmente em um “projeto de cinema”, firmado no pós-guerra, o neorealismo italiano. O realismo que procuramos delimitar aqui se relaciona a uma “reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro” (RIDENTI, 2014, p.70).

Esse realismo não só fez parte de um projeto revolucionário como o Cinema Novo, bem como deixou marcas até a contemporaneidade. Nas palavras de Ridenti (2014, p.83):

as variantes e os debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo, cuja identidade nacional seria completada verdadeiramente no futuro, no processo da revolução brasileira. Essa busca do nacional e popular marcou os filmes dos anos 1960, particularmente os do Cinema Novo, cujos cineastas foram mudando ao longo do tempo (por exemplo, deixando de lado o projeto da revolução, mas sempre conservando algum aspecto de sua marca original: a vinculação, de algum modo, ao povo.

⁴ “A má qualidade que esse público atribui ao cinema brasileiro não é apenas um julgamento de valor sobre determinada obra cinematográfica, mas me parece ser um julgamento sobre a má qualidade brasileira”, pondera Jean Claude Bernardet (2009, p. 32).

Exemplos disso não nos faltam: podemos citar o clássico cinemanovista *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e sua alegoria em busca de uma representação do povo nordestino/brasileiro; *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e a releitura da obra de Graciliano Ramos, levando em conta que a cidade é a redenção daquele povo miserável que vaga de fazenda em fazenda; *Eles não usam black tie* (Leon Hirzman, 1981) e a problematização da classe operária e movimentos sindicais brasileiros; o *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) que procura reencontrar raízes em busca de uma identidade nacional; o icônico *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002), com uma violência exacerbada e estetizada da periferia do Rio de Janeiro; o recente *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), que tenta mapear o perfil de um país pós governo Lula que trava o seu debate em torno da luta de classes. Filmes como estes, aparentemente tão diferentes, desde a década de 1960 carregam a forte característica de tentar representar o povo brasileiro. Nesse sentido, Ismail Xavier (2001) comenta que

é comum de se observar no filme brasileiro uma esquematização dos conflitos que articula, de forma bem peculiar, uma dimensão política de luta de classes e interesses materiais, e uma dimensão alegórica pela qual se dá ênfase, no jogo de determinações, à presença decisiva de mentalidades formadas em processos de longo prazo; mentalidades que, numa ótica psicologista já muitas vezes questionada, porém persistente no senso comum, definem certos traços de um suposto “caráter nacional” (XAVIER, 2001, p.20-1)

Deste modo, é pertinente afirmar que a herança realista é algo muito forte, pois ela permeia o imaginário do público e influencia obras no cinema contemporâneo.

Jean Claude Bernardet afirma que *Cinco vezes favela* (1962), reunião de curtas dos diretores Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirzman, inicia uma fase de questionamentos dos rumos do cinema brasileiro, o qual pretende falar, resolver os problemas e dar cultura ao povo, mas em uma orientação que acaba por contemplar a burguesia, ou seja, a intenção por trás de todo o discurso era de fortalecer o ideal burguês nacionalista que, sozinho, não tinha condições de se fortalecer. A crítica de Bernardet é feita ao esquematismo do longa, ou melhor, a uma situação apresentada de forma a politizar o seu público, mas com um claro direcionamento policialesco que são “manifestações de uma atitude paternalista cuja finalidade é controlar a massa” (BERNARDET, 2007, p.49). Por conseguinte, o filme acaba falhando na missão de mostrar o povo brasileiro e, quando o faz, faz de maneira caricata (BERNARDET, 2007). Bernardet atesta em seu clássico ensaio “Brasil em tempo de Cinema” (2007), que é a classe média a responsável por movimentar o cenário cultural brasileiro e, assim sendo, ela “precisa criar objetos que confirmem seu crescimento, sua força

ou ilusão de força, que confirmem seu bom gosto, considerado como prova de superioridade” (BERNARDET, 2007, p.25). Em meio a um cinema majoritariamente burguês tentando a todo custo imprimir os seus valores em suas obras, em meados do século XX, encontramos certo estrato vanguardista que vai de encontro a esses valores, na tentativa de deixar claro quem é e qual o lugar do povo brasileiro. Filmes como *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, citados anteriormente, são importantes para percebermos essa vanguarda. Para Xavier, tais filmes fazem parte de um cinema brasileiro que deu uma resposta crítica a uma “modernização conservadora”, ou seja, em uma época de polarizações, essa modernização conservadora se consiste em uma direita que utiliza-se de forças militares e de um modelo de avanço econômico que privilegia apenas uma pequena parcela da população. (XAVIER, 2001, p 22-23).

Para compreendermos a vanguarda do cinema brasileiro é preciso desvelar a figura de Glauber Rocha, o qual se consolida como figura central do movimento cinemanovista, com seu manifesto anti-imperialista “Eztétyka da fome”. No texto, Rocha se opõe ferozmente ao cinema industrial, americanizado, o qual, segundo ele, é imperialista em relação ao povo latino-americano. Para combatê-lo, o Cinema Novo traz a proposta da “estética da fome”, retratando um Brasil real através da violência imagética. Para ele, o Cinema Novo “*não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.*”⁵ (grifo do autor). Porém, é necessário observar que por conta de uma “presença estrangeira” maciça nas salas de cinema brasileiros, a arte nacional nunca chegou a se firmar como uma indústria⁶. Estamos falando de uma concorrência brutal com o cinema brasileiro: nas salas de cinema do país imperou e ainda impera, mesmo com leis estatais de incentivo aos filmes nacionais⁷, um mercado que está solidificado e predomina como um grande modelo no mundo, Hollywood. Quando nos referimos aos modelos norte-americanos, são os filmes de gênero que os cineastas recorrem, adotando formas específicas como o *western*, policiais, ação, etc. A título de exemplificação, podemos falar dos filmes *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1957), que se apoia na estrutura narrativa do *western*, e uma das recentes incursões do cinema brasileiro no gênero ação/thriller, *2 Coelhos* (Afonso Poyart, 2012).

⁵ ROCHA, Glauber. Eztétyka da fome. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html> Acesso em: 20/04/2016

⁶ Neste ponto utilizo o termo *indústria*, pois como mercado, o cinema nacional atingiu grandes números com as chanchadas, que eram bem recebidas no cinema nacional.

⁷ O Estado assume um papel fundamental para a formas de produção cinematográfica no Brasil; em meio a avassaladora produção estrangeira no país, cineastas recorrem a iniciativas e empresas governamentais para a produção de seus filmes. Desde a década de 1920 até os dias atuais o Estado ainda é basilar para o mantimento do cinema brasileiro (BERNARDET, 2009).

A fim de percebermos a presença hollywoodiana no Brasil, nos primeiros anos da década de 1990, os filmes estrangeiros tomaram conta das salas de cinema pelo fato de não haver produções cinematográficas brasileiras. O jornalista e crítico Marcos Strecker (2010) apresenta dados afirmando que “em 1998, apenas 700 das 5 mil salas de cinema que existiam no Brasil antes do plano Collor haviam sobrevivido” e que no mês de abril do mesmo ano, “450 dessas salas estavam ocupadas por *Titanic*, e mais de 150 pelo *Homem da Máscara de Ferro*” (STRECKER, 2010, p.70). Ou seja, é avassalador o número de salas de cinema que em 1998 estavam ocupadas por filmes estrangeiros.

Há o problema da falta de público e os produtores brasileiros parecem desconsiderar que grande parte do êxito de um filme vem de sua publicidade. Pensando então o início dos anos 2000, quando a publicidade foi uma das linguagens utilizadas para compor o cenário cinematográfico nacional, Felipe Muanis (2004) defende que grande parte dos cineastas brasileiros passaram a utilizar de uma estética que ele chama “mundializada”. Esta seria uma linguagem híbrida, ancorada principalmente na publicidade, embora para ele o cinema nunca tenha sido uma arte “pura”. Ele afirma que

o cinema puro, ou seja, isolado de qualquer influência da cultura de mercado contemporânea, parece ser uma impossibilidade no momento em que os hibridismos e influências de outras mídias devastam essa suposta pureza e constroem um novo cinema e, mais do que isso, criam uma nova forma de percepção e de comunicação – já que as novas gerações também têm uma alfabetização audiovisual híbrida, proveniente do cinema, mas também da televisão, dos videogames e das histórias em quadrinhos, a valorização desse “produto cinema” será sempre mutável, atrelada a novos gostos e, efetivamente, ao sistema do mercado (MUANIS, 2014, p.153)

Diretores como Fernando Meirelles, por exemplo, que possuem uma formação que não inclui uma linguagem cinematográfica originalmente, se apropriaram do que fora aprendido nos anos trabalhando com televisão e criaram um cinema *videoclipado*.

Segundo Muanis (2014), o filme *Cidade de Deus*, ao receber um tratamento com colorações acentuadas e montagem rápida em uma pós-produção elaborada, ganha aspecto e ritmo de videoclipe. No longa, a cena em que Buscapé (neste momento interpretado por Luís Otávio) anuncia a história do Trio Ternura em meio a um jogo de futebol é um claro exemplo para pensarmos esse tipo de linguagem. A cena possui cortes rápidos, uma música não diegética que acompanha a montagem e, além disso, uma câmera na mão na tentativa de imprimir um toque de realidade ao filme, tornando-o “sujo”. A música dita o tom da montagem, fazendo com que cada batida dite o tom dos cortes, dando uma impressão de movimento e rapidez para

o filme (Figura 1). Esta combinação agrega as características visuais de videoclipes, como por exemplo, *A Cidade* (Guilherme Ramalho, 1994), do músico Chico Science e do grupo Nação Zumbi.

Figura 1 - *Cidade de Deus*: linguagem videoclipada



Fonte: DVD Cidade de Deus

O cinema que Muanis entende como *videoclipado* é vigorosamente criticado por Ivana Bentes (2007), quando ela em seu texto “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome” desenha que há um diálogo forte entre o contemporâneo e a tradição no cinema brasileiro. Para Bentes (2007), o cinema contemporâneo faz um resgate da tradição cinemanovista, na qual o sertão e a favela são tidos como lugares sacros, porém há uma espécie de “glamourização” da violência. Bernardet (2007) explicita que no cinema moderno a “favela” se mostra como o principal “campo de batalha” e o “favelado” é quem protagonizará esse cenário. “O favelado é um marginal social, é um pária, acusa a sociedade vigente através de sua negligência, e portanto não obriga a encarar abertamente problemas de lutas operárias” (BERNARDET, 2007, p.50).

Nota-se na contemporaneidade um consumo muito grande da pobreza e da violência. Isso porque estamos inseridos em uma cultura do medo, na qual risco, incerteza e a própria violência andam juntos: muros cercam a vida cotidiana, fazendo com que nos afastemos cada vez mais desse mundo “real” e estabeleçamos contato com uma vida “estetizada”, na qual a

impressão da vivência diária é estarmos em um cenário publicitário. Um exemplo dessa estetização da vida são os *shopping centers*, que são padronizados de modo a oferecer um sentimento de segurança para o público. Em meio a uma vida ficcionalizada, uma experiência mais “real” se torna uma necessidade, fazendo com que o consumo à violência e favelas sejam um item mercadológico de um presente que exige essas urgências (JAGUARIBE, 2007). E no contexto “de uma cultura capaz de se relacionar com a miséria e a violência com orgulho, fascínio e terror que podemos analisar os filmes brasileiros contemporâneos que se voltam para esses temas” (BENTES, 2007, p.249). Neste cenário da produção cinematográfica contemporânea brasileira, podemos encaixar nosso objeto, os filmes dirigidos pelo pernambucano Cláudio Assis, que utilizam-se de uma *estética da violência*. Essa estética está presente nas narrativas e também no seu aspecto morfológico, ou seja, a violência é um dos eixos que permeiam nossa discussão (que será melhor desenvolvida nos capítulos 3 e 4). Questionamentos nos tencionam a compreender qual ou quais estéticas da violência seriam essas: as que dialogam com o passado tradicional, proporcionando um choque tanto para o público quanto para os personagens, ou uma estética glamourizada, que se mostra como um elogio à violência?

2.1 Terceiro Cinema

Pouco antes do primeiro filme de Cláudio Assis ser lançado, *Amarelo Manga*, em 2002, uma grande safra de filmes veio à tona de modo a retomar questões pautadas na década de 1960, refletindo as transformações pelas quais o mundo e o Brasil enfrentavam. Esta fase ficou conhecida como “retomada” do cinema brasileiro. Porém, antes de chegarmos na “retomada”, faz-se necessária uma contextualização em certos aspectos históricos, os quais proporcionaram a eclosão do cinema chamado terceiro-mundista e, por fim, compreender questões que o cinema brasileiro contemporâneo retomou.

Em linhas gerais, o mundo pós Segunda Guerra Mundial ficou dividido entre Primeiro Mundo e um Segundo Mundo. A terminologia Terceiro Mundo passou então a designar os países que não faziam parte dos dois grandes blocos que dividiam o mundo, ou seja, países que, em sua maioria, se encontravam no hemisfério sul e não gozavam de uma economia estável como os países do hemisfério norte (PRYSTHON, 2010). Robert Stam diz que “o termo ‘Terceiro Mundo’ designa as nações e ‘minorias’ colonizadas, neocolonizadas ou

descolonizadas do mundo, cujas estruturas políticas e econômicas foram formadas e deformadas pelo processo colonial” (STAM, 2013, p.112). O Brasil se encontrava dentro do chamado Terceiro Mundo.

Essa divisão acabou se refletindo nos cinemas dos países que compunham esse terceiro bloco. Utilizando-se do imaginário próprio à época, a partir da adoção do conceito de Terceiro Mundo, o cinema permitiu a realização de filmes com temáticas sobre a luta de classes, violência e “uma tentativa de se livrar de certas concepções de cultura, sociedade, história, política” (PRYSTHON, 2010, p.165). Desses ideais nasce uma categorização de produções que passaram a integrar o chamado Terceiro Cinema. Proposições como essas apresentadas por Prysthon formaram o cinema moderno brasileiro, que teve como consequência o Cinema Novo. E aí residem, talvez, as tensões no imaginário popular de que o cinema brasileiro se constitui apenas a partir de um “reflexo do real” periférico, como a pobreza e violência (o que não se sustenta se considerarmos que, principalmente na década de 1970 o cinema brasileiro teve uma forte relação com o mercado com a pornochanchada, comédias dos Trapalhões e um “star-system” alimentado por atores de telenovelas). Como afirma Bernardet, os filmes originados do Cinema Novo colocam na tela os anseios de uma classe média que movimenta o cenário cultural brasileiro (BERNARDET, 2002), como discutido anteriormente.

Para Prysthon

de acordo com a ideia de transformação da sociedade pela conscientização trazida à tona pelos ideais terceiro-mundistas, os principais temas dos filmes do Terceiro Cinema serão a pobreza, a opressão social, a violência urbana das metrópoles inchadas e miseráveis, a recuperação da história dos povos colonizados e oprimidos e a constituição das nações. (PRYSTHON, 2010, p.166)

Diante desse quadro, os cineastas que se apropriaram dos ideais do Terceiro Cinema não adotaram um único padrão ou produziram um único estilo. Estavam atentos ao que acontecia no cinema mundial e, dessa atenção, fizeram um cinema que os unificasse. Glauber Rocha era um dos cineastas pertencentes a essa categoria e nos mostra que o cinema deveria não ser apenas “dialético” e sim “antropofágico”, promovendo um novo olhar ao público, domesticado pelo cinema hollywoodiano (ROCHA, 2003). Essa colonização do olhar se dá com a distribuição massiva de filmes estrangeiros no país. Historicamente podemos afirmar que o nosso cinema se configura como uma espécie de *outsider* ao olhar do público, condicionado com os estrangeirismos. Pode-se dizer que a maior característica do cinema terceiro-mundista é uma

espécie de “ativismo político”, uma luta contra a hegemonia de um cinema predominante. No caso brasileiro, percebemos isto em movimentos específicos, como o Cinema Novo, que tece suas críticas à sociedade e a política brasileira através de suas alegorias.

Durante a década de 1980 começa-se o questionamento quanto à validade do termo “cinema terceiro-mundista”, o que acompanha também as necessidades do seu tempo, devido ao enfraquecimento do socialismo. O Terceiro Cinema parecia viver à sombra de um “verdadeiro” cinema que se constituía na América do Norte e Europa, porém, a partir da década de 1980 e 1990 há uma expansão de pesquisas sobre essa produção, que passa a revisitar o conceito de Terceiro Cinema. A validade do termo é questionada quando ele passa a homogeneizar uma variedade de culturas e tipos de produção ao redor do mundo. Cada país tem a sua especificidade, e tratar as produções de uma mesma maneira é algo que não se sustenta. Além disso, como afirma Robert Stam (2013, p. 318) o cinema é um meio globalizado. Não há, então, como discorrer sobre um cinema de “terceiro-mundo” (nesse momento a terminologia já soa anacrônica) uma vez que encontramos características das mais distintas em diversos realizadores, fazendo do cinema um meio intercultural e híbrido. Exemplo de hibridismos não nos faltam: há o caso do cinema de Quentin Tarantino, que realiza um flerte com diversas cinematografias (ocidentais e orientais) em quase todas as suas obras; ou alguns cinemas africanos, como o Senegalês⁸, no qual sentimos principalmente a influência da *Nouvelle Vague* francesa; há também o caso de cineastas latino-americanos como Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu⁹ e Fernando Meirelles¹⁰ que se firmaram como realizadores dentro de uma indústria hollywoodiana, e, no caso de Meirelles, podendo levar para essa indústria, aparentemente fechada, com seu modelo consolidado, estéticas próprias de um cinema terceiro mundista¹¹. Como Stam (2013, p.319) afirma, “o cinema pós-colonial e o do Terceiro Mundo não são, portanto, os primos pobres de Hollywood; em lugar disso, são integrantes do cinema mundial”.

Na década de 1990, muitas das questões levantadas fazem alusão ao imaginário político das décadas de 1960 e 1970, retomando a discussão de um cinema que anteriormente se

⁸ Por exemplo, o curta-metragem *Et La Neige N'Etait Plus* (1965), de Ababacar Samb Makharam, coprodução franco-senegalesa que lança, além da identidade nacional, provocações estéticas para um cinema nacional que mal acabara de nascer.

⁹ Alfonso Cuarón e Alejandro González Iñárritu inclusive receberam o prêmio de reconhecimento máximo da indústria Hollywoodiana, o Oscar, sendo que o primeiro em 2014, por *Gravidade* e o segundo vencendo dois anos consecutivos por *Birdman ou a (Inesperada Virtude da Ignorância)* (2014) e *O Regresso* (2015).

¹⁰ Fernando Meirelles alcançou sucesso mundial ao realizar *Cidade de Deus* (2002) e, após isso, ser convidado para produções estrangeiras como *O Jardineiro Fiel* (2005) e *Ensaio sobre a cegueira* (2008).

¹¹ Em *O Jardineiro Fiel* (2005) o cineasta utilizou-se de técnicas semelhantes às usadas no nacional *Cidade de Deus* (2002).

configurava como de Terceiro Mundo. Essa nova fase que o cinema brasileiro enfrenta procura resgatar alguns valores de outrora, porém estabelecendo uma mudança em algumas normas culturais e até mesmo teóricas. Nessa nova fase a nomenclatura Terceiro Cinema já não é mais válida, sendo substituída por *World Cinema*. Filmes como *Central do Brasil* (1998, de Walter Salles) funcionam como uma espécie de redemarcação do antigo termo para o novo.

Quanto à “retomada”, foi uma fase de grande produção nacional após um período no qual a produção cinematográfica praticamente parou. Quando Fernando Collor de Mello é eleito presidente, em uma de suas medidas governamentais, o Plano Nacional de Desestatização (PND), a EMBRAFILME, empresa estatal até então responsável por uma grande parcela da produção cinematográfica nacional, é extinta. O país, então, encontra-se paralisado com políticas estatais que auxiliam na produção e distribuição de filmes brasileiros. Além disso, foram extintos também o órgão gestor de cinema Conselho Nacional de Cinema, ou Concine, e a Fundação de Cinema Brasileiro. A produção nacional fica extremamente debilitada, sendo produzido praticamente nada nesse período. As raríssimas produções que chegavam aos cinemas eram patrocinadas por canais particulares de televisão (ORICCHIO, 2003). Após o impedimento do até então presidente Collor, a produção começa a ser retomada no país. Com pouco espaço para filmes brasileiros no circuito nacional, como pontuado previamente, mais uma vez o que chega ao grande público são os filmes estrangeiros, em sua grande maioria hollywoodianos.

A produção nacional só aumentou com a implantação da Lei do Audiovisual, de 1993, a qual permitia a captação de recursos via incentivo fiscal. Os incentivos ao audiovisual são aumentados no governo Fernando Henrique Cardoso e, a partir de 1994, as produções crescem consideravelmente. O grande marco dessa retomada de produção se deu com o filme de Carla Camurati, *Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil* (1994). Apesar de seu baixo custo de produção, o filme atingiu uma bilheteria de mais de um milhão de espectadores, fazendo com que brasileiros voltassem a notar a existência de um cinema produzido no país.

Os filmes lançados nesse período são das mais variadas temáticas e estilos. A década de 1990 resultou na produção de diversos assuntos que incluíam conteúdos históricos, adaptações literárias e também filmes com temática de forte apelo social, como violência urbana, racismo, sistema penitenciário e exclusão social. E, na esteira dessas produções, Claudio Assis começa a produzir o seu primeiro longa-metragem, *Amarelo Manga*, cuja ideia inicial foi concebida no curta chamado *Texas Hotel* (1999). O filme dialoga com a produção do período, porém trazendo uma roupagem diferente e muito característica de um lugar específico.

2.2 Cenário pernambucano

Em meio à essa grande diversidade de produção, um eixo que achamos importante destacar é aquele que se ambienta em lugares míticos, quase sagrados, caros ao cinema nacional: o sertão e a favela. O projeto de retratar o “Brasil real” teve seu ápice com o Cinema Novo e retorna com certa força na década de 1990. Obras como *Corisco & Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), a refilmagem *O Cangaceiro* (de Aníbal Massaini Neto, 1997), *Guerra de Canudos* (de Sérgio Rezende, 1997), *Abril Despedaçado* e *Central do Brasil* (1998;2001, ambos de Walter Salles), *Orfeu* (de Cacá Diegues, 1999) trazem para o tempo presente algumas questões caras ao Cinema Novo. O que se pode dizer desses filmes que flertam com o Cinema Novo é que eles se configuram como um desdobramento dele e não uma continuidade, fazendo com que o termo “retomada” possa ser questionado. Enquanto os cinemanovistas preocupavam-se em mostrar imagens e cenários tão agressivos para o espectador quanto para os personagens da tela, os filmes da “retomada”, por exemplo, trazem um sertão estetizado, com planos contemplativos, fazendo a pobreza e a miséria parecerem “bonitas”. Uma fotografia tão elaborada que da “estética da fome”, sobra-se somente a “estética”. Em meio a filmes que retornam ao panteão mítico do Cinema Novo, é importante destacarmos *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1999), que inaugura uma nova fase para o cinema nordestino, especificamente o pernambucano, no qual Cláudio Assis se insere. Segundo Ivana Bentes, *Baile Perfumado* insere no imaginário popular um sertão multicultural e pop, em que a preocupação não se dá tanto com a violência, e sim em uma

construção mítica através de um olhar do estrangeiro (...). 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). Uma representação do sertão que não traduz nenhuma busca de identidade ou brasilidade última, mas que se abre a diferentes leituras e construções do sertão por um olhar ‘estrangeiro’, o sertão tomado já como iconografia e imagem, que a cultura *pop* urbana brasileira vem se apropriar. (grifo do autor) (BENTES, 2007, p. 246)

Baile Perfumado é um marco na cinematografia brasileira pois inaugura uma nova fase para o cinema pernambucano. Mas, do que se constitui esse cinema pernambucano? Ou, até

mesmo, pode-se falar em um cinema pernambucano? Estas questões são fundamentais para Amanda Mansur Custódio Nogueira. Esse cinema é reconhecido como tal, porém não é pertencente a nenhuma escola ou movimento. Então, o que faz ele ser reconhecível? O que Nogueira defende é que não se pode falar em um cinema pernambucano quando não se leva em conta certo grupo de realizadores, uma vez que não existe essa preocupação em ser um movimento (NOGUEIRA, 2009). Samuel Paiva afirma que a ideia de um dos cinemas pernambucanos é que “as respostas estão (...) fortemente relacionadas à ideia de grupos que, atuando de maneira colaborativa, conseguem tanto superar os obstáculos de produção, quanto construir seus projetos estéticos com traços recorrentes” (PAIVA, 2008, p.101).

A produção recifense tem uma peculiaridade, que é ser organizada em ciclos e, em cada ciclo, acontece um aumento exponencial na produção em determinado período. O primeiro ciclo aconteceu na década de 1920 quando jovens unidos pela paixão do cinema começaram a produzir. O fazer cinema contava com profissionais de diferentes áreas, recursos dos próprios jovens produtores e ainda através de vínculos com a burguesia recifense, fato que corrobora com a tese de Bernardet (2007) quando este diz que o cinema é feito pela classe média. O primeiro ciclo é finalizado em 1931, com o advento do cinema falado.

Na década de 1970 há um novo *boom* na produção local, com a chegada do Super 8, que mostra um custo de produção muito inferior ao 35mm. Novamente o diálogo com Bernardet (2007) se dá na medida em que Nogueira (2009) enfatiza que as produções em geral vinham dos “filhos da classe média recifense”. Nesse período, mais de duzentos filmes foram produzidos e o modo de produção não difere muito do realizado no início do século XX, ou seja, amigos que se reuniam, sem estudos específicos em cinema e de forma precária. Esse cinema não possuía uma estética própria, assim como no século XXI, é válido lembrar. A impressão deixada é que o cinema pernambucano passa por ciclos semelhantes até hoje, sem a preocupação de ser um movimento e ligado apenas pelo interesse comum de seus realizadores. Outra questão de elo entre todos os ciclos é o fato do cinema sempre ser realizado pela classe média, ou seja, mesmo hoje com a pluralidade de narrativas existentes na sociedade, a visão que temos é a partir de pessoas que estão nessa posição social.

Em meados da década de 1980, um grupo com interesses particulares, dispostos a fazer cinema dentro do Centro de Comunicação e Artes (CAC), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o *Vanretrô*, começa a produzir. “O Vanretrô foi formado em 1985 (...). O nome do grupo é uma contração do termo Vanguarda Retrógrada. Essa dicotomia entre a modernidade/tradição, passado/presente, que se observa já no nome do grupo, vai acompanhar

a produção posterior dos cineastas” (NOGUEIRA, 2008, p.25). Como proposta principal, o *Vanretrô* propunha olhar para trás, para as origens e, ao mesmo tempo, apontar caminhos para um futuro, ou seja, propor uma estética vanguardista sem deixar de lado a tradição. A produção do grupo é modesta, se ancorando na possibilidade de patrocínios e concursos, porém com os anos Collor, a produção de curtas parece diminuir consideravelmente.

Em meados da década de 1990, com as leis de incentivo audiovisual e apoio estatal, a produção de curtas no estado retorna a todo vapor. A fundação da produtora Parabólica Brasil, parceria de Marcelo Gomes, Adelina Pontual e Cláudio Assis ajuda a movimentar o cenário audiovisual na cidade e ainda auxilia na formação de novos realizadores. Há que se considerar que o *manguebeat*¹² foi fundamental para a produção, uma vez que os cineastas estavam envolvidos diretamente com o cenário musical e percebendo as transformações e as propostas estéticas e ideológicas do movimento. É justamente nesse ponto que se encontra *Baile Perfumado*, o primeiro longa-metragem desde a década de 1980 realizado em Recife e feito em conjunto com várias pessoas que estavam envolvidas com o *Vanretrô*. Nesse grupo de realizadores de *Baile Perfumado* encontrava-se Claudio Assis que, anos depois, em 2002, realizaria o seu primeiro longa-metragem, *Amarelo Manga*.

A produção pós-retomada pernambucana possui certas marcas e, algumas delas, identificadas por Amanda Nogueira (2008), são a auto-referencialidade, a música e os problemas identitários. Podemos dizer que, entre as características dessa produção, não é o fator geográfico que influencia, mas sim uma ligação entre os realizadores. Não há também uma formação acadêmica de cinema, como aconteceu na *Nouvelle Vague* francesa. Segundo Nogueira, o que liga esses produtores é uma estrutura de sentimento. Samuel Paiva acredita que o que caracteriza a produção contemporânea do cinema pernambucano são três figuras recorrentes em sua produção: a morte, o estrangeiro e o próprio cinema, o que de certa forma dialoga com o trabalho de Nogueira quando ela fala de uma auto-referencialidade marcando a produção recifense.

¹² O *manguebeat* (ou *manguebit*) foi um movimento musical surgido em Recife na década de 1990 que tinha como principais ideias a crítica ao descaso do poder público para com o mangue e a desigualdade recifense (e também do eixo Rio-São Paulo em relação aos outros estados). O movimento mistura vários ritmos como maracatu, rock, hip hop, funk e música eletrônica. Teve um manifesto publicado pelo músico e jornalista Fred Zero Quatro, o qual denunciava a desigualdade social e elevava as potencialidades que emergiam do mangue. As mais notáveis bandas são Mundo Livre S/A e Chico Science & Nação Zumbi.

2.3 Cinema contemporâneo periférico

É evidente na sociedade contemporânea um certo descentramento, seja ele territorial, das individualidades, das identidades (provocado por uma fragmentação social). Esses descentramentos são importantes para compreendermos o lugar no qual o cinema de Cláudio Assis se insere. Ângela Prysthon diz que

os descentramentos (teóricos, estéticos e materiais) supõem também a dissolução de fronteiras, de heterogeneidade cultural, de interpenetração de discursos, de diálogo entre “mundos”. Mundo tecnológico e mundo natural. “Primeiro” e “terceiro” mundos. Global e local. Universal e regional. Metrôpoles e aldeias. Ocidente e Oriente. Discursos “originais” e hibridismos. Cânones e margens. Territórios que se sobrepõem uns aos outros, interstícios constantemente ampliados. Um encontro, um diálogo tenso entre mundos que às vezes se opõem e às vezes se complementam. Uma política de diferenças vai sendo engendrada por meio de complexas negociações, sobreposições e deslocamentos culturais. Os descentramentos da sociedade contemporânea vão tendo, naturalmente, um forte impacto na maneira como se vive, se pensa e se constrói a noção de diálogo intercultural. São complexos processos de “realinhamento de fronteiras” que afetam profundamente não apenas a produção cultural contemporânea, mas forma de pensá-la, de analisá-la e de catalogá-la. (PRYSTHON, 2010, p.170-1)

Questões como as que Prysthon levanta são pertinentes para uma compreensão do tempo presente, portanto, recuperamos essas questões para um diálogo sobre a produção cultural pernambucana. Lembremo-nos que a imagem ícone do movimento *maguebeat* é uma antena parabólica enfiada na lama, ou seja, apontar-se para o futuro, ir além das fronteiras geográficas, alcançar o global, sem esquecer das raízes que os firmam ao local. Os descentramentos ajudam na formação de um novo conceito para entender a produção cinematográfica nos anos 2000, a qual a autora compreende como “cinema contemporâneo periférico”.

Ao trabalhar no que se constitui esse “cinema contemporâneo periférico”, Prysthon elenca algumas características que compõem esse conceito. Primeiramente, é perceptível uma busca por inclusão em um mercado mundial, na qual a “metrópole” passa a consumir os produtos da “periferia”. Os filmes de Cláudio Assis, assim, podem ser vistos nesta primeira característica, pois ele leva o “podre” de um povo à margem até a sala de jantar da burguesia brasileira e ainda é premiado e aplaudido por isso¹³, ou seja, em uma oposição centro-periferia, os filmes dão voz e rosto a uma sociedade marginal, mas que atinge, em sua maioria, um público

¹³ Cláudio Assis foi diversas vezes premiado por todos os seus três longas-metragens em diversos festivais no Brasil e no Mundo, incluindo Festival de Berlim e Festival de Cinema de Brasília.

que é o oposto disso. É importante considerar aqui que os filmes não parecem se encontrar na periferia local (na produção pernambucana eles se encontram em posição de destaque), mas em uma periferia levando em consideração o nacional, onde eles se encontram fora do eixo Rio-São Paulo.

Outra característica que encontramos nesse cinema periférico contemporâneo é uma rearticulação com a tradição que acaba subvertendo uma ideia de identidade nacional. Ainda, a produção é marcada pela “reciclagem”, pela “retomada” da tradição. Esta rearticulação com a tradição é sentida na presença das heranças que o Cinema Novo deixou em questões estéticas e ideológicas. Os longas-metragens mostram a podridão humana e os marginalizados, se assemelhando às temáticas do cinema moderno. Porém, em nosso objeto, as narrações são feitas sem o vínculo com esse passado estético que soa anacrônico e datado na produção contemporânea. Ao mesmo tempo que o diálogo se mostra evidente, a produção aponta para novos rumos.

O cinema contemporâneo é demarcado por uma documentação do periférico, ou seja, mesmo utilizando-se de uma técnica legitimada por uma arte tipicamente burguesa ainda encontra espaço para inserção de narrativas e imagens que englobe o que é periférico. Nesse ponto se encontra a maior característica do cinema de Cláudio Assis. Sua temática se ancora no cotidiano da periferia e em personagens que rondam esse cotidiano. O mundo globalizado parece ser representado de maneira mais complexa, quando são utilizadas imagens urbanas diversificadas e incomuns. O apego aos detalhes do periférico se mostra evidente a cada plano: o vendedor que abre a sua loja, a criança na rua jogando bola, o ponto de ônibus lotado, entre outros exemplos. São esses pormenores da cotidianidade que evidenciam como as obras cinematográficas se mostram coerentes com questões emergentes da periferia. Portanto, nos apropriamos desse conceito de “cinema contemporâneo periférico” para uma melhor localização da obra de Cláudio Assis na cinematografia mundial contemporânea.

Com os filmes postos em perspectiva, poderíamos dizer que as obras do realizador se encaixariam no conceito estabelecido pela pesquisadora Bernadette Lyra, “cinema de bordas” (LYRA, 2009). Ao desenvolver esse “padrão”, ela busca, em uma base antropológica, delimitar o “cinema periférico de bordas”, dizendo que ele se insere em uma faixa de transição entre culturas populares e uma cultura que é considerada elitizada, de maior autoridade. Além disso, é uma produção que é voltada para um público comum de diversos tipos e lugares, incluindo as periferias. Ademais, o “cinema periférico de bordas” é desuniforme e apresenta variações, como

por exemplo as três principais elencadas por Lyra: os filmes honestamente comerciais, os que estão sob a égide subcultural e aqueles produzidos por cidadãos autodidatas.

Em termos estéticos, Lyra nos mostra que

os conteúdos que compõem as narrativas são agrupados em núcleos temáticos definidos em que se movem personagens que contrastam entre si ou que se juntam em afinidades e cumplicidades. O estilo desses filmes, em geral, tende para o excesso ou a precariedade, estando muito próximo, também, da trivialização de códigos sonoros e imagéticos. (LYRA, 2009, p.37)

Até esse ponto, os objetos parecem ser contemplados dentro deste conceito. Por exemplo, o fato do diretor ser autodidata, vindo de uma geração de cineclubistas, delimita uma das variações estabelecidas pelo conceito. Além disso, seu cinema transita entre o comercial e o subcultural, mas ainda com a predominância do autoral. Em questões estéticas, é perceptível nos três longas-metragens as particularidades narrativas elencadas por Lyra quando esta diz das narrativas agrupadas em núcleos temáticos: em *Amarelo Manga* facilmente percebemos dois núcleos distintos, situados na periferia, com personagens que ora são muito diferentes, ora são parecidos; em *Baixio das Bestas* também se faz notável dois núcleos díspares e personagem que se assemelham; e, por fim, em *Febre do Rato* temos um núcleo temático bem definido e dentro dele os personagens se destoam completamente, tornando-se muitas vezes opostos uns aos outros.

Porém, apesar de se encaixar em alguns aspectos, seu cinema não se adéqua a alguns detalhes da categoria proposta por Lyra. Ela diz que os filmes periféricos de borda podem ser estudados se aproximando do chamado “paracinema”, ou seja, um cinema que está às margens de um cinema institucionalizado. É um cinema produzido em comunidades restritas e que passa por diversas dificuldades técnicas. Podemos dizer que os filmes de Cláudio Assis são produzidos em comunidades restritas, como a periferia de Recife, porém a diferença reside no ponto em que os filmes do diretor não são invisíveis, ou seja, eles possuem uma distribuição pelo país, mesmo que em um circuito mais fechado. Além disso, os diretores desses filmes roteirizam, produzem e atuam, desqualificando nosso objeto elegível a essa categoria.

Podemos perceber que o cinema periférico de bordas, portanto, não se encaixa completamente em nossa delimitação conceitual de onde se encontra o cinema de Cláudio Assis. Os filmes possuíram um sistema de distribuição pelos cinemas do país e inclusive atingiram o home vídeo nacional. Seu cinema, apesar de conservar algumas características que Lyra elenca, possui muito do cinema *mainstream*, mesmo que tente fugir dele. Porém, estas

características não se manifestam como um impedimento para a discussão do lugar que os filmes ocupam em uma determinada produção contemporânea. Pelo contrário, as características que tornam os filmes do cineasta elegíveis a uma categoria de cinema periférico de bordas podem estabelecer um diálogo com o cinema periférico contemporâneo, fazendo com que eles não se tornem reféns apenas de uma ordem específica. Nossa intenção é apresentar possibilidades para além das normalizações óbvias.

3 RIOS, PONTES E OVERDRIVES: O CINEMA EM TRÂNSITO

*E eu não tenho asas
Mas estou aqui em minha casa
Onde os urubus têm asas [...]
E com as asas que os urubus me deram ao dia
Eu voarei por toda a periferia*

Chico Science

Nesta seção, seremos guiados pelas noções que caracterizam o “cinema contemporâneo periférico”. Como já explorado no capítulo anterior, a categoria elaborada por Angela Prysthon (2006; 2010) pode nos ajudar a compreender o lugar do cinema de Cláudio Assis no mundo e suas relações com outras cinematografias, bem como as noções sobre as rupturas e continuidades nos diálogos internos, em um contexto brasileiro.

Em primeiro lugar, uma questão importante nos é cara: a noção de “cinema contemporâneo periférico” presente em diversos textos de Angela Prysthon (2006; 2010) será norteadora para a compreensão de nosso objeto. Apesar do conteúdo se mostrar pertinente à análise de nosso objeto, a terminologia, desde um primeiro momento, causa certo estranhamento. A nossa inquietação acontece apenas com a palavra “periférico”, pois o termo supõe, previamente, uma relação de hierarquia entre centro e periferia. Periférico, em termos genéricos, significa o que está ao redor, mas ao redor do quê? Seria um cinema contemporâneo mundial ao redor de um polo dominante, ou seja, um polo em que o restante gravita ao redor, em um vínculo de dependência? Seria tudo aquilo que não é *mainstream*? E, se for o caso, utilizar esta palavra não supõe uma relação de superioridade de certa cinematografia em detrimento de outra? Estas questões merecem uma atenção, antes de entrarmos especificamente em detalhes da ideia de Prysthon.

O cinema de Cláudio Assis ainda possui muitas características do *mainstream*, ou seja, não é um filme que passa imune ao restante do país e do mundo. Ele tem certa visibilidade, principalmente em Pernambuco. Digo isso levando em questão a categoria “cinema de bordas”, a qual explorada previamente nos mostrou que o nosso objeto transita entre o subcultural e o

autoral, no qual a figura de Claudio Assis ainda tem uma presença forte dentro da sua obra, tornando-a profundamente autoral.

Quanto à questão da hierarquização, não é interessante ao nosso trabalho estabelecer as comparações que o termo nos obriga, entre um cinema “de centro” *versus* o cinema “da periferia”. Porém, ao tentar problematizar a expressão escolhida por Prysthon (2006; 2010), poderíamos cair em categorias mais genéricas, como a trabalhada por Lúcia Nagib (2006), *world cinema*. Ao estabelecer esse “conceito positivo” de *world cinema*, Nagib também tem em mente o incômodo de uma hierarquização entre o cinema hollywoodiano e o cinema do resto do mundo, ou seja, aquele que não é falado em inglês ou europeu¹⁴. A questão toda do conceito ser elaborado é que, a partir dos anos 1970, há uma onda que categoriza a música mundial (não norte-americana) de *world music*¹⁵ e, nos anos 1990, não diferente, o rótulo *world* também aparece para caracterizar os cinemas que não são da Europa Ocidental e dos Estados Unidos da América.

O enfraquecimento da teoria tradicional do cinema faz emergir essa categoria que, já deixando outras datadas de lado¹⁶, reflete o pensamento de diversos teóricos que, em sua maioria trabalham na mesma forma de pensamento binária, separando o que é Hollywood e o que não é. Nagib (2006), por outro lado, vem tratar do conceito de forma mais “positiva”, elaborando uma definição do que seria o *world cinema*. Para ela é o cinema mundial onde não há centros. Até então, à primeira vista, pode soar uma ideia muito boa. Robert Stam e Elle Shohat já trazem essa perspectiva não binária de enxergar o cinema mundial e o trabalho “Crítica da imagem eurocêntrica” problematiza essas questões através da chave do multiculturalismo.

Porém, o conceito positivo de Nagib (2006) começa a ficar abrangente demais quando ela percebe que, apesar de não haver centros, o cinema mundial é um “processo global”, em que não há início nem fim. Ainda diz que, como método, o conceito *world cinema* funciona como uma maneira de contar a história do cinema em ondas e/ou movimentos relevantes. Esse ponto nos parece soar contraditório, uma vez que não há como pensar em “ondas e movimentos significantes”, como a própria pesquisadora diz, sem estabelecer relações hierárquicas. E aí

¹⁴ É importante estabelecer que não é a Europa toda que está incluída, apenas países que se destacam por sua cinematografia no mundo, como a França, por exemplo.

¹⁵ Denilson Lopes (2010) aponta que a categorização *world* advém da “literatura mundial”, surgida no século XIX, em contraponto à uma “literatura nacional”. Seguindo essa linha de pensamento, há o surgimento dos termos *world music* e, mais recentemente, *world cinema* para delimitar uma cisão entre o nacional e o não-nacional.

¹⁶ Nos referimos aqui da categoria trabalhada no primeiro capítulo, Terceiro Cinema, para designar os cinemas dos países subdesenvolvidos, a partir da década de 1960.

reside a nossa crítica. Pensar o cinema mundial, para Nagib, não é pensar em hierarquias, mas a partir do momento que ela afirma que o conceito abrange o que é onda significativa e o que não é, ela está hierarquizando esta ou aquela onda, este ou aquele movimento. Para nós, pensar em ondas e movimentos se aproxima muito da questão de pensar binarismos ou não. A partir do momento que estabelecemos que este ou aquele movimento é significativo, estamos estabelecendo uma relação binária entre significativo e não-significativo.

Nesse ponto podemos pensar então no conceito que Denilson Lopes (2010) estabelece quando fala em “cinema global”, o qual ele prefere utilizar no lugar de *world cinema*. Para Lopes (2010, p.3), é preciso levar em consideração “os circuitos de produção e distribuição de produtos culturais e artísticos”. Ele constrói sua categoria colocando que o cinema global possui uma estrutura rizomática em contraponto às axiais que, segundo ele, configuram os cinemas nacionais. O cinema global é munido de algumas características como a ocorrência em diversos lugares e é marcado pela presença de outras culturas. Até então, se aproxima muito com o que Angela Prysthon (2006; 2010) chama de “cinema contemporâneo periférico”, porém Lopes (2010) vai além disso, levando em consideração o “culto pelo cosmopolitismo”, ou seja, os filmes possuem uma característica em que os personagens se deixam guiar pelo nomadismo ou pela procura de algo que não está enraizado no nacional, buscando sempre um global. Filmes como *Encontros e Desencontros* (2003), de Sofia Coppola são um exemplo a pensar esse cosmopolitismo. Nele temos os personagens principais vividos por Scarlett Johansson e Bill Murray, estadunidenses em meio a uma cultura a qual não pertencem, não falam sua língua e estão completamente perdidos. Mas, com a companhia um do outro, desbravam a cidade emergindo em suas possibilidades. A sequência final se revela como uma síntese desse cosmopolitismo pensado por Lopes (2010), o de não pertencimento a lugar específico algum, mas ao mundo. Fazer do mundo uma casa de múltiplas ligações. *Encontros e desencontros* possui em sua sequência final a mesma característica de *Felizes Juntos* (dirigido por Kar-Wai Wong, 1997), que além de propriedades estéticas semelhantes (enquadramentos e movimentos de câmera) (Figuras 2 e 3), revelam também a necessidade dos personagens adentrarem a cidade como uma espécie de *flanêur*, mas no sentido que Baudelaire propõe, o de experimentar a cidade.

Figura 2 - Sequência final de *Encontros e desencontros*



Fonte: DVD Encontros e desencontros

Figura 3 - Sequência final de *Felizes Juntos*



Fonte: DVD Felizes Juntos

O sentimento de não pertencimento a nenhum lugar específico também se encontra nas obras de Claudio Assis. Em *Febre do Rato*, o personagem Zizo é um homem do mundo, sem amarras com qualquer lugar específico. A sua única ligação é a cidade e a modificação desse espaço. Ele também vaga pela cidade como um *flanêur*, observando os seus movimentos, suas ligações, suas veias e experimentando cada canto em que passa. Mas não é somente o personagem que vaga pelo espaço, mas o próprio movimento de câmera. A câmera, nos três filmes, se mostra como uma observadora da mesma maneira que Zizo. Podemos notar isso em momentos específicos de cada um dos filmes e ainda comparar com os quadros das duas sequências acima (Figura 6).

A câmera também vaga pelas ruas da cidade em *Amarelo Manga*, em diversos sentidos, observando a vida cotidiana daquelas pessoas. Dentre as primeiras cenas do filme, Isaac percorre Recife em seu carro, da periferia ao centro, do centro à periferia novamente (Figura 4). A câmera em *Amarelo Manga* se impõe transitando entre ruas e pessoas. Ela acompanha Dunga em suas investidas em conquistar Wellington e também Kika, nos seus trajetos da igreja para a casa. Nesse sentido, o olhar observador da cinegrafia para o cotidiano das ruas recifenses

é revelador da característica cosmopolita que Lopes (2010) constrói. O olhar quase etnográfico se intensifica próximo ao final do filme, no qual os personagens ficcionais saem de cena para dar lugar a pessoas reais que nos encaram. Elas nos encaram afim de percebermos que não são invisíveis. Elas são e estão no mundo.

O deslocamento presente em *Baixio das Bestas* é intensificado na personagem Auxiliadora que sente a pressão de não pertencer ao lugar em que vive. Deslocamento esse não apenas físico, nos trânsitos entre zona rural e cidade (Figura 5). Auxiliadora vive com o avô que a explora sexualmente, oferecendo seu corpo a homens atrás de uma igreja, mas ninguém pode tocá-la, a não ser ele mesmo. Acompanhamos os desconfortos diversos da menina através dos seus silêncios em cena, silêncios que têm muito a dizer sobre o quanto despreza os atos do avô. A única solução que vê para sair da condição em que vive é se entregar à prostituição. Dessa forma, ela se liberta ao sair de casa e se entregar ao mundo, passando a pertencer a lugar específico algum, mas a qualquer que lhe traga algum sentimento de acolhimento.

A luta diária desses personagens todos é a de estar no mundo, se fazer presente, se impor como um corpo que habita o mundo. A característica comum na cinematografia de Claudio Assis é que os personagens estão sempre em deslocamento, ou seja, nunca se sentindo realmente pertencentes àquele lugar. Seja no caso de Zizo, que acredita não pertencer a um sistema que o mundo lhe impõe, seja no caso de *Amarelo Manga* que vaga pelas ruas revelando o desconforto de estar no mundo, ou no caso de Auxiliadora, que ao negar a realidade em que vive, se vê liberta na prostituição.

Apesar de toda essa problematização sobre o cosmopolitismo no cinema contemporâneo, voltemo-nos para um trabalho mais recente de Prysthon (2013) no qual a expressão “periférico” já não é mais utilizada. No lugar dela, é colocado o termo “mundial”. Agora, com “cinema mundial contemporâneo”, a pesquisadora atualiza todo o pensamento anterior do que se encaixava na categoria “cinema contemporâneo periférico”, estabelecendo uma nova terminologia que não fique explícita a relação centro *versus* periferia. Buscamos delimitar melhor no que consiste a categoria elaborada por Prysthon (2013), “cinema mundial contemporâneo”, e suas aplicações em nosso objeto afim de compreender as rupturas e continuidades de forma mais analítica.

Figura 4 - *Amarelo Manga*: a câmera passeia com Isaac pela cidade



Fonte: DVD Amarelo Manga

Figura 5 - *Baixio das Bestas*: a câmera percorre Auxiliadora na zona rural



Fonte: DVD Baixio das Bestas

Figura 6 - *Febre do Rato*: a câmera navega pelo mangue



Fonte DVD Febre do Rato

3.1 – Cinema mundial contemporâneo

Para delimitar o que, então, seria o “cinema mundial contemporâneo”, Prysthon (2013) elenca algumas características que estão presentes nestas cinematografias ao redor do mundo, nos revelando muito sobre o nosso objeto. Procuramos perceber a obra de Cláudio Assis inserida em um cinema mundial, no qual tensões e pulsões possuem características semelhantes e formam um diálogo intercontinental, mesmo inconscientemente. O diálogo não está em uma unidade estética ou narrativa, porém as características comuns entre eles são uma nova demarcação do que se compõe o “novo” Terceiro Cinema, seja pelo rótulo de *world cinema* ou pela chave do multiculturalismo.

Prysthon (2013) enumera sete características que compõem o “cinema mundial contemporâneo”. A primeira delas trata de uma preocupação com a história e a memória. Para a pesquisadora, há uma revisitação que se dá de modo nostálgico aos discursos identitários (individuais, nacionais ou pós coloniais). Esse retorno ao passado é marcado por um diálogo entre tradição e modernidade, desconstruindo a ideia do nacional. Ou seja, retomando as

questões que levantamos no primeiro capítulo, o diálogo com o passado é latente nesses cinemas, principalmente nas obras de Cláudio Assis. Percebemos isso na maneira como são atualizados os discursos dos excluídos, algo muito caro ao projeto do Cinema Novo brasileiro. O tom aguerrido das obras de Glauber Rocha são redefinidos em Cláudio Assis com o “realismo descompromissado”, ou seja, levar às telas as narrativas marginalizadas não aplicando lições de moral ou até mesmo histórias redondas e bem fechadas. A questão nos filmes de Cláudio Assis é outra: a câmera se posiciona como uma espécie de observadora do cotidiano, sem interferir diretamente no *modus operandi* dos cidadãos. Como Prysthon (2013, p. 102) define, esse cinema procura “subverter noções fechadas sobre identidade e muitas vezes recusando veementemente tais discursos identitários”.

A desconstrução da ideia de nacional é bastante demarcada não só na obra de Cláudio Assis, bem como no próprio cinema contemporâneo pernambucano. A relação mais direta com isso vem do *manguebeat* e com a sua imagem-símbolo, a parabólica fincada na lama. Como já citado acima, a partir da década de 1980 o termo *world music* surgiu como uma emergência e o movimento recifense *manguebeat* configura-se como parte desse rótulo. A grande importância do *manguebeat* é o fato de que o movimento potencializou “as possibilidades de expressão de diversos artistas e grupos musicais ao valer-se do mangue como metáfora da diversidade cultural local, contribuindo para ressignificar as mais variadas manifestações da cultura popular regional e promovendo, nesse bojo, a valorização da cultura tradicional e dos seus produtores” (MENDONÇA, 2008, p.86-7). Então, o *manguebeat* é importante para redefinir os rótulos do que significava a Música Popular Brasileira (MPB). E na esteira dessa revolução musical, o cinema pernambucano também procura subverter alguns valores já estabelecidos. O movimento tem a característica de fazer uma reflexão das relações entre local e global. Por esse ângulo, a imagem-símbolo é reveladora.

Na esteira do *manguebeat*, que traz temas que não são comuns a uma juventude burguesa (como, por exemplo, as músicas dos grupos Legião Urbana, Barão Vermelho e Cazuza), o cinema pernambucano e, principalmente de Cláudio Assis, se aproxima das canções de Chico Science que falam de uma periferia, fome, lama e o caos da sociedade. A desconstrução da ideia do nacional ocorre da mesma forma que na música, no plano estético e narrativo. O cinema pernambucano volta-se para o que é novo, não negando totalmente as tradições, num caráter transfronteiriço e inovador. A aproximação com o *manguebeat* fica no momento em que há um olhar para o que já fora produzido no Brasil, mas sem se apegar

completamente a esse passado, como faz Walter Salles¹⁷, por exemplo. O importante é criar algo novo, mas que possui âncoras na memória e na tradição. Os filmes de Claudio Assis, bem como *Baile Perfumado*, tem a trilha sonora em sincronia com o movimento musical, razão essa por serem compostas pelos próprios precursores, principalmente Fred Zero Quatro.

A segunda característica desse cinema categorizado por Prysthon é que ele está diretamente ligado ao Terceiro Cinema. Tanto em seu sentido político, estético, e também nas características de produção, porém não possuem necessariamente origem nos países que são categorizados como Terceiro Mundo. Ou seja, podemos analisar um filme nessa perspectiva de “cinema mundial contemporâneo”, sendo que ele agrega essas características do Terceiro Cinema. Um exemplo para podermos pensar essa produção é o filme *Tangerine* (Sean Baker, 2015), estadunidense, que acompanha a história de uma prostituta transexual recém libertada da prisão em busca de seu namorado que está saindo com outra mulher, cisgênero. O filme tem a peculiaridade e criatividade de uma produção independente, uma vez que foi feito com um baixíssimo orçamento¹⁸ e filmado com câmera de celular. A semelhança nas formas criativas e baratas de produção é evidente, mas também algo nos chama a atenção: o discurso dos excluídos no filme é latente.

Ainda na segunda característica proposta por Prysthon, os filmes possuem uma demarcação que está ligada aos “princípios de ‘recuperação’, ‘reciclagem’, de ‘retomada’ da tradição, da história e de certo autoexotismo, em oposição ao gosto pelo estrangeiro, pelo cosmopolitismo tradicional, pelo discurso internacionalista” (2013, p.102) que estava em pauta no Terceiro Cinema, principalmente no contexto brasileiro. Nos filmes que podemos encaixar na categoria “cinema mundial contemporâneo”, notamos que há uma atualização da própria história do cinema: já não se faz mais necessário lutar por um espaço de valorização perante ao cinema dominante, mas sim, olhar para a nossa própria história e também dialogar com outras histórias que, com o advento da globalização, apesar de diferenças regionais e culturais, possui em sua essência uma semelhança.

¹⁷ Walter Salles em *Central do Brasil* e *Abril despedaçado* homenageia o Cinema Novo se voltando para ele e estabelecendo uma ligação direta estética e narrativa. Essa ligação pode ser notada principalmente na questão da utopia marítima em *Abril despedaçado*. Em *Deus e o diabo na terra do sol* há a presença marcante da “profecia” de que “o sertão vai virar mar” e o filme de Walter Salles recorre a esse recurso do filme de Rocha atualizando-o e colocando o seu personagem principal em contato com o mar, ao fim do filme, ao contrário do que acontece no filme cinemanovista, o corte mostra apenas as ondas do mar, um lugar que, possivelmente, o personagem nunca alcançou. Além disso, os planos contemplativos de *Central do Brasil* remetem muito aos filmes *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*.

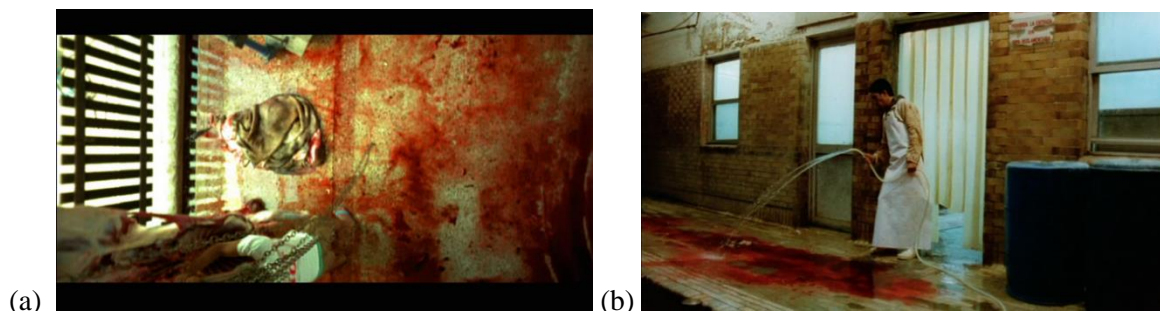
¹⁸ O filme foi feito com apenas 125 mil dólares, um baixíssimo orçamento, e filmado com 3 iPhones. Para saber mais: FINCO, Nina. **Gravado com celular, o filme “Tangerine” conquista pela história e pela imagem**. Época, 2016. Disponível em <<http://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/01/gravado-com-celular-o-filme-tangerine-conquista-pela-historia-e-pela-imagem.html>>. Acesso em 20 nov. 2016

A terceira característica delimitada por Prysthon é de que o cinema contemporâneo está voltado para a documentação do que é “pequeno”, do que é “marginal”, do que é “periférico”¹⁹. Ou seja, podemos notar no filme que o que há presente não são grandes narrativas, mas as corriqueiras, as “banais”. Por exemplo, em nosso objeto podemos perceber toda essa documentação do que é o “pequeno”. Segundo Prysthon, essa insistência na representação do pequeno ou qualquer “referência ao discurso de identidade nacional demonstram mais do que uma recuperação do idealismo ou do engajamento das estéticas do terceiro cinema (que pode emergir como resíduo ou vestígio), uma adesão a uma estética mundial (a do *world cinema*, a da *world culture*), uma tentativa de dar conta de estar no mundo” (Prysthon, 2013, p.103). Quando Prysthon fala dessa “estética mundial” é justamente onde tentamos encaixar nosso objeto, em uma estética que está em diálogo, mesmo que esses cinemas não se referenciem ou façam parte de um mesmo nicho. Explico melhor, podemos perceber certa semelhança nos detalhes de *Amarelo Manga* em comparação com *Felizes Juntos* (Kar Wai Wong, 1997). Os filmes possuem uma temática de fundo semelhante, a do horror ao cotidiano e de uma busca constante por uma felicidade e o diálogo entre obras tão distintas, acontece nos detalhes que evidenciam como esses filmes se inserem no mundo. Em *Amarelo Manga*, Wellington Kanibal trabalha em um matadouro que fornece carne a todos os personagens da trama. Portanto, ele se destaca como uma ligação do comércio local com os personagens. Dentro do matadouro, os planos evidenciam a sujeira e insalubridade em que os trabalhadores vivem. As paredes e o chão são sujos de sangue, detalhando as mazelas. E nesse ponto a aproximação de *Amarelo Manga* com o filme *Felizes Juntos*, de Kar-Wai Wong, se mostra pertinente, pois Pryston (2010) o considera um filme que sintetiza muitas questões do “cinema mundial contemporâneo”. Não somente em questões narrativas, como por exemplo a evidenciação do excluído nas grandes metrópoles, mas também em questões estéticas. Essa comparação pode ser feita quando colocamos duas sequências, uma do filme de Cláudio Assis e outra de Wong lado a lado (Figura 7). Em *Amarelo Manga* percebemos no plano em câmera alta total que apresenta Wellington Kanibal no abatedouro em que o branco e o amarelo estão todos manchados por sangue (a). Já em *Felizes Juntos*, o personagem Lai Yiu-fai (Tony Chiu Way Leung) que também trabalha em um matadouro limpa o chão de mais um dia de trabalho (b), fazendo horas extras na tentativa de conseguir sobreviver às adversidades da grande cidade na qual ele é o excluído, o estrangeiro. Podemos perceber a semelhança visual em ambas cenas,

19 A pesquisadora utiliza as palavras “marginal” e “periférico”, porém, como já trabalhado acima, preferimos utilizar com cuidados os termos que podem causar hierarquização dos cinemas, o que não é a nossa intenção.

onde o sangue se mistura à água no chão, evidenciando a insalubridade e a podridão dos grandes centros urbanos que não privilegia os mais pobres.

Figura 7 – *Amarelo Manga* e *Felizes Juntos*



Fonte: DVD *Amarelo Manga* e DVD *Felizes Juntos*

A quarta característica proposta por Prysthon (2010, p. 174), é que “através de imagens urbanas pouco usuais e da opção estética pelo pequeno, pelo detalhe, pelo periférico que os filmes constroem uma representação alternativa, mais plena de nuances e mais complexa, do mundo contemporâneo”. Além disso, a releitura das cidades é alvo de grande parte dos cineastas e filmes que se encaixam nessa categoria. Portanto, parte do próximo capítulo vai se dedicar a essas questões nos filmes de Assis. Por ora, ficaremos apenas com alguns exemplos de como a cidade é explorada no cinema contemporâneo. Filmes como *Tangerine*, *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), *O mundo* (Zanghke Jia, 2004) e *Felizes Juntos* redesenham os clichês recorrentes das grandes cidades. Em *Medianeras*, por exemplo, podemos perceber os efeitos da globalização e como os personagens estão presos a um quarto, com medo de enfrentar a cidade. As metáforas das janelas que se abrem para a cidade ajudam a compreender como a vivência desses personagens é limitada dentro do espaço urbano. Em *O mundo*, Zanghke Jia faz uma releitura de diversos pontos turísticos do mundo inteiro, sem sair de Pequim. Em *Felizes Juntos*, um casal de estrangeiros que mora em um local pobre de Buenos Aires dá novos significados para a cidade.

A quinta característica se revela nas temáticas que dialogam e remontam-se ao Terceiro Cinema, ou seja, grande parte desses filmes são sobre minorias. A diferença para o Terceiro Cinema original é que, com o cinema digital, esses filmes possuem a característica dos filmes *mainstream*, ou seja, não precisam de uma evidenciação estética como Glauber Rocha fez com a estética da fome. O principal fator que contribui para isso é a acessibilidade à mídia digital, ou seja, o cinema contemporâneo utiliza-se de técnicas que hoje em dia são muito mais baratas em relação a trinta anos atrás. Pensando no contexto brasileiro, por exemplo, enquanto o cinema

de Glauber Rocha utiliza-se de imagens granuladas, que chocam pela precariedade – não que isso seja um demérito, é claro, pois as características políticas também incorporavam-se às estéticas – o cinema contemporâneo nacional, em sua grande maioria, se deleita com as facilidades que a mídia digital oferece, como custo de produção e qualidade de imagem e som. Apesar disso, Cláudio Assis ainda se mantém tradicional em sua maneira de filmar, dando preferência ao filme 35mm, os quais foram feitos.

Quanto às temáticas que ainda fornecem uma ligação com passado, podemos perceber continuidades. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, por exemplo, temos Manuel, um vaqueiro que se revolta com a vida de exploração que ele e a esposa levam, mata o seu patrão e é perseguido por cangaceiros. Aqui temos a história de um homem que é explorado de tal maneira que não encontra solução a não ser fugir. Apesar do tom engajado politicamente que a obra de Rocha tem, os personagens ali se mostram conscientes de seus atos e sua sorte, e decidem mudar isso, mesmo que a duras penas. Já no cinema de Claudio Assis, em *Amarelo Manga*, por exemplo, Lígia tem uma postura parecida: ela toma consciência de sua existência em um mundo que não é bom para ela, mas, ao contrário do filme de Glauber, na obra de Assis os personagens aceitam sua sorte. Em *Baixio das bestas*, Auxiliadora é uma menina que é explorada pelo avô, que também tem o seu destino mudado a partir do momento em que decide enfrentar o seu explorador. Já *Febre do Rato*, traz Zizo, um poeta que enfrenta o mundo e as autoridades locais com sua poesia. A comparação é válida principalmente pelas obras tratarem como personagens principais os excluídos e sua percepção da realidade. Portanto, esta característica de que os filmes do “cinema mundial contemporâneo” ainda trazem a temática dos marginalizados. Saindo um pouco do Brasil, podemos perceber isso em obras mundiais como as já citadas acima: *Felizes juntos* (um casal gay de estrangeiros em Buenos Aires), *Tangerine* (uma travesti prostituta), etc.

Referimo-nos acima ao tom politicamente engajado que as obras do Cinema Novo possuíam. Essa não é uma característica que pulsa apenas no Brasil, mas também em outros países que compunham o chamado Terceiro Mundo e, conseqüentemente, faziam parte do Terceiro Cinema.

Como uma sexta característica colocada por Prysthon, os filmes do “cinema mundial contemporâneo” atualizam esse discurso politicamente engajado, se distanciando do discurso alegórico. Em *Deus e o diabo na terra do sol* há diversas alegorias, marca característica do cinema de Glauber Rocha. Por exemplo, na cena em que o beato Sebastião vai sacrificar uma criança para exorcizar Rosa, a alegoria se faz presente na contraposição entre cruz e punhal

(Figura 8), ambos de mesmo formato, mostrando como o mal e o bem podem estar reunidos em um mesmo lugar, não se revelando uma simples dicotomia. No momento final também a alegoria se faz presente através do mar utópico, em que a profecia “o sertão vai virar mar” se revela através da sobreposição de imagens de mar e Manuel correndo em direção a ele. As alegorias que se fazem presente através dessas cenas é de que nem “deus” nem “diabo” vão salvar o povo, mas somente o povo vai encontrar o caminho da liberdade. Os filmes de Claudio Assis são bastante críticos e políticos, porém sem o tom alegórico muito presente no Cinema Novo. Nele, a criticidade é através de um realismo exacerbado que, por vezes, choca o espectador, o que será trabalhado mais à frente.

Figura 8 – *Deus e o Diabo na terra do Sol*: cruz e punhal se contrapõem em cena



Fonte: DVD Deus e o diabo na terra do sol

Nos filmes de Assis, podemos perceber que esse discurso é atualizado na forma de uma “política do cotidiano”, ou seja, o tom político é ocultado nessa forma de violência simbólica que o cotidiano exerce sobre os personagens (Figura 9). Podemos pensar, por exemplo, certas semelhanças em *Amarelo Manga com Rio 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), filme precursor do Cinema Novo, no qual a política do cotidiano se faz presente nos detalhes da interação dos personagens com a rua, nos movimentos que eles fazem desde a periferia até o centro e vice-versa. A violência implícita e explícita com os meninos no filme de Nelson Pereira dos Santos (o frame (a) é de uma sequência que mostra um policial levando de volta o menino até a favela e diz para ele “não voltar aparecer no distrito”) é semelhante à violência que sofrem os personagens de Assis, como Kika sofre por ser evangélica (no frame (b) Kika é abordada por um estranho no ponto de ônibus que a assedia dizendo que “o pudor é a forma mais inteligente de perversão”). Esse deslocamento do centro até a periferia também pode ser notado em *Baixio das Bestas*, quando o personagem Cícero vive em trânsito atrás de Auxiliadora (o

frame (c) mostra quando Cícero persegue Auxiliadora e a estupra no meio de uma estrada deserta). A violência cotidiana ainda atua em seu viés repressivo em *Febre do Rato*, quando os personagens são abordados por policiais em meio ao seu protesto político (imagem (d)).

Figura 9 – Comparação entre planos



Fontes: (a) YouTube; (b) DVD Amarelo Manga; (c) DVD Baixio das Bestas; (d) DVD Febre do Rato

Por fim, a sétima e última característica elencada por Prysthon é de que os filmes que compõem o cinema contemporâneo mundial não possuem lições de moral. Como afirma a pesquisadora, “sem lições morais a serem aprendidas, [os filmes] optam por um realismo ‘desinteressado’, desafetado ou naturalisticamente afetado” (PRYSTHON, 2013, p.104). Nesse ponto gostaríamos de abordar algumas questões como o “efeito” e o “choque do real”.

3.1 Efeito e choque do real

Partindo do pressuposto de que os três filmes se desdobram através de um “realismo desinteressado”, “desafetado” ou “naturalisticamente afetado”, consideramos pertinente revisarmos algumas sequências afim de percebermos as fronteiras do cinema das obras. O caráter semidocumental se revela para além das cenas documentais, de pessoas reais que são

colocadas em tela como pinturas, no caso de *Amarelo Manga*, as fotografias de engenhos de outrora, no caso de *Baixio das Bestas* e a exploração visual do mangue, em *Febre do Rato*. Ele se desdobra através de detalhes, de pormenores que estão colocados em cena, fazendo com que as características propostas por Prysthon não se realizem separadamente, mas através de uma interligação.

Se faz pertinente retomar que, no Brasil, historicamente, o cinema (e, principalmente a televisão) se manteve distante de bairro pobre e de seus habitante. Obras como as de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos subverteram essa ordem de um “país limpo”, que esteticamente sempre mostraram um país sem pobreza, sem conflitos, com imagens sem tremores, limpas e convencionais. Portanto os filmes como *Vidas Secas*, *Rio 40 Graus*, *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), entre outros, não foram uma unanimidade, mas sim exceções diante de diversas produções *clean* e que traziam uma abordagem em que os personagens eram mais vítimas de sua situação e menos protagonistas. Porém, a partir da década de 1990, o cinema brasileiro traz um tratamento diferente a obras que tematizam o “real”. Um dos precursores dessa situação é o documentário *Notícias de uma guerra particular* que procura não estabelecer as dualidades (o *bom* em oposição ao *mau*), mas trazer uma nova perspectiva de que os temas são muito mais complexos que isso e que não devem ser romantizados na chave melodramática. O documentário abre portas não só para outros similares que problematizem o Brasil “real”, mas também para produções ficcionais, de caráter observativo (como o caso de *Amarelo Manga*), denunciativo (o caso de *Baixio das Bestas*) e poético (*Febre do Rato*). Como Esther Hamburger define, “a cidade aparece, nesse universo, como cenário e ator privilegiado” (HAMBURGER, 2005, p.316)

Portanto, na filmografia de Cláudio Assis, podemos perceber alguns detalhes que são cuidadosamente colocados em cena. Um rádio ligado em *Amarelo Manga*, um longo plano em que uma adolescente é exposta nua a homens que a devoram com o olhar em *Baixio das Bestas*, imagens documentais de um dia comum na cidade em *Febre do Rato*, fazem com que os filmes criem um pacto de verossimilhança com o espectador. Estes elementos narrativos e estéticos, através da ideia de representação, se fazem presentes de maneira marcante nas tramas, buscando uma possibilidade de identificação com a realidade. A apropriação da ideia de “efeito do real” proposta Roland Barthes (2004) se torna útil para compreendermos o nosso objeto. Minúcias nas narrativas, como, por exemplo, o já citado som de um rádio ligado que funciona como demarcação do tempo em *Amarelo Manga*, trazem uma sensação de “efeito de real”. Barthes mostra que “a singularidade da descrição (ou “pormenor inútil”) no tecido narrativo, a sua

solidão, designa uma questão da maior importância para a análise estrutural das narrativas” (BARTHES, 2004, p. 184), ou seja, tudo em uma narrativa é passível de significância. Os recursos narrativos não estão ali somente a fim de descrever a obra, no caso dos filmes; eles não se configuram apenas como componentes de cena, mas evidenciam para o espectador uma espécie de reconhecimento do real. Os detalhes, embora não tenham um significado aparentemente claro, estão ali e são evidenciados produzindo no espectador um “efeito do real” (BARTHES, 2004). É notável na história do cinema brasileiro uma preocupação com um efeito de realidade, sendo ele perceptível nas narrativas ou interpretações dos atores. *Deus e o diabo na terra do sol* ilustra bem a preocupação em ser verossímil à realidade quando coloca Manoel (Geraldo Del Rey) subindo um monte de joelhos, com uma enorme pedra na cabeça. No filme de Glauber Rocha, essa sequência (Figura 10) é feita quase sem cortes, de aproximadamente seis minutos, de forma a fabricar uma representação da realidade saturada de “efeito de real”, no qual o ator Geraldo Del Rey realmente caminhou de joelhos com uma pedra na cabeça. A duração do plano causa estranhamento (e até mesmo incômodo) no espectador quando o tempo da representação é semelhante ao da duração dos eventos. E justamente por ser longo e parecer realmente com a duração dos eventos, a intensidade emotiva é suspensa.

Figura 10 – Sequência de *Deus e o diabo na terra do sol*



Fonte: DVD Deus e o diabo na terra do sol

Partindo do “efeito do real” proposto por Barthes, chegamos a um conceito que auxilia na análise estética da obra de Cláudio Assis, o “choque do real”. Primeiramente precisamos de uma limitação mais precisa do que se constitui o real, e para Jaguaribe (2007, p.17), “se há algum sentido unificador no conceito de realismo é que ele se caracteriza por uma visão de mundo que exclui ou coloca em quarentena fantasias, crenças esotéricas, tradições místicas ou sonhos românticos que também se manifestam na fabricação social da realidade na modernidade”. Por este motivo, o sentido mais comumente utilizado para o termo “realista” se encontra em oposição a algo que é fantasioso.

Quando se trata de uma representação estética, a

dimensão fluida [do termo realismo] atesta não somente que uma pluralidade de estilos e formas de representação se expressa pela rubrica ‘realismo’, mas que a palavra ‘realismo’ traduz uma forte conotação ideológica que enfatiza a conexão entre representação artística e realidade. No seu sentido mais primário, o realismo estaria conectado com a utilização da mimese, ativando a noção de arte como cópia de uma realidade e mundo material. A mimese é aqui entendida como um ilusionismo espelhado, uma representação que parece copiar aquilo que existe no mundo. Mas, desde a Antiguidade clássica, esta ‘ilusão’ imitativa obedecia a códigos específicos de verossimilhança que eram culturalmente engendrados. (JAGUARIBE, 2007, p.26)

Ou seja, quando versamos sobre o realismo artístico, a representação do mundo não trata de como ele realmente é, mas sim das formas de representação do “mundo-real”. Isto nos leva novamente a Barthes (2004), para compreender a força de convencimento da arte realista, que se insere no “efeito do real”.

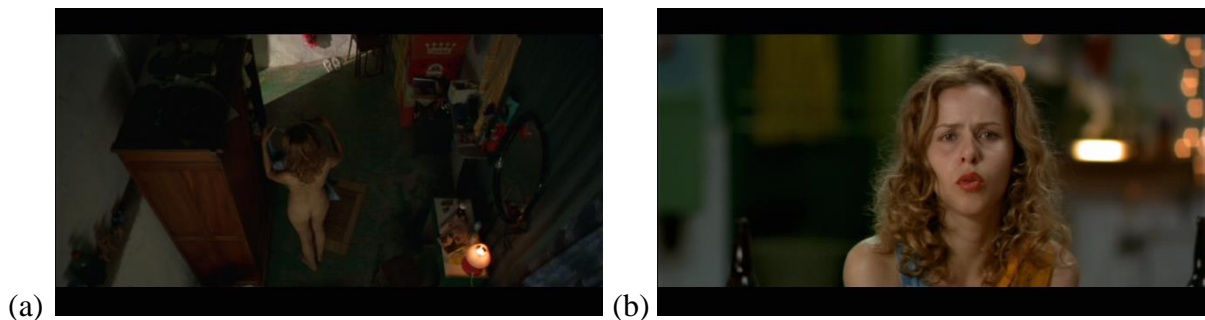
Seguindo este caminho, Jaguaribe (2007) desenvolve o conceito de “choque do real”, o qual utilizaremos para compreender os filmes de Cláudio Assis. Ela define o choque do real

como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do ‘choque’ decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas exacerbado e intensificado. (JAGUARIBE, 2007, p.100)

Esse conceito nos auxilia na percepção dos filmes *Amarelo Manga*, *Baixio das Bestas* e *Febre do Rato*, pois eles se encontram numa espécie de limite. Em *Amarelo Manga* (Figura 11), o primeiro plano revela uma Lígia nua, vista em câmara alta que levanta da sua cama, coloca

roupas e vai em direção ao seu bar, no cômodo ao lado do seu quarto (a). A cena por si já causa um estranhamento, pois a nudez ainda é um tabu em nossa sociedade. Logo em seguida, Lígia profere um diálogo que, ao seu fim, ela quebra a quarta parede e encara todos nós, espectadores, e diz “eu quero que todo mundo vá tomar no cu” (b). A crueza do diálogo provoca um espanto já nos primeiros minutos de projeção, não por ser extraordinário, como a própria Jaguaribe (2007) coloca, mas por ser algo corriqueiro, que é ouvido sempre, por ser dito olhando nos nossos olhos. O filme toma vida e convida o espectador a fazer parte daquele mundo, daquela realidade. Por exemplo, quando Dunga conversa com o espectador sobre os seus sentimentos em relação a Wellington, ele também quebra a quarta parede e nos olha diretamente nos olhos. Essa parece ser uma característica recorrente no cinema de Assis. Em *Baixio das Bestas* o personagem Everaldo também realiza o mesmo ato, mas ao contrário de convidar o espectador a fazer parte daquele mundo, ele expulsa, revelando que aquilo, de fato, é um filme.

Figura 11 – *Amarelo Manga*: Lígia



Fonte: DVD Amarelo Manga

Segundo Jaguaribe “o uso do ‘choque do real’ tem como finalidade provocar o espanto, atizar a denúncia social, ou aguçar o sentimento crítico. Em qualquer dessas modalidades, o ‘choque do real’ quer desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isso acarrete necessariamente um agenciamento político” (JAGUARIBE, 2007, p.101). Analisando os filmes de Assis por essa chave do “choque do real”, podemos perceber que eles não ficam imunes ao espectador, justamente por esses picos de adrenalina que provocam um impacto instantâneo em quem assiste. Identificamos isso nas já citadas cenas de *Amarelo Manga*, e em *Baixio das Bestas* (Figura 12), no momento em que Auxiliadora é exposta, nua a homens que praticam o onanismo nos fundos de uma igreja (a). O filme, nesse momento, utiliza-se da junção do sagrado e profano, podendo ser lido em comparação com a cena do ritual em *Deus e o diabo na terra do sol* (b).

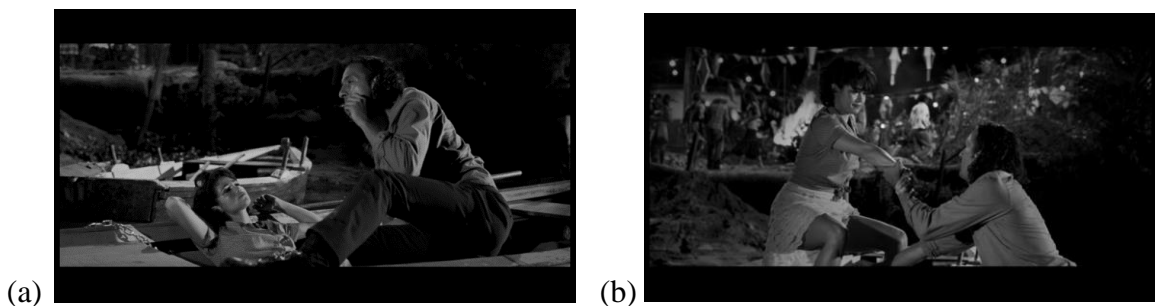
Figura 12 – *Baixio das Bestas*: Auxiliadora é exposta



Fonte: DVD Baixio das Bestas

Até mesmo o filme mais poético do diretor, *Febre do Rato* (Figura 13), possui diversos momentos em que esses choques provocados por uma elevação estética, imagética e narrativa desestabilizam o espectador. Em certo momento, Zizo convida sua musa a passear, saindo do meio de uma festa que ocorre à beira mar. Eles param em um barco, onde fumam maconha e o poeta diz a Eneida que ela parece “puta” (a). Em meio à uma discussão sobre porquês (o porquê dela não querer ficar com ele, porquês de excessos, porquês de vazios), ele diz que quer penetrar. Ela o enfrenta e diz que sente vontade de urinar. Ele, então, num movimento inesperado pede para ver dizendo que não fará nada com ela, apenas observar. O ápice do efeito catártico é atingido quando Eneida urina na frente de Zizo e ele coloca a mão em seu mijo (b).

Figura 13 – *Febre do Rato*: Zizo e Eneida no barco



Fonte: DVD Febre do Rato

Como Jaguaribe (2007, p.23) define, “o mecanismo catártico do ‘choque do real’ visa aguçar a redescoberta de uma vivência que absorvíamos na indiferença”, ou seja, esses picos de adrenalina projetados a partir de situações corriqueiras, tem como função estabelecer uma percepção no espectador de experiências que ocorrem diariamente no cotidiano, afim de suscitar um pensamento crítico sobre elas. Portanto, o cinema de Claudio Assis se vale de situações corriqueiras, banais e que passa indiferentemente ao caos do dia a dia. Refletir criticamente sobre o que acontece no cotidiano da cidade é uma questão que pulsa em sua cinematografia.

4 SANGUE NAS VEIAS DA MANGUETOWN: DESLOCAMENTOS RECIFENSES

*E a cidade se apresenta centro das ambições
Para mendigos ou ricos e outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrô
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs
A cidade não para, cidade só cresce*

Chico Science

As primeiras cenas de *Amarelo Manga* já nos dão um caminho do elemento que atravessa todos os seus personagens: a cidade. A relação dos personagens com a rua começa quando Lígia abre as portas de seu estabelecimento, o Bar Avenida, e lança um olhar para fora dele, observando o dia amanhecer. Nesse momento ela está evidenciando o seu diálogo travado com a cotidianidade daquelas ruas e daquele povo. Este mesmo povo, que move e configura o espaço urbano é mostrado nos vidros do carro de Isaac. Em *Baixio das Bestas*, as primeiras imagens projetadas são usinas de açúcar em um monólogo dizendo que elas também serão engolidas pelo tempo, assim como os engenhos um dia foram. No canto de uma igreja, Heitor expõe sua neta nua em busca de dinheiro. Um corte seco e um canavial. *Baixio das Bestas* trava uma discussão entre a cidade e a zona rural. *Febre do Rato* se inicia com uma tela preta e um ruído de carros, motocicletas, buzinas, ônibus. Imagens de uma ponte se abrem em seguida, em um *travelling*, revelando atrás dela uma Recife em preto e branco, em pleno movimento. E acompanhamos, em um passeio de barco pelo mar, o mangue, a periferia, “o trabalho, o sexo e o sangue” que descansam. O narrador já nos avisa o que iremos acompanhar ao longo da obra:

[...] Abismo, mundo escuro, profundo buraco,
lateja o fardo de tuas ruas,
lateja o grito ruminante,
gritos de mundo [...]

É importante deixar claro que no mundo contemporâneo há uma multiplicidade de vozes em nossa sociedade, fazendo com que ela se torne fragmentada. Uma vez que o espaço social é fragmentado, uma grande produção discursiva é gerada pelas mais diversas identidades. Em

meio a essas produções, as possibilidades de leituras são inúmeras e complexas, fazendo com que haja quebra com uma narrativa hegemônica, fornecendo uma heterogeneidade na produção de sentidos. Pensar na multiplicidade de sentidos nos leva a compreender as diversas narrativas que compõem a cidade.

A partir do momento em que as individualidades geram narrativas dissidentes, que ocorre devido à fragmentação do tempo presente, refletir sobre a cidade ultrapassa os limites espaciais e geográficos. Dentro da cidade, corpos habitam-na e impulsionam movimentos, desejos, pulsações, repressões. Os corpos e as cidades passam por processos violentos intrínsecos a sobrevivência humana. Processos objetivos e subjetivos. Diante disso, este capítulo tem como objetivo desvelar o espírito por trás da obra de Claudio Assis.

Como consequência, quando temos uma pluralidade narrativa, os meios de comunicação não dão conta abarcar todas elas, tornando maior o risco do estereótipo. O que é cidade acaba muitas vezes confundido com o que é urbano e, então, eles acabam sendo colocados em um mesmo espaço. Porém, Lucrécia Ferrara (2015) afirma que cidade e urbano possuem significações diferentes, sendo que o primeiro abrange a parte concreta – ruas, casas, edifícios, praças, pessoas, etc – e o segundo compreende uma parte abstrata, a qual se constitui das relações entre as partes concretas da cidade.

Robert Stam e Ella Shohat (2006), ao descreverem sobre as análises de representações, nos informam que muitos estudos se comprometem a realizar uma análise “corretiva” das imagens, ou seja, buscam estabelecer, com base na verossimilhança se “certos filmes, de um jeito ou de outro, ‘cometem algum erro’ histórico, biográfico ou de outro tipo” (p. 261). Isso gera uma espécie de monomania em uma comparação com o real, como se ele fosse algo que é facilmente compreendido pela mimese. Porém, é sabido que o real é fluido e o cinema não consegue captá-lo em sua totalidade, nem mesmo os filmes documentários.

Beatriz Sarlo (2014), ao discutir sobre as cidades reais e as cidades escritas, ou seja, as representações da cidade, partilha desta mesma lógica de Stam e Shohat (2006). Ela diz que “os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia” (SARLO, 2016, p.139), ou seja, a cidade escrita está no nível da representação, figuração ou alegoria, enquanto a cidade real é uma mistura de construção, decadência, renovação e demolição. Quando escrevemos sobre a cidade, estamos produzindo um recorte do que a cidade real é e do que *de fato existe* nela. Essa questão é trabalhada por Sarlo (2014, p.141-2) quando, ela diz que “diante de uma representação realista,

trata-se de controlar não se a cidade real está captada pela cidade escrita, mas o que significam os desvios entre uma e outra”. A crítica de Sarlo assemelha-se a que Stam e Shohat fazem às análises corretivas das representações. Portanto, a nossa intenção ao esmiuçar sequências e elementos dos filmes, é gerar subsídios para pensar a cidade e os componentes que constituem o seu espaço, não com certo policiamento da representação, mas refletir sobre as potencialidades que ela pode trazer.

4.1 Desorganizando posso me organizar

Houve um tempo em que Recife ficou conhecida como a quarta pior capital do mundo. O músico Fred Zero Quatro, em seu manifesto *Caranguejos com cérebro*²⁰, se preocupa em levar o mangue, a periferia para toda a cidade e também para o mundo. A preocupação em levar a cultura recifense do local ao global se estendeu da música ao cinema, portanto os integrantes do *manguebeat* contribuem frequentemente com os trabalhos dos cineastas e as temáticas que perpassam a música também são frequentes nas telas do cinema. *Amarelo Manga* é fruto desse desassossego. E não só pela sua temática, mas também pelo diálogo direto com o *manguebeat* (a trilha sonora, por exemplo, é composta por Jorge Du Peixe, integrante da banda Nação Zumbi). O desassossego é também sentido em sua narrativa paranoica, cheia de personagens que não conseguem enxergar o outro a não ser como ameaça.

Após a primeira sequência de *Amarelo Manga*, quando Lígia quebra a quarta parede e olha nos olhos do espectador dizendo “eu quero que todo mundo vá tomar no cu” (e), há um *raccord* de som que começa em seu monólogo, no qual é perceptível o barulho de uma rua, ou seja, há a presença de conversas de pessoas e carros em movimento. Assim que ela termina, um corte seco abre um *close up* de um motor de carro em plena partida, começando a funcionar. O movimento circular do motor evidencia que o filme trabalha em uma perspectiva de tempo cíclico. O monólogo inicial de Lígia já havia mostrado o sentimento do tédio dos dias que sempre se repetem, destacando também tempo cíclico, na sequência anterior quando ela diz:

Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem um dia, e tudo acontece naquele dia. Até chegar a noite, que é a melhor parte! Mas logo depois vem o dia outra vez... e vai, e vai, e vai... e é sem parar. A única coisa que não tem mudado ultimamente é o Santa Cruz nunca mais ter

²⁰ QUATRO, Fred Zero. Caranguejos com cérebro, 1992. Disponível em: <<http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/>>. Acesso em: 14 de julho de 2016.

ganho nada. Mas nem título de honra. E eu não tenho encontrado alguém que me mereça. Só se ama errado. Ah, eu quero é que todo mundo vá tomar no cu.

No plano seguinte, o *close up* do motor se dá exatamente quando as peças começam a girar ao redor de seu eixo (**f**), ou seja, a vida dos personagens e o filme como um todo são repetitivos e nunca saem do mesmo lugar. Essa característica cíclica também é introduzida quando a personagem Kika é apresentada. Um corte seco é feito em seguida ao passeio de carro de Isaac da periferia ao centro da cidade. Após o corte, há a imagem de um disco de vinil rodando, em meio às mãos de uma pessoa que faz uma mixagem com dizeres de “aleluia” (**j**). Esta imagem quebra a sequência anterior para apresentar a personagem Kika, que se encontra em um culto de uma igreja evangélica. Porém, a diferença neste quadro que mostra o disco, é de uma mão interferindo em sua rotação, causando um pequeno movimento contrário até que o disco volta novamente ao seu circuito normal. Esta plano nos dá mais um indício (o primeiro foi feito pelo som de um rádio que afirmava que “dona de casa muito respeitada” flagrara o marido a traindo) que Kika será a única personagem que terá a sua vida alterada de forma drástica, saindo da norma do horror da cotidianidade, tanto criticado pelo monólogo de Lígia. Seu destino, no dia em que se passa o enredo de *Amarelo Manga*, é o mais intenso e fora do comum, uma vez que sua rotina é abalada quando ela descobre a traição do marido, Kanibal.

Após o *raccord* de som, somos apresentados à ruas desertas da cidade, através dos vidros do carro de Isaac, em uma sequência que ele percorre desde a periferia até o centro, em nascer do sol muito amarelo (**g**). Nela percebemos, além de toda arquitetura que compõe a cidade, as pessoas e os subsídios necessários à vida, uma interação que se faz notável no dia a dia das pessoas que compõem os planos. Segundo Beatriz Sarlo (2014), habitam em todas as cidades homens e mulheres que são invisíveis à sociedade e que foram depositados nos subúrbios e nos centros. Ela afirma que entre essas pessoas invisíveis se encontram os moradores de rua. Eles compõem uma paisagem que não causa mais um estranhamento. Eles “são o imprevisto e o não desejado da cidade, o que se quer apagar, desalojar, transferir, transportar, tornar invisível” (SARLO, 2014, p.61). E, quando na primeira sequência de *Amarelo Manga* Lígia abre as portas de seu estabelecimento, podemos perceber um desses homens invisíveis habitando sua porta, porém ela passa por ele, sem o olhar, como se ele não existisse, como se ele fosse invisível (**d**).

Segundo Sarlo (2014):

o subúrbio é o lugar em que o urbano não se estabiliza, o limite interior sempre posto em xeque pelo não urbano, que não é campo, mas cascão, deterioração, aviltamento; no subúrbio, os cheiros e os materiais se impregnam e se

misturam, os quintais subsistentes fenecem, os edifícios sempre estão prestes a envelhecer prematuramente. (SARLO, 2014, p. 72)

Os subúrbios são os locais indesejados e invisíveis para o centro. São ocupados por adultos, crianças e animais que vivem em territórios tomados por lixo e pelo que o centro descarta. Este ambiente que cheira a excremento, como explicitado por Sarlo (2014), é visto através dos vidros do carro de Isaac em um *travelling* contra a luz do nascer do sol muito amarelo ofuscando o primeiro plano onde se encontram pessoas, evidenciando o quão invisíveis elas são (**h e i**).

Lígia habita uma região suburbana, na qual a sua casa também compõe o seu estabelecimento, o Bar Avenida. Através de uma câmera alta podemos observar o quão minúscula é a sua casa, composta apenas de um quarto pequeno. Em sua metade ocupam apenas uma cama, um guarda-roupa e uma penteadeira velha, muito pequena. Na outra metade, caixas de cerveja estocadas (**a**). A câmera alta percorre o quarto de Lígia mostrando que, através de uma divisória de madeira, a cozinha se encontra do outro lado (**b**). A sua cozinha e também a cozinha do estabelecimento. Ainda no *pano-traveling*, apenas um balcão separa a cozinha das mesas do bar (**c**). Ali é onde Lígia passa os seus dias em que nada acontece. Sempre nessa mesma vida cíclica que os dias se resumem no acordar e no dormir.

Após o passeio de Isaac da periferia ao centro da cidade, são inseridos no filme algumas cenas documentais, de gente comum trabalhando nas ruas de Recife (Figura 15). Pessoas abrindo seus estabelecimentos (**a**), trabalhando em barracas de comida (**b**) e carregando produtos orgânicos para serem vendidos nas ruas são vistos em primeiro plano, de uma maneira a apresentar a cotidianidade das pessoas periféricas, marca forte da narrativa de *Amarelo Manga*. Beatriz Sarlo (2014), ao descrever o mercado de Buenos Aires em seu livro “A cidade vista”, divide a metrópole em dois espaços significativos: o *shopping center* e a rua.

Figura 14 – Sequência de *Amarelo Manga*





Fonte: DVD Amarelo Manga

Para pensarmos essa relação, é preciso ter em mente que a cidade não oferece a mesma coisa a todos os seus habitantes, mas oferece alguma coisa para todos. Até mesmo os marginais, acima citados, que vivem do que os mais abastados consideram lixo. Enquanto o *shopping center* é um lugar de segurança e tranquilidade, a rua é o caos da cotidianidade. O *shopping* se tornou a praça pública, ou seja, possui restaurantes, lojas, cinemas, teatros, etc. e também tendem a se parecer, criando uma falsa ilusão de igualdade. Além disso, eles proporcionam uma certa hegemonia cultural, pois servirão de referência para os pequenos estabelecimentos nas ruas (mudança na organização do supermercado, em seu limitado espaço para se parecer com o do *shopping*, por exemplo). Os *shopping centers* oferecem marcas de desejo de consumo de

todos, mas nem todos podem pagar por isso (sendo que, quando as marcas são de alta-costura, não se firmam nem em estabelecimentos direcionados à classe média). Os *shopping* funcionam como uma maneira de tornar a cidade segura, ou seja, transferir o que se pode fazer na rua para um lugar visualmente limpo, ordenado e seguro.

Por outro lado, Sarlo (2006, p.13) afirma que “a cidade é como um território aberto à exploração por deslocamento dinâmico, visual, de ruídos e cheiros: é um espaço de experiências corporais e intelectuais; é medianamente regulado, mas também vive de transgressões menores às regras”. É nesta cidade suja, longe da classe média e alta que se encontram os ambulantes. Eles desordenam a organização que o *shopping* produz. Aqui reside mais uma característica desse cinema fruto da geração *manguebeat*, inquieta. O músico Chico Science já trouxe esses elementos em sua música *Da lama ao caos*, quando, em seus versos diz que “que eu desorganizando eu posso me organizar”²¹. A real experiência do filme é sentida na desorganização das ruas. Os ambulantes sobrevivem a esses locais. Eles conseguem sobreviver porque há uma circulação de pessoas e há gente que só pode vender seus produtos na rua. Em *Amarelo Manga*, a rua é um elemento que está constantemente presente, em sua desordem, na vida dos personagens. As cenas documentais mostram a agitação e o desalinho encontrados nas ruas da periferia e do centro recifenses. O frame **b** mostra um senhor abrindo seu estabelecimento móvel, localizado na parte traseira de seu veículo, uma barraca de comida. Em certo momento do filme encontramos a personagem Dayse (**c**), que trabalha como camelô nas ruas vendendo bugigangas, falsificações e imitações que são acessíveis a pessoas que tem o mesmo nível de consumo dela, ou seja, pessoas que não possuem o poder econômico para comprar nos *shopping centers*. Em outra passagem, aproximando-se do final, um *travelling* revela uma rua cheia de camelôs e vendedores em interação com pessoas (**d**).

A interação com a rua é uma marca forte na narrativa de *Amarelo Manga*. Seja pelos *travellings* de Claudio Assis, que evidenciam o dia que está sempre em movimento ou pela narrativa que explora a relação consumidor-mercado. Wellington Kanibal trabalha em um matadouro que fornece carne a todos os personagens da trama. Portanto, ele se destaca como uma ligação do comércio local com os personagens. Dentro do matadouro, os planos evidenciam a sujeira e insalubridade em que os trabalhadores vivem. (Figura 7).

²¹ SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. In: **Da lama ao caos**. [S.I.]:Sony/BMG, 1994. 1 CD, faixa 7.

Figura 15 – *Amarelo Manga*: cotidiano como per



Fonte: DVD Amarelo Manga

Um elemento de destaque que pulsa em *Amarelo Manga* é o rádio. Ele aparece como um componente que antecipa o clímax da obra logo em seu início, quando as notícias da cidade são escutadas por Isaac em seu carro. Ao alterar o curso da narrativa, antecipando o seu final logo nas primeiras cenas, o rádio se configura como um elemento catalisador da paranoia. É através dele que a vida cotidiana da cidade é evidenciada. É em sua fala demarcada que, logo no início, percebemos que Kika é a “dona de casa muito respeitada” que flagra o marido a traindo. A paranoia é revelada na medida que ela sai na rua e se sente observada o tempo todo - inclusive é abordada no ponto de ônibus, onde um estranho dirige sua palavra a ela. Ela vive em um estado de medo constante, desde o momento que sai da igreja que frequenta até sua chegada em casa.

Além disso, todos os personagens do filme vivem em uma constante ansiedade. Lígia odeia os seus dias. Para ela, acordar é a pior parte dos seus dias e a melhor é quando vai dormir, como vimos na sequência analisada acima. Ela vive uma vida infeliz, onde ter que levantar de sua cama e abrir o seu bar é algo que necessita fazer e não o que lhe dá prazer. Os assédios são recorrentes e ela se sente profundamente incomodada com isso, chegando a um ponto tão extremo em que é capaz de mostrar seu órgão genital para Isaac. Este mesmo Isaac, necrófilo, sofre todas as noites com pesadelos em que os mortos que ele já assediou o assombram. Ele vive em um hotel onde Dunga trabalha. Dunga é um homossexual obcecado por um amor que nunca terá, o de Wellington Kanibal, marido de Kika. Sua paixão é tão forte que chega a tramar

encontros que mudarão completamente a vida do casal. E Kanibal é um açougueiro violento que vive em permanente vigilância com o mundo, acreditando que os homens merecem morrer. É nessa cidade que vivem, marcada por uma incessante sensação de medo e urgência de real que a vida de todos esses personagens se entrelaçam.

O sociólogo Slavoj Žižek (2008) quando disserta sobre a violência aponta três caminhos. As possibilidades de encarar as violências propostas pelo autor vêm ao encontro de nosso objeto. Primeiramente, Žižek apresenta a *violência subjetiva*, a qual ele define que “é experimentada enquanto tal contra o pano de fundo de um grau zero de não violência. É percebida como uma alteração do estado de coisas ‘normal’ e pacífico” (ŽIŽEK, 2008, p.17-8). Ou seja, a violência subjetiva é quando há um processo violento em que altera o que até então estava em paz. A segunda, *violência objetiva* “é precisamente aquela inerente a esse estado ‘normal’ de coisas. A violência objetiva é uma violência invisível, uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (ŽIŽEK, 2008, p.18). Por fim, a terceira concepção do autor é a *violência sistêmica*, ou seja, é uma violência que surge de sistemas econômicos e políticos que sustentam injustiças e geram as desigualdades sociais. A violência sistêmica está enraizada na sociedade e ela é um mote pelo qual o filme *Febre do Rato* passa; o poeta Zizo é um militante no sentido de desvelar à população esse tipo de violência. Já a *violência objetiva*, pode ser sentida na paranoia dos personagens que estão em *Amarelo Manga*. Já em *Baixio das Bestas* é claro perceber o processo de violência subjetiva. Com isso não queremos dizer que cada um dos filmes apresenta somente esta ou aquela caracterização de violência proposta por Žižek, mas ressaltar, em cada um deles, a que mais é proeminente.

Em *Baixio das Bestas* conhecemos Auxiliadora, uma menina menor de idade que vive com o avô (e também pai) Heitor. Para Heitor, um velho ranzinza, o mundo não passa de um ambiente “depravado” em que “acabou-se o respeito”. Em uma conversa com um amigo, reclama que as mulheres não sabem mais se vestir e que isso tudo é falta de “home”. Além de todo esse discurso conservador, o velho explora sexualmente Auxiliadora. Em busca de dinheiro fácil, ele a leva para os fundos de uma igreja, na primeira sequência do filme, em um longo plano no qual tira a roupa da menina lentamente, senta-se do lado dela e, então, a câmera em um *travelling* que recua revela uma plateia masculina que se masturba (Figura 12). Nesse primeiro momento, o movimento de câmera que retrai parece distanciar-se daquele mundo. É como um aviso e conforto ao expectador, mostrando que ele não tem nada a ver com aquele mundo, a não ser pela observação. Ao longo do filme, a mesma cena se repete, mas dessa vez

a câmera, em um movimento contrário, nos coloca de fora para dentro, levando-nos não só a conhecer aquele mundo de perto, como revelando que somos, em grande parte, coniventes com toda aquela exploração.

O movimento de câmera que insere o espectador como parte do problema social retratado pela ficção compreende que, explorações acontecem porque espectadores exaltam a violência nas telas do cinema. A violência é um bem de consumo, ou seja, enquanto estamos protegidos por detrás das telas, a violência é algo prazeroso e viciante que consumimos. Portanto, voltemo-nos ao filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) quando mostra o traficante Dadinho atirando nos pés de uma criança e dá um *close up* no rosto do baleado. A intensidade, violência e duração da cena são tão grandes que provocam um choque no espectador. Com esse *close up* nos olhos do menino, em prantos e com dor, o filme de Meirelles incita uma exaltação à uma violência muito mais que uma denúncia. Nessa perspectiva, a aproximação da câmera na exploração de Auxiliadora, faz o movimento contrário ao *close* de Meirelles, estabelecendo uma relação que aguça o pensamento crítico. A crítica vem em uma relação muito mais direta com o espectador quando Everaldo (Matheus Nachtergaele) nos olha nos olhos e diz que no cinema se pode fazer qualquer coisa. Ou seja, ali ele faz uma denúncia a diversos filmes que utilizam-se de uma violência gratuitamente.

Porém, a obra do cineasta é cheia de contradições. Ao mesmo tempo em que parece fazer *denúncias*, em outros momentos as cenas soam como *elogios*. Podemos perceber isso em sequências e planos que confirmam as contradições.

Cícero (Caio Blat) e Everaldo, ambos cidadãos urbanos, partem rumo ao interior à procura de sexo, fazendo com o que o filme possa ser visto como uma espécie de denúncia à exploração sexual praticada. E nesse ponto, os processos são extremamente violentos, como, por exemplo, na sequência em que Cícero quebra o estado de “normalidade” da vida de Auxiliadora ao estuprá-la (Figura 16). Gostaríamos de ressaltar que esse estado de normalidade já sofre um processo de violência objetiva, no qual a menina é violentada todos os dias pelos discursos de autoridade proferidos pelo avô que ganha à custa do corpo dela. Portanto, essa “normalidade” é ainda mais afetada quando a menina é obrigada a entrar no carro de Cícero, levada à uma estrada deserta e forçada a fazer sexo com ele sob a ameaça de um revólver. A cena em si é muito crua. Uma câmera parada acompanha em contraluz toda a ação, sem cortes, longa e violenta.

Figura 16 – *Baixio das Bestas*: Cícero estupra Auxiliadora



Fonte: *Baixio das Bestas*

Figura 17 – *Baixio das Bestas*: Everaldo estupra garota de programa



Fonte: *Baixio das Bestas*

O estupro é algo recorrente ao longo do filme. Além da cena citada acima, que é apresentada no clímax, outras duas de grande importância merecem ser destacadas. A primeira é quando Everaldo e seus amigos fazem festa em uma casa de prostituição. O personagem toma conta do lugar, fecha suas portas e, sob os gritos de “eu quero cu” estupra violentamente uma garota (Hermylla Guedes). Após as tentativas de resistência ele chuta a cabeça dela diversas vezes (Figura 17). O direito ao corpo é completamente negado, uma vez que ele coloca muitas pessoas em cena observando a situação e exaltando o acontecimento. A situação atinge um limite quando, em uma câmera alta, observamos todo o ato de cima. A outra cena é quando Everaldo e Cícero pegam Dora de carro e a levam para o cinema. Em meio a bebidas, Dora é empalada com um pedaço de pau pelos homens e, quando o ato está para acontecer a câmera movimenta-se para o lado enquadrando a tela de cinema, em um plano metalinguístico, no qual

vemos o estupro através de sombras. As contradições residem nessas duas cenas em que, na primeira temos consciência completa do ato e ele se dá no campo e, na segunda, acompanhamos no extracampo. O primeiro plano faz o espectador brincar de deus, observar sem fazer absolutamente nada. É seco e violento. O segundo é metalinguístico e dialoga com a quebra da quarta parede quando Everaldo diz que nas telas se pode tudo (Figura 19).

Figura 18 – *Baixio das Bestas*: Dora é empalada



Fonte: DVD *Baixio das Bestas*

Figura 19 – *Baixio das Bestas*: Everaldo quebra a quarta parede



Fonte: DVD *Baixio das bestas*

As contradições voltam a aparecer quando, em cena, Auxiliadora, a personagem principal não tem voz. Ela tem um rosto, um corpo, mas que gira ao redor dos homens. Desde a primeira sequência até a última, a menina tem falas pontuais, em resposta a perguntas. Ela

não emite opiniões, não expressa o que sente verbalmente e não questiona. O que parece corroborar com o fato de que o filme, que se inicia como uma denúncia, se perca no meio do caminho em contradições e situações que testam os limites. A função de Auxiliadora na trama é apenas a de serva. Ela serve o avô, serve caminhoneiros que estão à procura de um corpo jovem e também realizando serviços básicos de casa, como lavar e passar roupas. Ela não vê o dinheiro do seu trabalho que é entregue diretamente ao avô e também não tem opção nenhuma da vida a não ser valer-se aos homens. O único momento ao longo de toda a projeção da obra em que ela exerce domínio sobre o próprio corpo, é quando observamos a garota em um rio, se banhando (Figura 20). Nesse momento ela se toca sem nenhum olhar dominador e opressivo ao redor.

Auxiliadora é uma adolescente que não pode descobrir a sua sexualidade por conta própria. Ela precisa sempre responder à uma figura de autoridade. Seu avô checa sempre se a menina perdeu o hímen, a violando com os dedos. Seu ímpeto de libertação ocorre após um estupro. Libertação no sentido de se libertar apenas do avô, pois a garota, após ser estuprada, é agredida e expulsa de casa pelo homem. A sua única opção é ir para as ruas e se tornar uma garota de programa. Aí cabem questionamentos que se fazem a partir das cenas: que tipo de libertação é essa? A comparação com o filme *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), lançado na mesma época em que o filme de Assis, é inevitável. Suely (Hermila Guedes) busca a libertação indo para o mais longe possível do lugar em que vive e, possivelmente, irá encontrar em seu caminho também a prostituição (uma vez que rifa o seu corpo para comprar a passagem de ônibus). O filme de Aïnouz possui a sensibilidade em dar a voz à personagem, enquanto no de Claudio Assis, Auxiliadora é reduzida a um rosto. Suely é uma vítima de uma sociedade misógina tanto quanto Auxiliadora, porém, ao contrário da personagem de *Baixio*, ela tem um domínio sobre o seu corpo e sua sexualidade.

Figura 20 - *Baixio das Bestas*: Auxiliadora toma banho isolada



Fonte: DVD *Baixio das Bestas*

Como afirmamos anteriormente, a *violência objetiva* é aquela em que os preconceitos velados se manifestam. Através de gestos, comentários, piadas, o machismo, a homofobia, o racismo vêm à tona, mas sem perturbar o estado “normal” das coisas. E essa violência parece atingir profundamente um casal de *Febre do Rato*, Pazinho (Matheus Nachtergaele) e Vanessa (Tânia Granussi). Pazinho ama Vanessa, mas um fato o impede de amá-la completamente: ela é uma travesti. O personagem então reprime muito dos seus sentimentos, se autoflagelando a cada encontro, a cada beijo. O medo de enfrentar a sociedade o impede de gozar de um amor pleno. Em meio ao relacionamento conflituoso dos dois, Zizo tenta de todas as maneiras sempre apaziguar essa relação com sua poesia. Em um dos encontros com amigos, após uma briga dos dois, o poeta declama-lhes uma obra que revela todo esse medo que Pazinho tem de enfrentar de peito aberto o seu amor (Figura 21).

Com o medo do tempo que passa
 Passa por mim o tempo do medo
 Dura presença e afiada lembrança
 Desperta o que há melhor na tua essência
 Mesmo dentro do teu desejo
 Fio e desfio o tempo que passa.

Zizo percebe que o tempo pode ajudar o casal a se acertar e também evidencia o quanto Pazinho se encontra em ordem quando está ele e Vanessa somente. Ele é carinhoso e não consegue conter a felicidade em estar junto dela. O poeta percebe esse processo evidenciando através dos seus textos que, em essência, Pazinho é uma pessoa melhor do que demonstra ser.

Porém, quando o casal se encontra junto a outras pessoas, ele fica fora do seu estado racional, deslocado e, por muitas vezes, bravo. A violência não só atinge ele, mas principalmente Vanessa, que por vezes é obrigada a ver as traições do namorado com outras mulheres, enquanto é repreendida se olha para outro homem. Esse casal se mostra importante, pois são personagens que passam por um processo de redenção mais explícito. Ao final da película, Pazinho vai de encontro à possível aceitação em amar uma travesti, mas ainda assim evidenciando o caráter desrespeitoso em não tratá-la como uma mulher, quando diz que ela é “o homem da sua vida”. Percebemos então o quanto o personagem está vivendo sob uma pressão social de vigilância que não aceita que ele fuja da “normalidade”. Vanessa é uma desviante e, quando ele aceita a condição em que se encontra, a de não negar os sentimentos e os prazeres do corpo, mesmo afirmando que ele assume o relacionamento, ainda não o faz completamente.

Figura 21 - *Febre do Rato*: Zizo recita seu poema "Pazes"



Fonte: DVD Febre do Rato

Em um momento mais poético do cinema de Assis, *Febre do Rato* nos traz uma perspectiva diferenciada da cidade. Ao contrário de *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, a leitura é feita através da arte. Ou melhor, da arte de rua. Através de manifestações urbanas, o poeta Zizo consegue estabelecer uma relação íntima com a cidade. Zizo é claramente um subversivo. Ele organiza manifestações públicas, agita multidões e distribui cópias do seu folhetim “Febre do Rato”, onde denuncia através de sua poesia as contradições da cidade em

que vivem. Na primeira sequência em que aparece de fato²², o poeta está imprimindo seus panfletos e logo em seguida, após o corte seco, acompanhamos uma garota caminhando por corredores de uma área periférica recifense ao encontro da voz do poeta que brada a plenos pulmões que não irão conseguir calar a sua poesia e que o “Febre do Rato” está a serviço “contra os interesses das classes dominantes, sejam elas em que instância forem, de rico contra pobre, de pobre contra pobre, de classe média contra pobre, de classe média contra classe média”. Por fim, recita um poema de sua autoria, em que denuncia a desigualdade social presente na cidade.

A descrição dessa sequência expõe como a cidade se mostra presente no longa. *Febre do Rato*, apesar de ser o filme mais poético do diretor, não deixa de ser violento. As intervenções feitas por Zizo são alvo de represálias, não só físicas, como a de policiais, por exemplo, como também implícitas, feitas pelos moradores e amigos de sua comunidade que, por vezes, o vê com ares de deboche. A cidade vista através dos atos de Zizo é uma cidade próxima a cidade explicitada pelo *manguebeat*: cheia de desigualdades e problemas. Assim como no *manguebeat*, Zizo também acredita que a voz da periferia, do povo pode modificar o espaço local e atingir o mundo.

Beatriz Sarlo (2014, p.160) diz que “toda intervenção no espaço público pode ser lida como a intervenção de um artista” e que qualquer espaço pode ser o espaço para uma intervenção. Pensando nisso, o personagem principal de *Febre do Rato* se encaixa nessa condição: todo espaço da cidade para Zizo é um espaço onde qualquer um pode se manifestar. E ele, ao longo do filme, ocupa todos esses espaços que lhe são de direito. Ora inscrevendo o símbolo de seu panfleto, um rato. Ora colando lambe-lambes nas paredes sem cor e sem vida, levando sua poesia a todas as vias da cidade. Ora bravejando contra a desigualdade proporcionada, segundo ele, pelas pessoas que estão nos condomínios trancafiadas. Ora se declamando em praça pública a sua musa, Eneida (Figura 22).

²² A primeira vez que ele aparece dentro de quadro, pois na primeira sequência do filme temos um *travelling* por Recife enquanto sua voz recitando as poesias ecoam pelos caminhos que a câmera faz pelo mangue.

Figura 22 – Planos de *Febre do Rato*

Fonte: DVD Febre do Rato

Zizo através de sua poesia quer mudar o sistema, quer acabar com o processo de violência sistêmica e, para isso, se encontra em uma posição confortável: a de questionador e anárquico. É confortável, pois o seu trabalho consiste na agitação de multidões e, para isso, ele fica escrevendo e fazendo seu folhetim em seu estúdio de criação, longe de todo “o trabalho duro” da periferia.

Zizo funciona como *alter ego* de vários artistas da geração *manguebeat*, e isso inclui o diretor Claudio Assis. Sua ideologia é o que o movimento propõe, desorganizar para organizar. Ele exerce certa posição de poder naquela sociedade, ou pelo menos acredita que exerce. O poder que ele acredita ter é simbólico, o de intelectual da periferia. Porém, nota-se em certas sequências onde estão as bebedeiras e poesias que Zizo é também visto como uma caricatura. Em uma cena, Zizo interrompe uma festa e sua música dizendo que “chegou a hora da poesia” e Stella (Maria Gladys) o interrompe bravejando que não, que ela quer cachaça, quer dançar (Figura 23). Todos a aplaudem e isso evidencia a caricatura que é Zizo em meio àquela sociedade.

Figura 23 – *Febre do Rato*: Stella questiona Zizo

Fonte: DVD Febre do Rato

E é nesse momento que surge Eneida em sua vida. A “musa” desvela todo o seu eu performático, o que faz com que Zizo se apaixone por ela. O filme trabalha na chave de uma alegoria: enquanto o poeta faz sexo com o velho, o arcaico (materializado nas mulheres mais velhas), ele deseja o novo que o rejeita (aqui, a figura de Eneida), ou seja, enquanto ele quer a mudança, o novo parece cada vez mais distante e hostil. Eneida enxerga em Zizo o seu lado mais frágil, o medo dele ser uma fraude. Ela o vê não como um poeta, mas um publicitário do seu eu performático. Isso é um problema para Eneida, pois ela parece gostar do homem por trás da performance. Porém, com o passar do tempo o personagem enfrenta o seu próprio eu escondido, quando está somente com ela. Há uma cena em que Eneida sai do mar em direção a Zizo e começa a falar com ele, e ele sempre em silêncio, olhando nos olhos dela. Nesse momento a personagem encara o homem por trás do poeta, o vê como ele é e fica tímida por isso. Portanto, através dessa trajetória do poeta e sua musa, a sequência clímax do filme se mostra reveladora dos processos violentos pelos quais o filme passa. Ele, em um momento de sobriedade, se despe e encara de frente o novo. É a possibilidade na qual ele se vê mais perto de alcançar o seu desejo, porém esse desejo é interrompido pelas forças repressivas policiais que, por fim, se desdobra em uma apoteose poética que, nesse momento, já não brinda com Chico Science, mas com outras vertentes da música brasileira: “a tua piscina está cheia de ratos”. As ideias de Zizo não correspondem aos fatos. O tempo é implacável nesse sentido. O tempo não para.

5 ANDAR NO MUNDO LIVRE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a nossa introdução já havíamos afirmado que os três filmes possuem muito em comum. Além de todos os personagens viverem em uma constante paranoia, se policiando e policiando os outros, percebemos que a maior característica que eles possuem são os seus deslocamentos em relação à sociedade. Tendo isso em vista, a pergunta levantada no início deste trabalho precisa ser aqui retomada. Afinal, qual o lugar que os filmes do cineasta Claudio Assis ocupam? A primeira questão a ser colocada é que estamos longe da possibilidade de encaixá-lo em um determinado espaço, limitando-o. O que podemos perceber do “cinema mundial contemporâneo” é que ele abrange um grande número de filmes, escolhas estéticas e cinematografias, nos auxiliando a compreender as ligações de cinemas que parecem tão distintos.

Primeiramente, trazemos o trabalho Jean Claude Bernardet para iniciar o nosso percurso. A escolha é feita na medida em que Bernardet contribuiu e ainda contribui para a historiografia do cinema brasileiro. Nesse sentido, a fim de perceber tradições cinematográficas, buscamos no trabalho do pesquisador as características do cinema moderno no Brasil. Ali, confirmamos que o cinema brasileiro moderno possui uma proposição comum, o realismo. O cinema, em grande parte, imprimia em suas telas características comuns ao povo brasileiro, como vimos em exemplos de filmes cinemanovistas e que também se revela no cinema contemporâneo.

A partir de um mapeamento sobre a produção brasileira moderna, trouxemos para o diálogo um panorama do que compreendia o Terceiro Cinema, teoria que entende os cinemas do chamado Terceiro Mundo. Compreendemos que o Terceiro Cinema era designado para as cinematografias que não se encontravam no eixo Hollywood-Europa e apresentavam temáticas como luta de classes, violência e sociedade “subdesenvolvida”, levando em consideração a história, os povos, os costumes e as culturas. A ligação feita com as observações de Bernardet, sobre o cinema moderno brasileiro e as suas temáticas com a teoria do Terceiro Cinema, nos auxiliam na compreensão da “reflexão do real” por uma parcela de filmes.

A partir do momento que enfrentamos a produção moderna, alguns caminhos e questionamentos vão surgindo para as produções contemporâneas. O retorno está intimamente ligado à categoria proposta por Prysthon, a qual utilizamos, “cinema mundial contemporâneo”, pois ela se constitui, a grosso modo, de uma atualização crítica à teoria terceiro mundista. Os

descentramentos do mundo contemporâneo, que também são explorados ao longo da terceira seção dentro dos filmes, afetam as produções contemporâneas, de modo que haja uma necessidade de repensá-las e analisá-las. Assim, podemos sugerir uma nova catalogação dessas produções. Percebemos uma característica marcante no tocante às obras produzidas em lugares que não são os dominantes no mercado.

Adentrando à categoria proposta por Prysthon, pormenorizamos a consistência do “cinema periférico contemporâneo” e ainda problematizamos as fragilidades que o termo periférico pode apresentar. Para isso, recorremos a trabalhos como os de Lúcia Nagib e Denilson Lopes, que oferecem uma visão diferente aos de Prysthon. Ao longo da pesquisa nos deparamos com textos mais recentes da pesquisadora, e eles puderam nos oferecer uma atualização ao que ela chama de “cinema periférico contemporâneo”, sendo substituído então, por “cinema mundial contemporâneo”. O termo nos parece muito mais adequado, uma vez que não oferece dualismos nem hierarquias.

A obra de Lopes nos traz um complemento à de Prysthon introduzindo o cosmopolitismo como uma característica de um cinema contemporâneo mundial. Dialogando com os descentramentos observados nas análises das obras cinematográficas, percebemos o quanto elas possuem em comum. O elo, nesse caso, se dá quando os personagens se encontram deslocados, não se ajustando às realidades em que se encontram. Descentramentos esses que podem ser observados nas análises dos três filmes de Claudio Assis.

Minuciosamente, as características que compõem o “cinema mundial contemporâneo” foram trabalhadas explorando a análise fílmica. O método utilizado procurou explorar tanto a sua forma quanto o seu conteúdo. Os autores consideram que “as ferramentas da análise servem para caracterizar o estilo” e que o estilo “deve ser considerado em sentido amplo, como a arte de contar uma história em imagens e em sons; compreender a escolha dos atores e dos cenários, as regulações técnicas, a disposição dos pontos de vista e dos pontos de escuta, etc.” (JULLIER, MARIE, 2012, p.20). Portanto, explorando a questão do estilo e do conteúdo em nosso objeto, confirmamos que há uma espécie de continuidade com os filmes do Terceiro Cinema, porém de formas bastante diferentes. No cinema mundial contemporâneo a ligação com a memória e história é muito forte, ou seja, há um diálogo direto com a tradição moderna e a desconstrução da ideia do nacional. Ele volta-se para temáticas já exploradas no Terceiro Cinema, como os excluídos e desafortunados, porém atualizando-os de forma recusar discursos políticos mais incisivos. Por outro lado, há rupturas com o cinema moderno. A diferença reside quando o “cinema mundial contemporâneo” busca no cosmopolitismo dissolver as fronteiras e evidenciar

os deslocamentos. Outra distinção que notamos é que ele busca documentar o que é pequeno, periférico e cotidiano.

A partir do detalhamento dessas características, entendemos muito sobre a produção de Claudio Assis e também conseguimos localizar sua cinematografia frente ao mundo. A ideia de trazer o movimento *manguebeat* para o diálogo nos permite enxergar muito sobre a aura do seu cinema. Quando nos apropriamos da imagem-símbolo do movimento, a parabólica na lama, o diálogo com o “cinema mundial contemporâneo” se revela. Notamos que os filmes dialogam muito com a característica cosmopolita proposta por Lopes. Eles viajam o mundo e dissolvem as fronteiras. Remetem diretamente a problemas locais recifenses, mas são obras de caráter universal, que podem ser apreciadas pelo mundo todo e tematizam problemas que acontecem no mundo todo.

A análise dos três filmes, na última sessão, atua como um método para a percepção e compreensão do que consiste o cinema de Claudio Assis. Quando observamos de perto, a cidade nos filmes evidencia-se como o ambiente em que os personagens atuam e buscam se afirmarem como seres que compõem aquele espaço. São dotados de desejos, de pulsões e de repressões, que transformam o espaço caótico no qual existem. Ao adentrar nas narrativas, desvelando planos e sequências, percebemos como o diálogo com o clima do *manguebeat* ainda é intenso: a desorganização, o caos dos filmes de Assis são, de certa forma uma maneira de enxergar como a realidade a sua volta é organizada. Assim como no movimento, em que Chico Science se influenciava do rock ao samba, do maracatu ao hip hop, da embolada à música árabe, nosso objeto se desvela como uma mistura de muitos cinemas. Uma mistura de cinemas mundiais, de temáticas mundiais e de preocupações que estão latentes em diversos cantos do mundo. Essa mistura gera um cinema autêntico, que problematiza ao mesmo tempo que polemiza. É caótico. É inclassificável. O cinema de Assis, parafraseando Chico Science e Arnaldo Antunes, “não tem um, tem dois, não tem dois, tem três, não tem lei, tem leis, não tem vez, tem vezes, não tem deus, tem deuses, não tem cor, tem cores”²³.

²³ ANTUNES, Arnaldo; SCIENCE, Chico. Inclassificáveis. In: ANTUNES, A. **O silêncio**. São Paulo: BMG, 1996. 1 CD, faixa 6.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Cláudio. *Um olhar que a faca cega*. In: **Cinemais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, n. 35, jul/set de 2003, p. 101-119.
- BARTHES, Roland. *O efeito do real*. In: _____. **O rumor da língua**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENTES, Ivana. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. **ALCEU**, v.8, p.242-255, jul-dez. 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- FERRARA, Lucrécia. **Comunicação mediações interações**. São Paulo: Paulus, 2015.
- FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (org.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó, Santa Catarina, Argos, 2010.
- HAMBURGUER, E. *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. (orgs.). **O cinema do real**. 1.ed. São Paulo: Casac Naify, 2014.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2012.
- LOPES, Denilson. *Cinema global, cinema mundial*. **E-Compós**, vol. 13, n. 2, mai/ago 2010.
- LYRA, B. *Cinema periférico de bordas*. **Comunicação, Mídia e consumo**, v. 6, p. 31–47, mar. 2009.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo**: um balanço crítico da Retomada. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- MUANIS, Felipe. **Audiovisual e mundialização**: televisão e cinema. São Paulo. Alameda, 2014.
- NAGIB, Lúcia. *Towards to a positive definition of world cinema*. In: DENISSON, S. LIM, S. (orgs.) H. **Remapping world cinema**: identity, culture and politics in films. London: Wallflower Press, 2006

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco**: a questão do estilo. 2009. 157 p. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2009.

PAIVA, Samuel. *Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco*. IN: HAMBURGUER, Esther; SOUZA, Gustavo; MENDONÇA, Leandro; AMÂNCIO, Tunico (org.). **Estudos de cinema – SOCINE**. São Paulo, Annablume; Fapesp; Socine, 2008

PRYSTHON, Ângela. *Efeitos de real no cinema do mundo*. In: BRASIL, A.; MORETTIN, E.; LISSOVSKY, M. (orgs.). **Visualidades hoje**. Brasília: Compós, 2013.

_____. *Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema*. **Revista da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, p. 1–15, ago. 2006.

_____. *Do Terceiro Cinema ao cinema periférico: estéticas contemporâneas e cultura mundial*. **Periferia**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 79-89, 2009.

_____. *Outras margens, outros centros: algumas notas sobre o cinema periférico contemporâneo*. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. **Cinema, globalização e interculturalidade**. Santa Catarina: Argos, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Glauber. **Eztétyka da fome**. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html> Acesso em: 20/04/2016

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: Marins Fontes, 2014.

SHOHAT, Ella. & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, São Paulo. Parpirus, 2013.

STRECKER, Marcos. **Na Estrada**: o cinema de Walter Salles. São Paulo, Publifolha, 2010.

XAVIER, I. _____. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

AMARELO MANGA, 2002. Direção: Claudio Assis, Produção: Paulo Sacramento e Claudio Assis. Brasil: Califórnia filmes, 2003. 1 DVD (101 min), NTSC, Fullscreen e Widescreen, 4x3, 16x9, Colorido.

BAIXIO DAS BESTAS, 2006. Direção: Claudio Assis, Produção: Claudio Assis e Julia Moraes. Brasil: Imovision, 2007. 1 DVD (84 min), NTSC, Fullscreen, 4x3, Colorido.

CIDADE DE DEUS, 2002. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund, Produção: Andreia Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Brasil: Imagem Filmes, 1 DVD (130 min), NTSC, Letterbox, 4x3, Colorido.

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL, 1964. Direção: Glauber Rocha, Produção: Luiz Augusto Mendes. Brasil: Versátil. 2 DVDs (125 min), NTSC, Fullscreen, 4x3, P&B.

ENCONTROS E DESENCONTROS, 2003. Direção: Sofia Coppola, Produção: Ross Katz e Sofia Coppola. Brasil: Universal, 2004, 1 DVD (101 min), NTSC, Widescreen anamórfico, 16x9, Colorido.

FEBRE DO RATO, 2012. Direção: Claudio Assis, Produção: Julia Moraes e Claudio Assis. Brasil: Imovision. 1 DVD (90 min), NTSC, Letterbox, 16x9, P&B.

FELIZES JUNTOS, 1997. Direção: Kar Wai Wong, Produção: Ye-cheng Chan. Brasil: Lume. 1 DVD (97 min.), NTSC, Widescreen, 16x9, P&B/Colorido.

RIO 40 GRAUS, 1955. Direção: Nelson Pereira dos Santos, Produção: Mário Barroso, Ciro Freire Cúri, Louis-Henri Guitton, Pedro Kosinski, Nelson Pereira dos Santos. Disponível em: < <https://youtu.be/mutKYwMc-Jg> > Acesso em: 07 mar. 2017.

REFERÊNCIAS MUSICAIS

ANTUNES, A. **O silêncio**. São Paulo: BMG, 1996. 1 CD

SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. **Afrociberdelia**. [S/I]:Sony/BMG, 1996, 1 CD

SCIENCE, Chico & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. [S.I.]:Sony/BMG, 1994. 1 CD

LISTA DE FILMES CITADOS

2 Coelhos (Afonso Poyart, 2012)
A Cidade (Guilherme Ramalho, 1994) (Videoclipe)
Abril Despedaçado (Walter Salles, 2001)
Amarelo Manga (Cláudio Assis, 2002)
Baile Perfumado (Paulo caldas e Lírio Ferreira, 1999)
Baixio das Bestas (Cláudio Assis, 2006)
Birdman ou (A Inesperada Virtude da Ignorância) (Alejandro González Iñárritu, 2014)
Carlota Joaquina – A Princesa do Brasil (Carla Camurati, 1994)
Central do Brasil (Walter Salles, 1998)
Cidade de Deus (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002)
Cinco vezes favela (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzman, 1962)
Corisco & Dadá (Rosemberg Cariry, 1996)
Deus e o Diabo na Terra do Sol (Glauber Rocha, 1964)
Eles não usam black tie (Leon Hirzman, 1981)
Encontros e Desencontros (Sofia Coppola, 2003)
Ensaio sobre a cegueira (Fernando Meirelles, 2008)
Et La Neige N’Etait Plus (Ababacar Samb Makharam, 1965)
Febre do Rato (Cláudio Assis, 2012)
Felizes Juntos (Kar-Wai Wong, 1997)
Gravidade (Afonso Cuarón, 2014)
Guerra de Canudos (Sérgio Rezende, 1997)
Medianeras – Buenos Aires da era do amor virtual (Gustavo Taretto, 2011)
O Cangaceiro (Aníbal Massaini Neto, 1997)
O Cangaceiro (Lima Barreto, 1957)
O céu de Suely (Karim Aïnouz, 2006)
O Jardineiro Fiel (Fernando Meirelles, 2005)
O Mundo (Zanghke Jia, 2004)
O Regresso (Alejandro González Iñárritu, 2015)
Orfeu (Cacá Diegues, 1999)
Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015)
Rio 40 Graus (Nelson Pereira dos Santos, 1955)
Rio Zona Norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957)
Tangerine (Sean Baker, 2015)
Texas Hotel (Cláudio Assis, 1999)
Vidas Secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)