

**As espacialidades através dos efeitos de câmera alta e imagens documentais
no cinema de Cláudio Assis**

*The spatialities through bird's-eye and documental images
in Cláudio Assis's cinema*

Igor Araújo PORTO¹
João Fabrício Flores da CUNHA²
Alexandre Rocha da SILVA³

Resumo

O presente artigo investiga como são construídos imagetivamente os espaços nos três primeiros longas-metragens do diretor pernambucano Cláudio Assis – *Amarelo Manga* (2003), *Baixio das Bestas* (2006) e *Febre do Rato* (2012) – através dos recursos da câmera alta e das imagens documentais. A câmera alta é entendida como enquadramento de cima para baixo que dá a ver as estruturas do cenário e, pelo que chamamos de imagens documentais, aquelas em que se faz o uso de não atores e com o uso de granulação nas tomadas. As análises dos filmes têm base no conceito de espacialidades, desenvolvida a partir da Semiótica da Cultura por Lucrécia Ferrara (2008a), e na distinção entre visualidades e visibilidades, feitas pela mesma autora. Procura-se entender, então, de que maneira o uso de câmera alta e imagens documentais ajudam a compor as visualidades e visibilidades dos espaços dentro da filmografia de Cláudio Assis.

Palavras-chave: Espacialidades. Cinema. Cláudio Assis. Audiovisual.

Abstract

This article investigates how the spaces are build imagetically in the three early films by Brazilian director Cláudio Assis, *Yellow Mango* (2003), *Bog of Beasts* (2006) and *Rat Fever* (2012), through resources such as the bird's-eye view and the documental images. The bird's-eye view is understood as a high angle shot style which show us the structures of the set and the documental images are those in which we can see non-actors and a grain effect in the takes. The analyses of the films is based on the concept of spatialities, coined by Lucrécia Ferrara, and in the Semiotic of Culture from Yuri Lotman, and in the distinction between visualities and visibilities, also by Ferrara

¹ Mestrando em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: igorporto89@gmail.com

² Mestre pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: jfloresdacunha@gmail.com

³ Professor Doutor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da UFRGS. Pesquisador do CNPq (bolsista produtividade). E-mail: arstrocha@gmail.com

(2008a). The study tries to understand how the bird's-eye view and the documental images help to compose visuality and visibility in the spaces of Assis's filmography.

Keywords: Spatialities. Cinema. Cláudio Assis. Audiovisual.

Introdução

Buscamos aqui entender como os elementos da linguagem cinematográfica nos filmes ajudam a compor estas espacialidades. Para tal, faremos uma análise dos três filmes da obra de Cláudio Assis a partir da ideia de Lucrécia Ferrara (2008a) de abordar um espaço que fuja das definições puramente epistemológicas e abstratas ou, por outro lado, puramente empíricas. Uma tentativa de compreender o espaço em suas materialidades, como um dado de linguagem. Em um primeiro momento, apresentaremos os filmes do diretor. Depois, investigaremos a teoria das espacialidades partindo também da noção de espaço semiótico, formulada por Iúri Lotman, e suas possíveis aplicações ao universo do cinema. Por fim, será proposta uma análise dos elementos constituintes do espaço nos três filmes, com vistas a refletir sobre como as espacialidades são construídas neste cinema, utilizando principalmente os conceitos de visualidade e visibilidade.

Nos filmes de Cláudio Assis⁴, espaços se repetem de maneira regular e parecem exercer algum discurso sobre as histórias que estão sendo contadas. Como já disse o jornalista José Geraldo Couto sobre *Amarelo Manga*: “os bairros de Recife por onde transitam os personagens não são mero pano de fundo para a ação. Seus ambientes e tipos sociais tomam conta da tela” (COUTO, 2003, documento digital não paginado). Entendemos, então, que os espaços na obra de Cláudio Assis são “índices materiais” (FERRARA, 2008a, p. 41) da história a ser contada. Uma breve revisão do que foi escrito tanto no âmbito da academia, quanto no da imprensa, parece confirmar essa intuição.

Através de uma leitura exploratória dos três filmes do autor, encontramos aspectos relevantes no que se refere ao espaço. Em *Amarelo Manga* (2002), o primeiro longa de Cláudio Assis, é abordado um universo em que diversos personagens circulam

⁴ Cláudio Assis é cineasta, nascido em Caruaru, no agreste pernambucano, em 1959. Durante a juventude, muda-se para Recife e cursa Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Possui quatro longas de ficção lançados, os três abordados por esse artigo e *Big Jato* (2016), além de um documentário chamado *Viva o Cinema* (1996) e quatro curtas.

por espaços da periferia de Recife e do bairro de Recife Antigo. O filme apresenta uma coleção de tipos sociais, em especial os que residem no Texas Hotel, gerido pelo conservador Seu Bianor (Cosme Prezado Santos).

Baixio das Bestas (2006) é o único dos três que não se passa no espaço urbano. O filme começa com cenas esparsas e estáticas de uma construção abandonada em preto e branco acompanhadas pela música de uma guitarra solitária. Já aí temos a demarcação do cenário: pequena comunidade rural, em algum lugar da zona da mata pernambucana (a locação escolhida foi Nazaré da Mata), que sobrevive às custas de uma usina decadente. Nela, a abjeção⁵ vai se constituir de maneira bem marcada.

De tom mais leve, *Febre do Rato* (2012) trabalha também com outro tipo de marginalidade, que não é só geográfica. O poeta Zizo (Iranthir Santos) leva, junto com seu grupo de artistas marginais, uma vida boêmia em ocupações e casebres da periferia de Recife e se apaixona pela colegial Eneida (Nanda Costa).

Este trabalho trata, então, de como os espaços estão constituídos formalmente na obra de Assis, ressaltando, através de seus elementos constituintes, a relação dessas espacialidades com as temáticas desenvolvidas pelos filmes. Nossa investigação dar-se-á a partir dos parâmetros instaurados pelo conceito de espacialidade (FERRARA, 2008a; NAKAGAWA, 2006; NAKAGAWA, 2008), que tem sua base teórica na Semiótica da Cultura. Buscamos estas teorias para dar conta do objeto não apenas dado como mero fenômeno físico ou abstração construída, mas também dedicando a devida importância à materialidade desses espaços e de sua contraparte fílmica. Trata-se de pensar como estão constituídos os espaços no cinema de Cláudio Assis, e como essa constituição se refere às temáticas desenvolvidas pelo diretor. No presente artigo, demonstraremos os resultados ao qual chegamos através de duas categorias de análise: os expedientes da câmera alta e das imagens documentais.

⁵ A questão da abjeção está associada à violência. O termo entrou em voga durante os anos 1980, seguindo os estudos de Julie Kristeva, que o definia como uma inversão do conceito de objeto de desejo. A repulsa pelo outro seria um mecanismo para recontextualizar as próprias fronteiras do indivíduo e, ao mesmo tempo, uma lembrança constante da presença do real.

Do espaço às espacialidades

Para analisarmos como se desenvolvem as questões de espaço no cinema de Cláudio Assis, foi necessário buscar uma maneira de lidar com isso formalmente. Entendemos que falar de espaço de maneira abstrata ou se utilizando de elaborações que viessem exclusivamente da teoria do cinema ou da literatura não seria o suficiente para nossos propósitos. Por isso, buscamos a perspectiva da teoria das espacialidades, que se baseia na noção de que o próprio espaço físico também é parte ativa do processo de semiose e, principalmente, que carrega um modelo estrutural próprio a receber o *input* de outras culturas, o que possibilita estudar o espaço como linguagem.

Há, na literatura sociológica, uma dicotomia interessante para reflexões sobre espaço, a de centro-periferia. Para alguns autores (como Michel Foucault e Michel de Certeau) existe, na própria maneira científica de se descrever o espaço, uma demonstração de poder. A geografia, ao definir eixos e parâmetros, está delimitando para onde devemos olhar: “se há espaços para se posicionar culturas ao ‘centro’, é porque também há espaços para se colocar culturas à ‘margem’” (CUNHA, 2011, p. 97). Esse pensamento é interessante para refletir sobre o lugar dos filmes abordados aqui dentro de uma tradição do cinema brasileiro em fazer o comentário dessa dicotomia. Podemos pensar na dicotomia “sertão/mar” que Ismail Xavier enxerga no cinema novo e no *Northeastern* (XAVIER, 1983), que se atualiza diversas vezes durante a retomada (BENTES, 2007), e que se manifesta na ideia de *hipérbole freak* dentro da obra de Cláudio Assis (PRYSTHON, 2006).

Há, em *Amarelo Manga*, personagens estereotipados (principalmente os que vivem no Texas Hotel), uma coleção de tipos *freak* abjetos, o que seria um sinal de exotismo, de um cineasta de elite jogando com as imagens do outro. Ao mesmo tempo, as imagens documentais, a ambiência realista e alguns personagens (como Kika e Wellington Kanibal) sugerem uma aproximação com a fala periférica em si.

Deste contraste, nasce, no entender de Prysthon (2006), a potência do filme. Ele aponta, ao exagerar a conta que se paga pelo afastamento das periferias, para a necessidade de se estabelecer um discurso que fuja à hegemonia, à exotização. Cláudio

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

(...) ao oscilar entre a *hipérbole freak* e o naturalismo etnográfico, (...), o filme aponta simultaneamente para a impossibilidade e para a urgência da representação apropriada da subalternidade, da discussão sobre as instâncias periféricas da sociedade brasileira. (PRYSTHON, 2006, p. 446)

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

A Cultura é vista, nesta perspectiva, como um conjunto de textos que se atualizaria, na semiose, através da tradução de textos (ou mensagens) vindos de diferentes linguagens (ou meios). Lotman coloca no centro de seu pensamento os sistemas modelizantes. Ao transitar entre um espaço outro essa mensagem acaba se deixando modelizar pela linguagem, assim como a modeliza. O espaço modelizado é um espaço de linguagem híbrida.

O interessante para nosso trabalho é que todo esse processo de modelização acontece, segundo Lotman, no espaço. Sob essa perspectiva, “o espaço é apreendido no movimento de suas transformações” (*apud* MACHADO, 2015a, p. 71). O lugar onde o processo acontece tem um papel central nessa formulação. Trata-se, na obra do autor russo, de um espaço em sentido amplo – não apenas na acepção de topografia, mas no sentido de espaço cultural também. Um exemplo simples é dado pela relação entre as catedrais do alto medievo e o canto gregoriano e, entre as góticas e o canto coral (música e arquitetura influenciando estruturalmente uma a outra).

A concepção da Semiótica da Cultura dos espaços como modelos estruturais é importante para este artigo não só porque fundamenta a noção de espacialidade desenvolvida por Ferrara, mas também porque vemos no cinema de Cláudio Assis um processo de modelização do espaço do Nordeste, nos termos lotmanianos, e esse espaço

cinematográfico se atualiza como um discurso com relação ao mundo dos objetos⁶ – exatamente como aconteceria em um processo de fronteira⁷.

Ao definir sua teoria da espacialidade, Lucrecia Ferrara (2004, 2008a) nos diz que o espaço em si é inapreensível, não podendo ser compreendido a não ser por um conjunto de operações cognitivas que ela nomeia como construtibilidade. Através dessa atitude, a autora se opõe a uma visão epistemológica e abstrata do espaço, como fazem historicamente a matemática, a física e a própria arquitetura, e ao mesmo tempo descarta também a noção empirista, que vê o espaço como invólucro ou recipiente, que é comum à crítica das artes e a certos ramos da filosofia. É a partir do espaço entre o epistemológico e o empírico que Ferrara busca desenvolver seu pensamento.

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

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

⁶ Quando formula a teoria das semiosferas, Lotman as divide entre esferas semióticas e não-semióticas. Uma das últimas seria a esfera dos objetos, que se refere à existência real dos objetos antes de serem cooptados pela linguagem (NOTH, 2007, p. 88). Essa esfera ou mundo dos objetos só entraria para esfera da cultura através do processo de semiose. (MACHADO, 2015a, p. 75).

⁷ Para Lotman, a divisão entre o espaço identitário e o do outro é dada pelo conceito de fronteira, espaço onde o modelo híbrido fica mais evidente. É na fronteira que o mundo dos “objetos se transforma em mundo dos signos” (MACHADO, 2015a, p. 75).

Quadro 1 - Categorias de espacialidades diacrônicas

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

Fonte: adaptado de Ferrara (2008a).

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

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

Quadro 2. Categorias de espacialidades sincrônicas

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

Fonte: adaptado de Ferrara (2008a).

Desse modo, pretendemos realizar uma análise nesses termos, entendendo o espaço nos filmes de Cláudio Assis como o resultado de um processo de tradução, na fronteira entre as mídias do cinema e das cidades (seja no sentido de uma cidade específica como é o caso de Recife em *Amarelo Manga* e *Febre do Rato* ou no sentido da dinâmica de agrupamentos que não são urbanos, como em *Baixio das Bestas*) que instaura um discurso sobre estas mesmas.

Visualidades e visibilidades em Cláudio Assis

Para além de uma discussão do estilo de Cláudio Assis, é importante para este trabalho sugerir elementos constituintes do espaço nestes filmes: recursos formais que o diretor utiliza de maneira recorrente entre os três longas, e que consideramos que podem ser produtivos quando pensamos em espacialidades. De maneira que ressaltaremos elementos encontrados tanto na revisão bibliográfica, quanto no fichamento dos filmes.

Através deste movimento de análise, chegamos aos seguintes elementos constituintes: (a) as imagens documentais, que têm a presença de não-atores, e cenários não planejados como características; (b) a câmera alta, plano posicionado em posição de zênite, em noventa graus, cortando o cenário; (c) os *travellings*, que ensaiam as cidades em frente às lentes; (d) os *contra-plongées*, que usam os desníveis do cenário para se referir às relações entre os personagens; (e) a montagem através do corte seco, que se coloca através da contraposição de duas imagens, de dois espaços, qualificando-os; (f) a montagem através dos planos-sequência, em especial os que realizam travessias dentro

das locações; (g) a *mise-en-scène* através da iluminação teatral, em que o diretor rompe as regras da representação realista montando pequenos palcos para determinadas cenas; e, por fim, (h) a *mise-en-scène* através da rotação, em que câmeras girando sobre o próprio eixo embaralham a percepção espacial, criando uma sensação de transe. Para os fins deste artigo, trabalharemos com as imagens documentais, elemento que ligamos às visualidades, e com a câmara alta, ligada às visibilidades. Exploramos as outras categorias em monografia desenvolvida previamente (PORTO, 2015).

Em *Amarelo Manga*, são três as cenas que caracterizamos como imagens documentais, as quais definimos como tais por serem cenas externas, com luz natural, grão na imagem, uma semelhança maior com o jornalismo e presença de não-atores. Em todas estas, não há falas ou som direto, apenas a trilha instrumental.

Na primeira delas (ASSIS, 2003, 36'44 - 36'58), saímos de uma cena em que Kika almoça junto de Kanibal e professa um discurso moralista para uma gravação com câmara fixa do Rio Capibaribe. Nesta, a imagem apresenta traços de baixa definição, algo como uma granulação, o que pode sugerir um flerte com uma estética mais amadora ou mais próxima do jornalismo, e ouve-se trilha sonora leve de guitarra e percussão. Seguem-se várias tomadas de não-atores em restaurantes populares. Na cena seguinte a essas imagens documentais, em que, após corte seco, vemos os inquilinos do Texas Hotel comendo, fica marcada a diferença na iluminação em relação às cenas externas.

A segunda cena é uma tomada rápida da noite recifense com a câmara acoplada a um carro: ela é introduzida por um corte seco, a partir da cena em que Kika brinca com um batom nas margens do rio ao pôr-do-sol após descobrir a traição de Kanibal. A cena é rápida (ASSIS, 2003, 61'36 - 61'50) e gravada à distância. A volta é novamente através de corte seco para o Texas Hotel.

A cena que tem caráter diferencial é a terceira e última (ASSIS, 2003, 94'20 - 96'00). Ela é introduzida por um monólogo de Lígia (o mesmo da cena de abertura do filme), que olha a câmara (e por consequência, o espectador), enquanto se prepara para abrir novamente o bar: “Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem primeiro vem o dia tudo acontece naquele dia até chegar a noite que é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez, e vai e vai e é sem parar...” (ASSIS, 2003, 93'47–94'19). Logo depois, entra uma guitarra violenta com muita distorção. As imagens

captam primeiro trabalhadores iniciando sua rotina, e, na sequência, esses não-atores encaram a câmera de maneira semelhante à de Lígia. Seu monólogo introduz as imagens documentais, que, por sua vez, introduzem a cena final em que Kika decide mudar de vida e de cor de cabelo.

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



Fonte: captura de tela do filme *Amarelo Manga* (2003).

O sentido das imagens documentais em *Amarelo Manga* é produzido pela completude deste ciclo de um dia inteiro na vida desses populares, que completa a fala de Lígia – que, por sua vez, também é cíclica, já que começa e termina o filme. Para além disso, é uma representação da vida periférica que foge da estética proposta tanto pelos filmes do Cinema Novo, que viam o sertão como um local de potência política, quanto por um *Cidade de Deus* (2002), com uma estetização do cotidiano das favelas, bem como do exotismo da representação midiática mais comum. Não queremos dizer que, ao filmar estas cenas com câmera digital e ao utilizar não-atores, Assis está se despidendo do processo de mediação; apenas que ele escolhe uma linguagem que se

aproxima mais da linguagem do amador, evitando os cacoetes já citados das figurações cinematográficas e televisivas da periferia. Como coloca Angela Prysthon, trata-se, nessas cenas, de “figuras do povo, gente ordinária e cenas do cotidiano, que servem como contraponto documental à ficção esmagadora de alguns dos personagens principais e secundário em Recife” (PRYSTHON, 2006, p. 446).

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

Mais adiante no filme, em um ensaio de um grupo de maracatu da cidade fictícia, repete-se o uso de não-atores. As imagens são gravadas com as câmeras normais dedicadas à parte narrativa. A cena (ASSIS, 2006, 59’04 - 60’58) começa com o enquadramento fixo, com o grupo inteiro parado e voltado para as lentes enquanto o cantor entoia: “Sei que Recife me espera/ com prazer e alegria,/ e se Jesus ajudar,/ dou um show de poesia” (ASSIS, 2006, 59’04 - 60’58). Depois se inicia uma pequena dança carnavalesca, em que os membros do grupo se movem em círculos, e a câmera do diretor se movimenta conforme a dança.

Em vários momentos durante *Baixio das Bestas*, um grupo de trabalhadores rurais, também não-atores, aparece. Uma cena em especial (ASSIS, 2006, 75’20 - 75’39) nos chama atenção por expressar o cotidiano do trabalhador rural em meio aos canaviais. Nela, um trabalhador torce um pedaço de cana até tirar seu suco. A câmera o acompanha com um movimento vertical de baixo para cima e o som é gravado direto. É nessa demarcação dos espaços cotidianos que aparece o naturalismo dentro da obra de Assis. Um naturalismo de “sucessivas repetições [que] podem conduzir ao novo” (LEITES, 2011, p. 122).

As imagens documentais em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas* ajudam a compor esses lugares que servem de cenário às tramas. No segundo filme, o recurso aparece em relação à caracterização desse lugar que não é nem a capital (Recife, à espera do maracatu), nem o sertão que a subjetividade do poeta na cena inicial busca alcançar. É essa Zona da Mata, onde o trabalhador esfomeado vive na sombra melancólica da usina abandonada. Em *Amarelo Manga*, essa relação se dá de maneira

mais sutil, na construção de espaços que se afastam da representação de periferia idealizada tradicional para o cinema – a presença de não atores ajuda nesse processo –, e se aproxima da ideia de gueto que o espectador está acostumado a encontrar nos meios de comunicação. A maneira exagerada com que isso é feito nos filmes nos parece desenvolver uma crítica deste processo. A exotização é tão hiperbólica nos filmes que não podemos deixar de notá-la e entendê-la como um metadiscorso. Daí o supracitado conceito de hipérbole *freak*.

Quando falamos de imagens documentais nos filmes de Cláudio Assis, abordamos um elemento que tem por função primária construir visualidades. Isto é, fornecer dados empíricos que ajudem a formular esses espaços, seja pela imagem documental, pelos movimentos de câmera, pelo enquadramento ou a partir do jogo entre campo e fora de campo. Se antes falávamos dos elementos que trabalham a “exposição icônica” (FERRARA apud NAKAGAWA, 2006, p. 2) das espacialidades, agora vamos lidar com a construção do espaço através da metalinguagem. São os momentos em que, através do enquadramento ou da montagem, a imagem nos dá a ver a consciência do processo que a constitui. Esta é a marca que separa as visualidades das visibilidades.

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

A segunda e a terceira ocorrência da câmera alta no filme estão próximas. Dunga chega ao *loft* do Texas Hotel (ASSIS, 2003, 55’17 - 55’59), e encontra seu Bianor sentado, próximo ao centro do quadro. Inicialmente, ele dispara falando – até perceber que seu chefe nada fala: Seu Bianor está morto. Parece-nos que, nesse plano, o objetivo da câmera alta é contrastar as caminhadas de Dunga no aposento com a imobilidade de seu Bianor em seu leito. Segue um *close up* do sofrimento de Dunga e, na tomada

seguinte (ASSIS, 2003, 57'52 - 58'08), vemos o Texas Hotel de cima, em um pátio interno. Um sanfoneiro toca uma música melancólica que pode ser ouvida por todos os outros cômodos por onde passamos. Há mais um uso desse recurso em *Amarelo* (ASSIS, 2003, 62'57 - 63'10): Dunga chora no colo de Aurora, personagem menor do universo do Texas Hotel, e se pergunta sobre o velório de seu Bianor.

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

Esse comentário ganha relevância se observarmos como os espaços enquadrados pela câmera alta em *Baixio das Bestas* diferem dos de *Amarelo Manga*. Se neste filme esses são pequenos e sufocantes, apenas um dos usados em *Baixio* segue essa tendência. O bordel em que Everardo estupra uma prostituta (ASSIS, 2006, 27'31 - 28'53) é muito similar em sua construção ao Bar de Lígia, e, da mesma maneira, vemos todas as paredes erigidas para o filme, enquanto o *agrobóy* arrasta a moça para um quarto e surpreendemo-nos com o quão próxima a distância é, vista de cima, da multidão que assiste o crime da porta deste mesmo aposento.

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

Figura 2. Os espaços da zona da mata apresentados em câmera alta são na maior parte das vezes amplos em oposição aos espaços da periferia. No *frame* a cena da represa.



Fonte: captura de tela do filme *Baixio das Bestas* (2006).

Embora os três exemplos citados acima tenham surgido de cenários construídos (não-naturais), o enquadramento apaga isso: do cinema, não se vê paredes; a fossa não está pronta; e de que é uma represa, só podemos ter certeza no plano seguinte. Assis escolhe mostrar esses lugares no que eles têm de abandono, não de construção. Está aí, em nossa visão, uma das principais separações que o diretor faz, através da linguagem cinematográfica, entre o espaço urbano e o espaço rural em seus filmes. A câmera alta escolhe nos mostrar (ou nos comunicar) os cenários da periferia como minúsculos e opressivos, e os da zona da mata como amplos, porém abandonados.

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

menor do que quando representado com a câmera no chão (ASSIS, 2012, 27'04 - 30'25).

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

Considerações finais

Buscamos estabelecer aqui uma discussão a partir de alguns dos resultados de nossa pesquisa (PORTO, 2015): ao propor o seu jogo de cena, que coloca o cenário e as posições dos personagens no quadro como metáfora da situação do personagem, Assis inaugura um discurso sobre as relações de poder que ali se dão a partir da imagem cinematográfica. Aí se coloca uma forma de espacialidade que funciona diegeticamente e propõe a quem assiste o longa-metragem uma maneira de construir essas visualidades.

Ao mostrar as estruturas que montam os cenários e ao frequentemente sugerir o fora de campo, lançando mão de imagens documentais e dos percursos que não fazem parte da cena, o cineasta induz o espectador a refletir sobre o aparato cinematográfico subentendido naquele filme. Como coloca Fábio Sadao Nakagawa (2009, p. 3):

Na passagem da visualidade para a visibilidade são estabelecidos os vínculos comunicativo e informacional, pois a imagem passa a ser processada como informação a partir do momento em que ela coloca em confronto dois repertórios distintos, no caso, o do sistema midiático cinema e o do usuário do enunciado desse sistema.

Aqui está uma das características do cinema moderno, que é o posicionamento das escolhas do diretor e equipe técnica, deixando evidente o caráter maquínico destas imagens. Esse desfazer do efeito de real eleva a consciência do processo de edição, o que gera visibilidades.

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

Desta maneira, Assis foge dos clichês do espaço do sertão. Encontra na zona da mata cenário para uma história que difere da utopia, da ideia de pureza, idealizada no Cinema Novo, diluída, mas ainda presente na Retomada. Desta maneira, acreditamos, mostra outro Brasil rural, que, olhando em retrospecto, dificilmente aparece na filmografia nacional. É um interior que, a despeito de seus espaços amplos – que outro cineasta talvez caísse na tentação de representar como bucólicos –, é capaz de carregar a mesma riqueza, a mesma decadência, a mesma infâmia e as mesmas contradições que os grandes centros urbanos.

Referências

- AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. 2. ed. Campinas: Papyrus, 2008.
- BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estéticas e cosméticas**. ALCEU (PUC-RIO), v.8 - n.15, p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.
- COUTO, José Geraldo. **Cláudio Assis busca a poesia do sórdido**. Folha de São Paulo. 15 ago. de 2003. Folha Ilustrada.
- CUNHA, Marcos André Dantas da. **Tão longe, tão perto: a identidade paraense construída no discurso da mídia do Sudeste brasileiro**. Tese (Doutorado). UNESP – Araraquara, SP, 2011.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Cidade e imagens: entre aparências, dissimulações e virtualidades**. Fronteiras (Florianópolis), São Leopoldo - Unisinos, v. VI, n.1, p. 21-32, 2004.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação espaço cultura**. Annablume Editoras (São Paulo). São Paulo - SP, 2008a.
- LEITES, Bruno Bueno Pinto. **Tendências de imagem-violência no cinema brasileiro**. Dissertação (mestrado). Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, 2011.

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

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

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

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

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

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

NOTH, Winfried. **Iúri Lótman**: cultura e suas metáforas como semiosferas auto-referenciais. In: Semiótica da cultura e semiosfera (Irene Machado, Org.). São Paulo: Fapesp/AnnaBlume, 2007, pp.81-95.

PORTO, Igor. **As espacialidades no cinema de Cláudio Assis**. Porto Alegre, 2015. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

PRYSTHON, Ângela Freitas. **Entre as hipérboles freaks e as fantasias hegemônicas**: representando a subalternidade no audiovisual nordestino. In: João Freire Filho; Paul Vaz. (Org.). Construções do tempo e do outro. Representações e discursos midiáticos sobre a alteridade. 1ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, v. 1, p. 85-100.

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