

## A imagem que faz sintoma: sobre o método naturalista de Cláudio Assis<sup>1</sup>

Bruno Leites<sup>2</sup>

### 1. A produção de sintoma como método e política de imagens

Este artigo analisa a especificidade do método de Cláudio Assis em seus dois primeiros filmes, *Amarelo Manga* (2003) e *Baixio das Bestas* (2007), os quais se inserem em uma tendência de filmes brasileiros naturalistas que floresceu nos anos 2000. Assis pensou as imagens de *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas* visando produzir, a um só tempo, o desconforto e a satisfação próprios do sintoma. Nesse sentido, o que vemos é a conjugação de signos visando desconforto (via estética da crueldade e via espetacularização das violações) com signos visando à satisfação do espectador (via prazer estético com a imagem e via exposição de belos e “estimulantes” corpos, normalmente típicos-normativos).

Convém ainda adiantar que, nos enunciados verbais de Assis, a intenção de satisfação está claramente exposta. Provavelmente, a frase que condensa da melhor maneira esse objetivo é o relato de Assis a propósito da repercussão de *Baixio das Bestas* no Festival de Roterdã:

“Um crítico na Holanda, um dos fundadores do Festival de Roterdã, me disse: ‘Quero te agradecer porque você me fez enxergar o quanto eu sou também filho da puta. Por alguns momentos desejei aquela garota de 15 anos que estava na tela. O filme, para mim, é bom também por isso, por me mostrar que eu tenho um lado podre.’” (Assis 2007).

Nesse sentido, em Assis, fazer sintoma com a imagem implica um conceito determinado de espectador. Esse espectador é alguém interno à doença social, que deve sofrer uma experiência de sintoma via cinema, o que implica a um só tempo uma relação de satisfação e desconforto, com o intuito de dar a ver, como menciona Assis, o lado podre do espectador. Avançando um pouco mais, também podemos entrever que o espectador pressuposto por Assis tende para o gênero

---

<sup>1</sup> O autor agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento da pesquisa que originou este texto.

<sup>2</sup> Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Departamento de Comunicação, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil.

masculino, sobretudo em *Baixio das Bestas*, dada a escolha dos corpos e dos procedimentos adotados no filme.

Em sua retórica, Assis, por vezes, caracteriza o espectador que deseja atingir. Além do exemplo acima mencionado, do “homem que descobre seu lado podre” assistindo *Baixio das Bestas*, há também aquele da “senhora que vê um filme forte e necessário” assistindo *Amarelo Manga*. Nesse caso, o exemplo por excelência é a figura da ex-primeira-dama brasileira, Marisa Leticia Lula da Silva. Assis conta a história de quando exibiu *Amarelo Manga* para o então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, e a então primeira-dama. Alguns assessores a teriam alertado quanto à violência do filme. Após assisti-lo, ela teria pedido a palavra: “Pois bem, no final do ‘Amarelo’, dona Marisa retrucou: ‘esse filme não é violento. É forte. É necessário’” (Assis 2007, 2011a, 2011b).

O presente artigo visa contribuir para a compreensão de um método utilizado por Assis, o qual implica a pressuposição de um espectador específico<sup>3</sup> e situa-se no âmbito da *Teoria de Cineastas*<sup>4</sup>, colocando falas dispersas de um cineasta em relação direta com as imagens de seus filmes e em diálogo com pressupostos teóricos já existentes. No caso, serão acionados autores como Deleuze, Didi-Huberman e Freud.

Sobre teoria e pensamento, Aumont (2008, 22) trabalha com uma diferença de natureza: a teoria implicaria abstração, esquema, modelo, enquanto o pensamento seria mais suscetível às “passagens pela experiência sensível ou pela experiência afetiva”. A teoria, para Aumont (2008, 22), realiza-se pela linguagem e em um “espaço mental em que não há imagens, nem figuras”. É relevante pontuar, nesse sentido, que, para Aumont, a imagem pode apenas fazer ato de teoria, ainda assim de modo primário, como um animal fora do seu *habitat*.

Normalmente, como no caso de Assis, o cineasta não está preocupado em tecer os elos de sua teorização, algo que fica a cargo da criatividade do pesquisador. Chegamos, assim, à compreensão da *Teoria de Cineastas* como algo compartilhado entre pesquisador e cineasta (Penafria 2020). Desde tais argumentos, vou me referir ao pensamento de Assis como uma teoria, sem querer atribuir ato de nobreza ao seu pensamento e ressaltando que as proposições aqui

---

<sup>3</sup> Compreender o conceito de espectador dos cineastas é, por si só, um dos caminhos da *Teoria de Cineastas*. Como afirma Manuela Penafria (2020), “as teorias do cinema estabelecidas tendem a olhar para o espectador como uma espécie de invólucro vazio que se vai enchendo com conceitos (...) é possível vermos diferentes concepções de espectador para diferentes cineastas e a partir daí construirmos outra teoria do cinema”.

<sup>4</sup> Em 2016, foi instaurada a sessão temática *Teoria dos Cineastas* na Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE). Em 2020, a sessão passou a se chamar *Teoria de Cineastas*. Segundo os editores do dossiê *Teoria de Cineastas*, publicado na revista *Intexto* (2020): “A opção corrobora as reivindicações em prol da promoção da equidade entre gêneros na língua.” O grupo de trabalho da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM) mantém o nome *Teoria dos Cineastas*. Como este trabalho foi gestado no ST da SOCINE, o artigo traz a grafia atualmente adotada pelos pesquisadores brasileiros.

apresentadas não são apenas uma coleta, mas uma interpretação de pesquisa com certa ordem de criatividade.

Neste artigo, não estou interessado no conteúdo do sintoma, mas na sua constituição como um método. O sintoma é uma materialidade que, a um só tempo, desconforta e satisfaz. O sintoma desconforta porque faz signo de um processo doentio, mas, por outro lado, também serve para satisfazer de modo substitutivo as exigências de uma pulsão. Dessa forma, o sintoma possui uma dupla característica e é por isso que, normalmente, não pode ser eliminado com facilidade: “A única coisa tangível que resta da doença, depois de eliminados os sintomas, é a capacidade de formar novos sintomas” (Freud 2007, 419).

Ao analisar o *Atlas Mnemosine*, de Aby Warburg, Didi-Huberman (2013) reconhece a imagem-sintoma como método. Warburg colecionou e montou obras de arte de múltiplas origens e épocas, objetivando que as suas imagens combinadas formassem sintomas para revelar elementos recalcados na cultura, que não seriam visíveis isoladamente em nenhuma das obras. Em Cláudio Assis, no entanto, fazer sintoma com a imagem é um método de engajamento. Em vez do recalcado de que fala Didi-Huberman, o objetivo é fazer emergir a doença imanente no contemporâneo, entranhada nos corpos e nos espaços e compartilhada pelo espectador. No projeto de fazer emergir essas doenças, é preciso elaborar um método que se pretenda uma experiência de sintoma, experiência esta que apenas se constitui com o engajamento do espectador, uma vez que ele deve viver o sintoma em civilização como se fosse seu.

Acerca da relação entre sintoma e arte, devemos reiterar, com Deleuze (2011, 14; 1992, 178), que o artista não produz sintoma porque é doente, mas porque pretende insuflar um pouco de vida em um regime de signos doentio. A arte sintomatológica, nesse sentido, serve então para “renovar sintomas”, materializando e propagando em blocos de afetos e perceptos as doenças imanentes da civilização. O método de Assis pode, eventualmente, ser compreendido nesses termos, no entanto, é preciso salientar que o excesso de satisfação empregado nas imagens serve também para retroalimentar o sistema doentio que a imagem viria a renovar.

O método da imagem que faz sintoma não deve ser estendido para toda a obra de filmes em longa-metragem de Assis, que inclui, além dos já citados, *Febre do Rato* (2011), *Big Jato* (2015) e *Piedade*<sup>5</sup>. Aponto neste estudo a existência de um Assis que evolui para além da imagem que faz sintoma, um processo que está diretamente relacionado com o esgotamento das coordenadas naturalistas que serviram para a concepção de *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, bem como de outros filmes brasileiros do mesmo período, tais como

---

<sup>5</sup> *Piedade* foi exibido no Festival de Brasília, em novembro de 2019, mas, até à finalização deste artigo, não havia sido distribuído no Brasil.

*Latitude Zero* (2001), *Contra Todos* (2004), *Através da Janela* (2000), *Árido Movie* (2005), *Deserto Feliz* (2007) e *O Cheiro do Ralo* (2006)<sup>6</sup>.

## 2. Intelectuais charlatões, pensadores fracassados: a crise da diagnóstica

No naturalismo literário brasileiro do século XIX, o diagnóstico e o tratamento eram considerados de alta eficácia, haja vista a seriedade com que os romances tratavam as figuras portadoras do saber médico-científico. Nesse naturalismo foi comum a inserção de personagens médicos ou a inclusão de discursos médicos tecidos pelo próprio narrador literário ou outros personagens, que comentavam situações de doença, tecendo diagnósticos e prescrevendo tratamentos.<sup>7</sup> Como afirma Sussekind (1984, 129), “seja de quem for a voz que reafirma a crença nas ciências naturais, com ela estarão as simpatias no romance”. No naturalismo de Cláudio Assis em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, entretanto, essa possibilidade é mitigada, o que contribui para a concepção da imagem como um grande sintoma e com reduzida perspectiva de tratamento.

Veremos isso, primeiramente, constatando o fato de que as figuras de ciência médica não estão presentes nas imagens. Existe uma recorrência da palavra didática e uma necessidade de inserir personagens que interpretam e oferecem explicações para as doenças sociais. Porém, esses saberes não correspondem à cartilha científico-medicinal. Eles são de várias ordens, com destaque para: o discurso poético (o poeta-narrador do preâmbulo de *Baixio das Bestas*, o poeta que declama versos sobre a doença no bar de *Amarelo Manga*); o discurso religioso (o padre sem fiéis em *Amarelo Manga*); o discurso popular (os comentaristas populares que debatem os acontecimentos em uma pequena cidade da zona da mata pernambucana em *Baixio das Bestas*, estratégia que inicia e termina a narrativa do filme).

Esse ponto ganha em relevância uma vez que há filmes contemporâneos àqueles dos quais me ocupo neste trabalho que podem ser vistos como imagens-diagnóstico. Vejam-se, por exemplo, filmes documentais, como *Notícias de uma Guerra Particular* (1999) e *Ônibus 174* (2002). Vejam-se, também, ficções com uma preocupação de diagnóstico, tais como *Carandiru* (2003), *Última Parada 174* (2008), e, principalmente, *Tropa de Elite* (2007). É verdade que nesses filmes existe dramatização, mas eles partilham com os documentários mencionados uma preocupação em oferecer diagnóstico explicativo sobre as peças e o funcionamento de uma maquinaria contaminada.

Já em Assis, o diagnóstico não é objetivo principal, no sentido de que importa pouco tecer uma mirada explicativa sobre sintomas de doença social. Seu objetivo, ao se dedicar às misérias de civilização e

<sup>6</sup> Sobre o naturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000, cf. *O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000* (Leites 2020).

<sup>7</sup> Júlio Ribeiro chega a dedicar *A Carne* (1958) ao “distinto fisiólogo DR. Miranda Azevedo O.D.C.”. Sobre naturalismo brasileiro do século XIX e crença no saber medicinal, cf. Flora Sussekind (1984) e Nelson Werneck Sodré (1965).

ao recuperar o vocabulário medicinal, é construir uma imagem que faça ela própria um sintoma, com baixa capacidade de explicação, mas com a potência de se constituir em uma “materialização” da doença.

Eu não afirmo, no entanto, que os diagnósticos estão ausentes, apenas que eles estão em crise. Faço isso, primeiramente, porque sobrevivem pequenos diagnósticos que parecem encontrar uma objetividade e uma eficácia, como aquele do transeunte desconhecido em *Amarelo Manga*, o qual antecipa uma ruptura na história de vida da personagem dona de casa.<sup>8</sup> Mas faço, principalmente, porque se sobressai um grande diagnóstico ainda possível: o reconhecimento da tragicidade agindo no tempo e da pulsão de morte imperando na matéria<sup>9</sup>. Vejam-se, nesse sentido, as declarações verbais extremamente didáticas que marcaram ambos os filmes, o preâmbulo do tempo entrópico de *Baixio das Bestas* e o paradigma do tempo interior doente em *Amarelo Manga*<sup>10</sup>. De algum modo, as opções estéticas de ambos os filmes procuram obstinadamente reforçar esses conceitos enunciados de modo tão didático pelos personagens: a estética de repetições que está em ambos os filmes e que materializa, como mostrou Freud (1975), a pulsão de morte; o gosto pelas deformações, que faz plasmaticidade de retorno ao inorgânico<sup>11</sup>, como as paredes descascadas e a orelha arrancada da mulher em *Amarelo Manga*, ou as queimadas recorrentes em *Baixio das Bestas*; o desejo pela carne sem vida e pelos corpos em estado de putrefação.

Cláudio Assis procurou, nas suas entrevistas, construir para si um local de fala privilegiado e especializado, o qual é sutilmente diferente da inspiração que orientou Émile Zola e outros naturalistas, que se portam como fisiologistas da sociedade<sup>12</sup>. Assis não se

<sup>8</sup> Um personagem qualquer, interpretado pelo próprio Assis, vem de longe e se aproxima da dona de casa para enunciar: “O pudor é a forma mais inteligente de perversão.” Ele sai. Ela permanece, ofegante.

<sup>9</sup> A crença em uma força destrutiva é uma característica fundamental do naturalismo. David Baguley (1990) aborda essa questão com o conceito de entropia. Já Yves Chevrel (1993) o faz sob a ótica da reunião entre o trágico e o cotidiano, que ele reconhece como fundamental no naturalismo. Quanto a Gilles Deleuze (1985), afirma que o naturalismo é marcado pela obsessão sobre os efeitos negativos do tempo, que remeteriam às pulsões de morte.

<sup>10</sup> Em *Amarelo Manga* (2003), o personagem lê um poema de Renato Carneiro Campos em uma mesa de bar: “Amarelo das doenças, das remelas, dos olhos dos meninos, das feridas purulentas, dos escarros, das verminoses, das hepatites, das diarreias, dos dentes apodrecidos... O tempo interior amarelo. Velho, desbotado, doente.” Em *Baixio das Bestas* (2006), o preâmbulo narrado ao início do filme é excerto de texto de Carlos Pena Filho: “Outrora, aqui, os engenhos / recortavam a campina / Veio o tempo e os engoliu / e ao tempo engoliu a usina. / Um ou outro ainda há que diga / que o tempo vence no fim: / um dia ele engole a usina / como engole a ti e a mim.”

<sup>11</sup> Plasmaticidade é conceito proposto por Sergei Eisenstein (2013) ao analisar os desenhos de Walt Disney, em que as figuras perdiam as suas formas em um processo de variação perpétua, o que indicava uma espécie de devir universal das formas. A plasmaticidade no contexto naturalista, que é aquele de Cláudio Assis, só pode ser compreendida como um retorno ao inorgânico, dada a força da pulsão de morte.

<sup>12</sup> O local construído por Zola (2004, 23) é de um fisiologista da sociedade: “En un mot, nous devons opérer sur les caractères, sur les passions, sur les faits humains et sociaux, comme le chimiste et le physicien opèrent sur les corps bruts, comme le physiologiste opère sur les corps vivants.” Já Assis (2011a) julga ser alguém

apresenta como o representante, no cinema, do discurso médico eficiente frente à doença social, porque esse discurso não pode mais seduzir como o fizera outrora. O cineasta é alguém habilitado a criar com a imagem um signo-sintoma que deve produzir efeitos em sociedade, sem a pretensão do diagnóstico. Assim, é possível manter certa nobreza da função de cineasta, situando-o como alguém habilitado a produzir sintomas que engajam e se propagam no tecido social.

### 3. A imagem que desconforta, a imagem que satisfaz

#### 3.1 Signos para o desconforto: entre a crueldade e o espetáculo

Cláudio Assis manifestou o desejo de se diferenciar da estética da violência que constituía uma certa tendência do cinema brasileiro entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000. Não era o caso de negar a violência, mas de abordá-la de outra maneira, de usá-la como matéria para gerar um tipo diferente de imagem.

Cláudio Assis fica profundamente ofendido quando qualificam seus filmes como violentos: “Uma hipocrisia! Meus filmes não são violentos. Isso é uma mentira!”, afirma (Assis 2011b). O cineasta repete em entrevistas a intervenção da ex-primeira-dama Marisa Leticia Lula da Silva, sempre com o objetivo de diferenciar os seus filmes de uma dada concepção de violência (Assis 2007, 2011a, 2011b). Para qualificar a sua obra, ele prefere enfatizar os adjetivos empregados por ela após assistir *Amarelo Manga*: “forte” e “necessário”. Se recorre à terminologia da violência, é para atribuir um sentido específico, que podemos chamar de violência interna: “A gente tem uma violência nossa, cotidiana, dentro da nossa própria casa [...] Os outros elementos surgem daí, dessa violência dentro de nós” (Assis 2003).

De fato, crueldade é um termo que designa a distância que existe entre um projeto de violência imediata, gráfica, explícita, e outro que procura o desconforto e o mal-estar, que fala menos à epiderme da pele atingida por uma imagem violenta do que ao estômago que se revira com uma imagem de sensação<sup>13</sup>.

Ser carnal, é este o sentido principal recuperado por Antonin Artaud (1994) para propor o Teatro da Crueldade. Artaud reivindica um teatro feito de nervos e coração contra um teatro psicológico. Ele foi obrigado, todavia, a se defender, afirmando que crueldade não é sadismo, nem “derramamento de sangue”, tampouco o horror e a tortura. Tais são aspectos menores, não essenciais, apenas uma consequência, talvez, da crueldade.

---

habilitado a produzir experiências fortes e necessárias em sociedade: “Eu tô te mostrando, tá aqui. Você que diz, qual é a sua atitude, que você vai assumir perante isso. Tá entendendo? Então, não é, meu cinema não é violento. Ele é forte, ele é um filme necessário, é um filme que bota pra foder.”

<sup>13</sup> Sobre a diferença entre violência sensacional e violência da sensação, cf. Deleuze (2007).

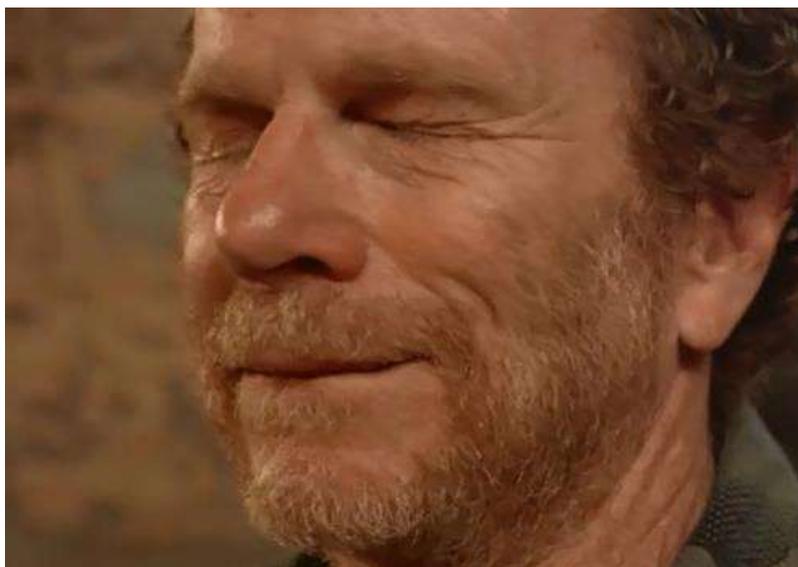
Em *Amarelo Manga*, a produção de desconforto é uma estética da crueldade que busca o retorno à matéria sem vida, ocupando-se do sangue, das veias, das carnes, dos corpos apodrecidos ou em processo avançado de definhamento. Essas exposições trazem consigo uma força da imagem que vale antes por sua materialidade do que pelo fluxo narrativo no qual estão inseridas.

Com relação a sangue, crueldade e materialidade, destaca-se o sangue que escorre do boi morto em *Amarelo Manga*. Em vários planos da cena, vemos que o sangue é o essencial, é aquilo que desperta o interesse da câmera. O corpo do boi está sempre emoldurado pelo sangue que escorre. O corpo é imóvel, o sangue está em fluxo, escorre, mancha o chão e o couro do animal, avança na direção da câmera.

A crueldade se materializa, também, no gosto pelos corpos sem vida. Por isso, a carne animal aparece algumas vezes em *Amarelo Manga*, sendo cortada para alimentação cotidiana. O cru aparece também nos momentos em que a vida se esvai ou está próxima do retorno ao inorgânico, como na exposição erótica do corpo morto há pouco, limpo e escultural, que excita o personagem em *Amarelo Manga*.

Na crueldade, não há dissociação entre desejo e uma certa prática de violência interna. A cena mencionada faz signo dessa relação, despotencializando a violência para evidenciar a sua relação com o desejo. A eficácia de agressividade do ato é totalmente despotencializada, uma vez que é um corpo já morto que sofre os disparos. O que resta é o prazer que o ato proporciona.





Imagens 1-2: A satisfação via objeto arma em *Amarelo Manga* | © Parabólica Brasil; Olhos de Cão Produções Cinematográficas.

Vemos em primeiro plano tanto a arma, evidenciada no que tem de símbolo fálico, quanto o rosto, que se contrai de prazer. Os disparos vão acontecendo de modo progressivamente acelerado e também seguem a expressão do rosto, cujo prazer apenas se intensifica na imagem. Finalmente, quando o “crescendo” de tesão chega num limite, vemos um gozo audiovisual, um som de disparo mais alto do que os outros, uma arquissonoridade do disparo, que interrompe a intensidade crescente do plano e projeta o corte para a cena seguinte. Trata-se, portanto, de uma intensificação do desejo até à resolução pelo prazer uma vez atingido, produzido com a organização intensiva das afetividades audiovisuais.

Em *Baixio das Bestas*, todavia, já não é mais adequado falarmos em estética da crueldade. A importância da exposição espetacular que faz da violência e da sexualidade descaracteriza o conceito de crueldade tal qual víamos em *Amarelo Manga*.

O espetáculo de *Baixio das Bestas* significativamente encontra o que chamamos de forma-palco para se realizar. Ela pode ser identificada no palco literal de um cinema abandonado ou em um palco improvisado sob um poste de luz, em que os homens tomam seus lugares para assistir ou fazem fila para tocar no corpo-objeto da menina. Pode ser, ainda, uma cama convertida em forma-palco, com todo o grupo de homens e outras mulheres em situação de espectralidade catártica ao redor da mulher violentada pelo *agrobó* dentro do prostíbulo. A câmera aqui é alta, um virtuosismo conveniente para captar todos os detalhes do estupro que se passa à sua frente. Nesse grupo de estupros proliferantes em formas-palco no filme, destaca-se ainda um outro, aquele que ocorre na frente do farol do carro. Todo o espaço ao redor está absolutamente escuro, mas a luz do carro delimita uma zona de visibilidade, funcionando como um palco que se desenha no chão. Ali, o estupro é performado, com violência gráfica, berros, contorções, tentativa de fuga, socos e chutes

na menina. Finalmente, seu corpo é jogado ao chão. Podemos reconhecer ali um padrão pós-estupro que marca o filme, em que os corpos violentados são atirados meio-mortos no chão dos espaços convertidos em palco de violação. A forma-palco é, portanto, adequada para revelar a violência sensacional, que aqui faz sensacionalismo e não sensação, que tende para o espetáculo e não para a crueldade.

### 3.2 Signos para a satisfação: prazer da imagem e beleza dos corpos

Não é suficiente afirmar que as imagens de Cláudio Assis em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas* querem o desconforto, porque o desconforto ali está sempre associado a uma busca pela satisfação, a qual é perseguida via prazer da imagem e via beleza dos corpos.

Desde essa perspectiva, penso que a pergunta que devemos nos colocar é a seguinte: em que sentido a satisfação desconfortável (ou o desconforto satisfatório) dessas imagens pode ser uma estratégia para produção de imagem que faz sintoma?

O aspecto mais evidente é uma reafirmação do prazer da imagem. O prazer em si da imagem não é o alvo a ser desconstruído na sintomatologia de Cláudio Assis. Nos anos 1970, teóricos como Laura Mulvey (1983) e Christian Metz (1980) denunciaram a politicidade que existia na própria relação de prazer gerado pela imagem. No caso de Metz, ele alertava para a necessidade de extrair o cinema do imaginário e inseri-lo no simbólico, porque apenas assim seria possível atingir “um pouco mais de saber”, uma vez que o imaginário se define por sua “opacidade inultrapassável e como que definitiva”. Não seria o caso de fugir do imaginário, no sentido “de um medo”, mas de arrancar as imagens do seu domínio, imaginário por princípio, e restituí-las um pouco de simbólico, sob o risco de nelas “submergirmos”. Metz finaliza o seu raciocínio afirmando que se trata de uma “tarefa sem fim” (Metz 1980, 10).

Em Mulvey, vemos a denúncia do prazer em si da imagem: “Diz-se que, ao analisar o prazer, ou a beleza, os destruimos. Esta é a intenção deste artigo. A satisfação e o reforço do ego, que representa o grau mais alto da história do cinema até agora, devem ser atacados” (Mulvey 1983, 440). Nesse sentido, Mulvey defende um cinema experimental, que não faça narrativa, que denuncie o ilusionismo do aparato cinematográfico e que atente contra a restauração de quaisquer tipos de circuitos de prazer na imagem.

Já nos filmes naturalistas de Assis, o prazer da imagem é algo a todo momento perseguido. Em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, há uma virtuosidade da técnica que está em permanente tensão com a sordidez dos temas e a crueldade do olhar. Em primeiro lugar, devemos notar uma sofisticação dos enquadramentos, cujos melhores exemplos talvez sejam as câmeras altas que passeiam pelos espaços (o cortiço, o prostíbulo, a represa) em ambos os filmes. As câmeras altas fazem parte de uma *mise-en-scène* que visa à sofisticação. Não é apenas

a câmera e sua angulação, é toda a orquestração das cenas, o conjunto bem ensaiado de movimento da câmera, desenho do espaço e deslocamento de corpos.

Existe, portanto, uma plástica da imagem. Em *Baixio das Bestas*, por exemplo, há virtuosidade na iluminação para garantir a forma-palco em espaços periféricos e degradados, movimentos de câmera que se aproximam e se afastam dos personagens para melhor conduzir o espectador no contexto das violações que encena. Em alguns momentos, a câmera se posta como mais um integrante do grupo que rodeia e agride a mulher (violação da prostituta no cineteatro abandonado); em outros, afasta-se para revelar com surpresa o grupo de espectadores que se acomodam na plateia à procura dos espaços de maior visibilidade (exposição da adolescente nua nas ruínas de uma construção). Em um destes momentos, a câmera recua até fixar o enquadramento em um personagem mais afastado do palco, faz-se então um ajuste de foco e a câmera avança novamente para estabelecer um primeiro plano do rosto do personagem, que agora geme de tesão, e, em seguida, a câmera vira-se para o alto, procurando um objeto significativo que está em cima do morro, também cuidadosamente iluminado para oferecer mais uma camada de sentido à cena – trata-se de uma cruz.

Com relação à conjugação entre crueldade e prazer como método, o cineasta se mostra consciente: “*Amarelo Manga* é um filme difícil. Trata da miséria humana. Se não buscarmos uma elegância no movimento de câmera, no enquadramento, no desenho das cenas, fica um negócio feio e podre” (Assis 2003).

Ele procura, portanto, o prazer apesar do sórdido. Em primeiro lugar, é preciso considerar que ele próprio não vê aí uma contradição. Em seguida, destaca-se o fato de que essa conjugação aparece como um verdadeiro método. A miséria humana que compõe o tema dos filmes não pode dar lugar a uma encenação igualmente miserável. É preciso que a encenação seja elegante. Se o tema é feio e podre, a encenação deve ser o seu oposto. Ela deve ser elegante. O objetivo manifesto é não restringir demais o acesso e a experiência com o filme. Em outros termos, podemos dizer que é preciso fazer um objeto de satisfação.

A seleção e a exposição de corpos também despontam como elementos que visam à satisfação nos filmes naturalistas de Cláudio Assis. Começo observando o uso do primeiro plano que recorta os corpos e quer constituir objeto parcial de satisfação. Em *Amarelo Manga*, vemos um primeiro plano da vagina da personagem. O plano dura alguns segundos na tela e é inserido em uma situação narrativamente relevante, um ponto culminante na história da personagem, quando ela responde a uma intimidação sofrida. Na preparação desse primeiro plano, ela primeiramente ouve um desafio; em seguida, sobe em uma cadeira e uma mesa, e logo, agora já em primeiro plano, levanta o vestido. Juntamente com o primeiro plano da vagina, ouvimos aplausos entusiasmados, como se o ato estivesse sendo presenciado por uma plateia. Aos aplausos entusiasmados, soma-se o olhar do homem que observa de perto a vagina. Não é

fortuito que a personagem exponha a sua genitália para o olhar de outrem, aqui, utilizando-se de banco e cadeira como pedestal para se aproximar do sujeito do olhar, que consome esse pedaço de corpo.<sup>14</sup>



Imagem 3: Primeiro plano pulsional de uma vagina em *Amarelo Manga* | © Parabólica Brasil; Olhos de Cão Produções Cinematográficas.

O primeiro plano, assim concebido, como recorte de um corpo para satisfação de uma pulsão, é aquilo a que Deleuze (1985, 163) chama de primeiro plano pulsional, definido pela função de objeto parcial que exerce. Existe um tipo de primeiro plano que se constitui como pedaço arrancado de um corpo, pedaço este que não chega a ser totalmente autônomo com relação ao corpo-matriz. O primeiro plano pulsional serve para satisfazer uma pulsão, muitas vezes materializada pelos olhares obsessivos e fetichistas de personagens para os quais é exposto.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> O homem que observa está surpreso e encantado com o ato intempestivo da mulher. Posteriormente, ele sonha com a vagina, e o filme figura esse sonho com a repetição do primeiro plano. No rosto do homem, vemos novamente o olhar de encantamento. Quanto aos aplausos, eles são adicionados em pós-produção e remetem a aplausos de espetáculos, inclusive com assovios. Além disso, não são diegéticos, uma vez que os personagens da cena não aplaudem e seguem dançando e conversando normalmente. É claro que os aplausos também se destinam à coragem da mulher que enfrenta o homem, mas não podemos deixar de notar que se referem à beleza do pedaço de corpo apresentado como um espetáculo. Nesse sentido, os aplausos também contribuem para fazer desta cena uma *mise-en-scène* de voyeurismo e de safistação, uma espécie de forma-palco, que Assis viria a explorar sistematicamente em *Baixio das Bestas*.

<sup>15</sup> Como destaca De Gaetano (2006), o primeiro plano pulsional traz consigo uma concepção de corpo diferente da que vemos nos primeiros planos afetivos. Aquele é sempre orgânico, isto é, pedaço arrancado, mas que continua de alguma forma vinculado ao organismo, ele reafirma a primazia do organismo “por negação”. É diferente do primeiro plano afetivo, cujo corpo não poderia ser outro que um corpo intensivo, um corpo sem órgãos, definido pelas intensidades que o compõem.

A função de satisfação dos primeiros planos pulsionais é típica da pornografia. Os primeiros planos de vaginas, ânus, pênis, seios e outros elementos de fetiche são instrumentos privilegiados para realizar o objetivo das narrativas pornográficas, qual seja, provocar o prazer. A utilização sistemática do primeiro plano é uma das estratégias fundamentais da imagem pornográfica *hard core*, conforme o estudo de Linda Williams (1989). Ela destaca um conjunto de procedimentos que agem no sentido de realizar o “princípio da máxima visibilidade”, quais sejam, além do primeiro plano, o excesso de iluminação das genitálias, a adoção de posições privilegiadas para a visualização dos órgãos sexuais e a criação de um gênero com números próprios que se atualizam a cada geração do cinema pornográfico (Williams 1989, 48-49). O primeiro plano possui uma materialidade que convém às imagens excessivas, aquelas que visam obter reações corporais imediatas no espectador, para violentá-lo, como no cinema de horror, emocioná-lo, como no melodrama, e satisfazê-lo sexualmente, como na pornografia (Williams 1991). Nesse sentido, o primeiro plano não serve primordialmente para excitação de personagem, mas de espectador: “O primeiro plano em parte do corpo age como fonte de estímulo e excitação (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador)” (Baltar 2015, 141-142).

Logo, é ilusório pensar que os primeiros planos pulsionais, que vemos em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, referem-se à satisfação de personagem primordialmente. Eles cumprem também uma função de satisfação do espectador. Eles “saltam” do contexto em que se encontram para se afirmarem em seu excesso em contato com o corpo do espectador.

A partir dessas considerações, é necessário avançar em dois pontos. O primeiro diz respeito ao padrão de corpos que são majoritariamente expostos em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, padrão este que chamo de típico-normativo, uma vez que os corpos ora são típicos em relação a uma determinada perversão que o filme expõe (o corpo adolescente para a pedofilia em *Baixio das Bestas*), ora são normativos com relação a um padrão de beleza relativamente pactuado em coletividade (a nudez de Dira Paes, em ambos os filmes; a de Hermila Guedes, no segundo; a de Leona Cavalli, no primeiro). Sobre a personagem Lígia, interpretada por Leona Cavalli, em *Amarelo Manga*, o roteiro do filme atesta a “estimulação” que buscavam os realizadores: “Apesar de não ser muito bonita, seus cabelos vermelhos e sua pele branca lhe dão um ar exótico e estimulante. Ela tem o cabelo assanhado e os olhos inchados” (Lacerda s.d., 1).

Nos filmes, o corpo mais exposto é sem dúvida o feminino. É o caso de todas as imagens de estupro em *Baixio das Bestas*, que, às vezes, contêm exposição e *performance* preliminar, e que sempre terminam com os corpos femininos estirados no chão. Ainda no mesmo filme, devemos lembrar o corpo da menina tomando banho no riacho, que a câmera observa de longe, como se estivesse espiando a cena sorratamente, ou então o corpo inteiro da prostituta que depila a virilha. Nessas cenas, o corpo violentado da mulher é o objeto

principal, é o centro do quadro e da iluminação, organiza todos os demais elementos da composição da imagem, a câmera para e movimenta-se para melhor enquadrá-lo.

A beleza do corpo feminino na imagem é algo que empolga o cineasta Cláudio Assis. Em resposta ao entrevistador que perguntou sobre a manutenção do elenco em seus filmes, ele enunciou sobre a atriz Dira Paes em *Baixio das Bestas*: “Agora, vou encontrar um ator melhor que o Matheus Nachtergaele aonde? E melhor atriz do que Dira Paes, nua e maravilhosa no filme?” (Assis 2011c).

A exposição dos corpos masculinos é mais circunstancial e menos explícita. Em *Baixio das Bestas*, vemos, em uma cena, homens nus. Vemos seus pênis, contudo, em uma câmera alta e distante. Há relatos de que o roteiro original previa uma cena de sexo *gay*, que teria ficado apenas como sugestão no filme uma vez finalizado (Piauí 2007). Em *Amarelo Manga*, quando o personagem se aproxima de um corpo em decomposição, fica fascinado e excitado. Do corpo, vemos apenas uma pequena parte do peito até à cabeça, suficiente para evidenciar também o padrão de beleza, típico-normativo, que encontramos nas imagens dos corpos femininos.



Imagem 4: O corpo masculino não é dado à máxima visibilidade em *Baixio das Bestas*  
© Parabólica Brasil; Belavista Cinema e Produção Ltda.

No que tange ao conceito de espectador visado por *Baixio das Bestas* para sentir o sintoma, é possível deduzir, pela análise de palavras e imagens, que ele tende para o gênero masculino. Os corpos nus, violentados ou não, são quase sempre femininos. Os personagens que desejam e violentam esses corpos são homens de perfis diversos, os quais compõem um inventário de masculinidades doentias. As mulheres que participam da exploração de outras mulheres desempenham funções secundárias, relacionadas com a manutenção de espaços de prostituição. Ao entrever a hipótese de uma imagem de nu masculino, a câmera se distancia e foge do primeiro plano, que lhe daria “máxima visibilidade”, nos termos de Linda Williams. Como afirma Assis (2007), o objetivo do filme teria sido fazer o homem desejar a mulher como fazem os violadores, engajando-o em uma

experiência de sintoma frente à miséria.<sup>16</sup> Entretanto, das palavras às imagens de Assis, é preciso considerar que, na imagem que faz sintoma, o excesso de satisfação pode apenas retroalimentar a miséria que, manifestamente, a imagem teria vindo renovar.

#### 4. Risco político da sintomatologia: retroalimentar a miséria que viria renovar

A política de satisfação implica que os corpos sejam normalmente típicos-normativos, inclusive os masculinos. Mesmo um corpo adolescente, como o exposto em *Baixio das Bestas*, procura a tipicidade da infância e visa satisfazer o olhar do pedófilo ou o que de pedófilo existe na cultura patriarcal do espectador masculino. É comum que esses corpos estejam em situação de serem vistos e contemplados, isto é, sob holofotes, em formas-palco, geralmente sob olhares de personagens ou da câmera que se comporta como um personagem em observação. Normalmente, tais corpos violados não se engajam ativamente em uma ação, permanecendo em situação de passividade.



Imagem 5: Forma-palco e violência do olhar em *Baixio das Bestas* | © Parabólica Brasil; Belavista Cinema e Produção Ltda.

Os corpos mais expostos, e expostos com mais intensidade, são, sem dúvida, aqueles de mulheres. Nesse sentido, como afirmei anteriormente, é o olhar masculino que essas imagens visam satisfazer e desconfortar. É preciso reconhecer que em todas elas existe uma intenção de desconforto adicionada à intenção de satisfação, isto é, a

<sup>16</sup> O fato de Assis visar o espectador masculino para a produção de sintomas não implica que essa experiência tenha sido bem-sucedida no tecido social brasileiro. O corpo feminino típico-normativo é dado no filme como objeto de satisfação por excelência dentro da cultura que o filme pretende denunciar. Do ponto de vista da produção de sintoma com satisfação e desconforto, os(as) espectadores(as) que não possuem o corpo feminino como objeto de satisfação estão excluídos no conceito central de espectador visado por Assis (no que tange à estratégia de produção de sintoma, com uma dose de satisfação). Certamente, o filme encontrou reações diversificadas em públicos diversificados, mas essa análise dependeria mais restritamente de um estudo assente em métodos de recepção.

satisfação é de certa forma estimulada, mas só o é na medida em que possa também desconfortar. Esta é, enfim, a definição contraditória do sintoma, qual seja, uma materialidade que a um só tempo desconforta e satisfaz. Em *Baixio das Bestas*, quase todas as exposições de corpos estão associadas à violência tornada explícita. A única exceção é provavelmente aquela em que a menina se banha sozinha no riacho e a câmera observa, escondida atrás de um arbusto. Essa imagem, sem a violência explícita, é a que mais incomodou um crítico severo<sup>17</sup>. Aqui, é como se a violência do olhar fosse exercida sem a necessária contrapartida de desconforto para evidenciar a sua violência.

Portanto, em certo nível, está caracterizado um projeto, qual seja, satisfazer e desconfortar, oferecer um elemento de satisfação, que, todavia, deve vir sempre associado com a revelação da doença que comporta (o machismo absoluto de uma sociedade industrial, a miséria humana em periferias urbanas, a objetificação dos corpos e das relações, operada pelo capitalismo). Todavia, o método sintomatológico encontra aqui, no mínimo, um risco; no máximo, uma impossibilidade ética: como garantir que a imagem não vá primordialmente retroalimentar o ambiente doentio que ela, como sintomatologia, dispõe-se a renovar?

Quanto à satisfação que visa oferecer, como fazer com que não se torne tão majoritária na imagem ao ponto de inibir qualquer possibilidade de desconforto e crueldade, que são tão essenciais ao método, para evitar que ele se insira passivamente na cadeia semiótica que, justamente, pretendia renovar?

Para tais problemas, não há respostas *a priori*. Um posicionamento seria o iconoclasta, que condenaria quase que de saída o método de satisfação, empregado para evidenciar sintomas partilhados e renová-los por meio da sua desnaturalização. Todavia, excessivamente iconoclasta, poderia restaurar o medo da imagem e o imperativo de uma ordem simbólico-interpretativa. Não tem outro jeito, parece, se não investigar caso a caso, apontando o excesso do espetáculo e a carência do desconforto, para que, assim, não se condene um método por algumas de suas práticas.

Passados *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, produzir sintoma com a imagem deixa de ser o projeto de Cláudio Assis. Analisando os discursos de Assis, destaca-se o fato de *Febre do Rato* ser concebido como um filme motivacional, para “mostrar que cada um pode fazer o que quiser” (Assis citado por Merten 2012). No filme, a palavra deixa

---

<sup>17</sup> “Foi com amolação que [o cineasta Cláudio Assis] ouviu o argumento de que *Baixio das Bestas* se compraz em mostrar a nudez da garota Auxiliadora, interpretada pela atriz Mariah Teixeira (que é maior de idade, mas parece uma adolescente). O cineasta não se aguentou, e interrompeu: ‘Mas eu quis mostrar o que é a exploração!’ Mas, então, por que a câmera se deleita em exibi-la, durante um tempão, tomando banho de rio, só de calcinha? ‘Porque eu precisava mostrá-la no espaço dela’, respondeu. Ficou definitivamente agastado quando lhe foi dito que a cena é uma exploração, é manipulativa, baixa e resvala na pornografia de inspiração pedófila. ‘A pedofilia está em você’, atacou. Assim, não há debate intelectual que vá adiante. Briga de homem cheira a sangue” (Piauí 2007).

de ser constatação passiva e reafirmação da força trágica sob o cotidiano. A figura do poeta retorna, mas com uma função e um poder inconcebível nos filmes anteriores. A palavra agora é ativa e age sobre os corpos: engaja e excita a personagem que se masturba; afronta o poder militar em uma sobreposição de imagens; desconforta a polícia que se sente ameaçada pela palavra poética e revolucionária. Enfim, vemos que a palavra é poderosa o suficiente para criar uma comunidade, que sobrevive e se fortalece mesmo após o assassinato do poeta pela polícia.

Os signos da imagem que faz sintoma mingam em *Febre do Rato*. Não há estratégia de desconforto via crueldade e violação de corpos. Quanto à estratégia de satisfação pelo prazer da imagem, ela está lá, mas cumpre outra função, porque não se articula mais com os signos típicos da sintomatologia. Em *Febre do Rato*, o padrão e o tratamento dos corpos expostos agora é outro. Há uma pluralidade em que não mais predomina aquele típico-normativo feminino oferecido à satisfação do olhar masculino. A *mise-en-scène* não faz espetáculo em formas-palco, mas se aproxima dos corpos, toca-os, colocando o espectador em presença do ponto de vista tátil.

Relevantemente, o buraco que abria às merdas do mundo em *Baixio das Bestas* retorna em *Febre do Rato* ressignificado na forma de uma banheira de imersão. O fundo obscuro é agora uma banheira que abriga as experiências sexuais dos personagens que ali performam. Com Félix Guattari e Gilles Deleuze (2010), diríamos que estamos agora no paradigma do desejo de corpos que se agenciam, além do paradigma da pulsão de morte naturalista que implica a vivência das forças do corpo como uma condenação inagenciável.<sup>18</sup>

### Considerações finais

Provocar desconforto com a imagem não é, evidentemente, prerrogativa dos filmes de Assis. Mas penso que, em Assis, essa aparição tem algo de específico, que não se confunde, por exemplo, com o miserabilismo da *Eztetyka da fome* em Glauber Rocha e no Cinema Novo (Rocha 2004), e com as abjeções e a anarquia da forma do Cinema Marginal (Ramos 1987). O desconforto, em Assis, não implica recusa da beleza, pelo contrário, ela cumpre ali uma função essencial: a virtuosidade da técnica, a sofisticação da narrativa e a escolha dos corpos visam à satisfação do espectador. É preciso que se diga, ainda, que esse projeto não se confunde com a conjugação de beleza e violência com vistas ao consumo distanciado, uma crítica que foi bastante contundente a certos filmes brasileiros do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 (Bentes 2007). O projeto de Assis pretende se distanciar de filmes que procuraram a violência na forma de *thrillers* e enredos de ação, os quais o realizador julga serem

---

<sup>18</sup> Após *Febre do Rato*, Assis lançou *Big Jato* e *Piedade*. Não entrarei na análise de tais filmes, uma vez que demandaria um estudo específico para além do escopo deste artigo.

excessivamente influenciados pela estética estadunidense (Assis 2003).

O método de Assis, que concebe uma imagem que visa fazer sintoma em sociedade, implica recusa da crença na força da palavra e da postura ativa sobre forças entranhadas, caracterizando, como vimos, uma atualização possível do naturalismo e suas forças motrizes: a tragédia, a entropia e a pulsão de morte.

O espectador deve ser visto como participante da miséria que o filme se propõe a denunciar. Para tanto, esse espectador deve ser interpelado corporalmente, não apenas intelectualmente. Permanecer em nível intelectual produziria distanciamento que não convém à imagem que faz sintoma – é preciso, nas palavras de Assis (2007), ser “forte” e “necessário”. A interpelação se faz com produção de desconforto e satisfação. Nesse sentido, beleza e sordidez não são excludentes, o cinema pode e deve ser ao mesmo tempo incisivo e sofisticado, sem ser formalista.

O espectador pressuposto por Assis pode ser entrevisto em suas palavras e imagens, como acontece em *Baixio das Bestas*, onde existe clara tendência a conceber o espectador como alguém do gênero masculino que haveria de sentir atração sexual pelos corpos expostos com “máxima visibilidade” no filme. Aqui reside o limite ético do filme, que é possível estender para todo método que pretende conjugar desconforto e satisfação na imagem: até que ponto é válido produzir imagens para satisfação de um olhar doentio, mesmo que seja adicionando elementos de desconforto? Deveríamos, ainda, estender outra consideração, mencionando que esse risco se potencializa na medida em que o cineasta não possui o controle sobre a situação espectral e sobre o espectador efetivo que entra em contato com a imagem. Não é incoerente pensarmos que os espectadores, por quaisquer motivos, não sintam o desconforto que o filme, em princípio, pretende produzir.

Existem incontáveis maneiras de se apropriar do vocabulário da doença para pensar a imagem. Em Cláudio Assis, fazer sintoma com a imagem tem um sentido bastante específico, de crise do diagnóstico (da força da palavra e da ação humana de modo geral), e de conjugação a um só tempo de signos para o desconforto e de signos para a satisfação, dentro de coordenadas naturalistas. Fazer sintoma com a imagem é um projeto que apresenta em si um risco permanente de retroalimentação do regime doentio de signos que o filme pretendia denunciar e renovar. Esse risco foi aquele que assombrou *Baixio das Bestas*. É preciso que se diga, ainda, que o método de fazer sintoma com a imagem possui, pelo menos em Assis, uma certa dose de didatismo, de tese teórica e primária sobre a pulsão de morte, a ser defendida a todo custo, de espírito monotemático que só consegue encontrar a evolução trágica rumo à degradação. Esta é, de resto, uma crítica que acompanha o naturalismo desde sempre<sup>19</sup>, mas que não o

---

<sup>19</sup> Por exemplo, nas críticas visuais endereçadas a Zola no final do século XIX. Cf. *Zola en images* (Grand-Carteret 1908) e a exposição virtual *Portraits de Zola* (2016).

impidiu de se atualizar e de aparecer como uma resposta possível e eventualmente poderosa para tratar as doenças de civilização.

## BILIOGRAFIA

- Aumont, Jacques. 2008. “Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?” *Educação e realidade* 33 (1): 21-34. Acesso em 30 de maio de 2020.  
<https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6684/3997>.
- Artaud, Antonin. 1994. *The theater and its double*. New York: Grove Press.
- Assis, Cláudio. 2003. “Entrevista com Cláudio Assis.” *Contracampo*. Acesso em 15 de junho de 2016.  
<http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>.
- . 2007. “Chega de pintar porcelana!” *Trópico*. Acesso em 30 de maio de 2020.  
<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2872,1.shl>
- . 2011a. “Sala de Cinema: Cláudio Assis.” Sesc TV. Acesso em 9 de dezembro de 2019.  
<https://www.youtube.com/watch?v=27Zz0P8q2RA>.
- . 2011b. “Cláudio Assis continua indomável.” *Revista de cinema*. Última modificação 15 de dezembro de 2011. Acesso em 30 de maio de 2020.  
<http://revistadecinema.uol.com.br/2011/12/claudio-assis-continua-indomavel/>
- . 2011c. “Entrevista com Cláudio Assis: diretor de Amarelo manga fala de seu novo e polêmico filme, Baixio das bestas.” *Guia da Semana*, São Paulo. Última atualização 6 de setembro de 2011. Acesso em 30 de maio de 2020.  
<http://www.guiadasemana.com.br/cinema/noticia/entrevista-com-claudio-assis>.
- Baguley, David. 1990. *Naturalist fiction: the entropic vision*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baltar, Mariana. 2015. “Atrações e prazeres visuais em um pornô feminino.” *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* 42 (43): 129-145. Acesso em 30 de maio de 2020.  
<http://www.periodicos.usp.br/significacao/article/view/89868/100392>.
- Bentes, Ivana. 2007. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.” *Alceu* 8 (15): 242-255. Acesso em 30 de maio de 2020.  
<http://revistaalceu-acervo.com.puc->

rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from%5Finfo%5Findex=25&influid=282&sid=27

- Chevrel, Yves. 1993. *Le naturalisme: étude d'un mouvement littéraire international*. Paris: PUF.
- Deleuze, Gilles. 1985. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- , 1992. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34.
- , 2007. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- , 2011. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 2010. *O anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo: 34.
- De Gaetano, Roberto. 2006. “Le immagini del corpo fra cinema classico, moderno e contemporaneo.” In *Corpo a corpo: il cinema e il pensiero*, editado por Toni D’Angela. Gennaio: Falsopiano.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Eisenstein, Sergei. 2013. *Walt Disney*. Belval: Circé.
- Freud, Sigmund. 1975. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago.
- , 2007. “Os caminhos da formação dos sintomas.” In *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise [1916-1917]*, 419-440. Rio de Janeiro: Imago.
- Grand-Carteret, John. 1908. *Zola en images: portraits, caricatures, documents divers*. Paris: Librairie Félix Juven.
- Lacerda, Hilton. n.d. *Amarelo manga: roteiro*. Acesso em 9 de dezembro de 2019.  
[http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/amarelo\\_manga.pdf](http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/amarelo_manga.pdf).
- Leites, Bruno. 2020. “O naturalismo e suas dispersões em filmes brasileiros dos anos 2000.” *Intexto 1* (49): 173-195. Acesso em 30 de maio de 2020.  
<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/86457>
- Leites, Bruno; Baggio, Eduardo; Carvalho, Marcelo. 2020. “Apresentação do dossiê Teoria de Cineastas.” *Intexto 1* (48): 1-5. Acesso em 30 de maio de 2020.  
<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/98593/55060>.
- Merten, Luiz Carlos. 2012. “Diretor fez ‘Febre do rato’ para provar aos jovens que poeta é quem ousa.” *Estadão*, 22 de junho de 2012.
- Metz, Christian. 1980. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte.

- Mulvey, Laura. 1983. "Prazer visual e cinema narrativo." In *A experiência do cinema – antologia*, editado por Ismail Xavier, 437-453. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.
- Penafria, Manuela. 2020. "Fazer a teoria do cinema a partir de cineastas – entrevista com Manuela Penafria", concedida a Bruno Leites, Eduardo Baggio e Marcelo Carvalho. *Intexto* 1 (48): 6-21. Acesso em 30 de maio de 2020. <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/97857/54881>.
- Piauí. 2007. "Misoginia e sadismo na Zona da Mata: Cláudio Assis defende o seu Baixio das Bestas." *Piauí*, 8 de maio. Acesso em 30 de maio de 2020. <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/misoginia-e-sadismo-na-zona-da-mata/>.
- Portraits de Zola. n.d. *Expositions: les galeries virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France*. Acesso em 9 de dezembro de 2019. <http://expositions.bnf.fr/zola/portraits/intro.htm>
- Ramos, Fernão. 1987. *Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Embrafilme/Ministério da Cultura/Brasiliense.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Ribeiro, Júlio. 1958. *A carne*. Rio de Janeiro: F. Alves.
- Rocha, Glauber. 2004. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Sodré, Nelson W. 1965. *O naturalismo no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- Sussekind, Flora. 1984. *Tal Brasil, Qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé.
- Williams, Linda. 1989. *Hardcore: power, pleasure and the 'frenzy of the visible'*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Williams, Linda. 1991. "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly* 4 (44): 2-13. Acesso em 30 de maio de 2020. <http://www.jstor.org/stable/1212758>
- Zola, Émile. 2004. *Le roman expérimental*. Paris: Nouveau Monde Éditions.

## FILMOGRAFIA

- Amarelo Manga*. Dir. Cláudio Assis. Parabólica Brasil, Olhos de Cão Produções Cinematográficas, Brasil, 2003. 100 mins.
- Árido Movie*. Dir. Lírio Ferreira. Cinema Brasil Digital, Brasil, 2005. 115 mins.

- Através da Janela*. Dir. Tata Amaral. A.F. Cinema e Vídeo, Brasil, 2000. 85 mins.
- Baixio das Bestas*. Dir. Cláudio Assis. Parabólica Brasil, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Rec Produtores Associados Ltda, Brasil, 2006. 82 mins.
- Big Jato*. Dir. Cláudio Assis. Perdidas Ilusões Ltda.; República Pureza Filmes Ltda, Brasil, 2015. 96 mins.
- Carandiru*. Dir. Hector Babenco. HB Filmes, Sony Pictures Classics, Columbia Tristar, Globo Filmes, Brasil, 2003. 146 mins.
- Contra Todos*. Dir. Roberto Moreira. Coração da Selva, O2 filmes, Brasil, 2004. 95 mins.
- Deserto Feliz*. Dir. Paulo Caldas. Camará Filmes Ltda., Brasil, 2007. 88 mins.
- Febre do Rato*. Dir. Cláudio Assis. Polo de Imagem, Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil, República Pureza Filmes, Perdidas Ilusões, Brasil, 2011. 105 mins.
- Latitude Zero*. Dir. Toni Venturi. Olhar Imaginário, Brasil, 2000. 76 mins.
- Notícias de uma guerra particular*. Dir. João Moreira Salles, Kátia Lund. Videofilmes, Brasil, 1999. 57 mins.
- O cheiro do ralo*. Dir. Heitor Dhalia. Primo Filmes, Branca Filmes, Geração Conteúdo, RT Features, Tristero Filmes, Brasil, 2006. 112 mins.
- Ônibus 174*. Dir. José Padilha. Zazen Produções, Brasil, 2002. 150 mins.
- Tropa de Elite*. Dir. José Padilha. Zazen Produções Audiovisuais, Brasil, 2007. 118 mins.
- Última Parada 174*. Dir. Bruno Barreto. Moonshot Pictures, Movie e Art, LC Barreto, CFK Participações, Paramount Pictures, Globo Filme, Lereby, Brasil, 2008. 115 mins.

Recebido em 15-12-2019. Aceite para publicação em 15-04-2020.