



Cronicamente Inviável (Sérgio Bianchi, 2000). Fonte: divulgação.

Sair de si mesmo – imagens extáticas no cinema brasileiro do início dos anos 2000¹

Bruno Leites²

Doutorando em Comunicação e Informação na UFRGS.
Professor substituto dos cursos de cinema da UFPel.

Resumo: Este trabalho analisa a aparição de imagens extáticas no cinema brasileiro do início dos anos 2000. Êxtase, na obra de Sergei Eisenstein, refere-se a “sair de si mesmo” e pode adquirir uma ampla gama de utilizações estéticas e políticas. No que tange ao presente trabalho, serão analisadas imagens extáticas em *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000) e *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003). O objetivo é mostrar suas singularidades e diferenças, mas realçar também um projeto partilhado. As aparições extáticas, nesse contexto, tendem a ser o resultado de uma impotência, de uma impossibilidade de agir.

Palavras-chave: Êxtase; Imagem; Sérgio Bianchi; Cláudio Assis; Sergei Eisenstein.

Abstract: In this article, it is studied the emergence of ecstatic images in early 2000s Brazilian Cinema. In the work of Sergei Eisenstein, ecstasy means “being beside oneself” and can be seen in a variety of aesthetical and political situations. The focus here are ecstatic images in *Chronically unfeasible* (Sérgio Bianchi, 2000) and *Mango Yellow* (Cláudio Assis, 2003). The objective is understanding singularities and differences, but it is also emphasizing a shared aesthetics. The ecstatic images, in this context, tend to be the result of an impotence, an impossibility of acting.

Keywords: Ecstasy; Image; Sérgio Bianchi; Cláudio Assis; Sergei Eisenstein.

INTRODUÇÃO

Na primeira parte do texto, apresentarei o arcabouço geral da pesquisa que venho desenvolvendo e depois passarei à reflexão

¹ Trabalho realizado com o apoio da CAPES.

² bleites2003@hotmail.com

específica deste texto, sobre imagens extáticas no cinema brasileiro do início dos anos 2000. O artigo, advindo de apresentações realizadas em dois colóquios³, manterá um certo tom de oralidade, próximo ao das apresentações para as quais ele foi primeiramente desenvolvido. No cinema brasileiro do início dos anos 2000 era comum observar imagens como estas:

Este fenômeno já foi notado por Fernão Ramos, que o definiu como um “naturalismo cruel”:

Dentro de sua gama diversa, este “naturalismo cruel” pode ser definido pelo prazer que toma a narrativa em se deter na imagem da exasperação ou da agonia. São constantes os longos planos dedicados para a representação de berros ou momentos de crise existencial. A exasperação dramática é mostrada em detalhe e exagerada ao extremo, para além da motivação realista. O deboche, os personagens sórdidos, os risos histéricos são representados em destaque, de modo lento e prolongado. A imagem da miséria, da sujeira, a ação dramática em ambientes fechados e abafados (como prisões ou favelas), surge de modo recorrente. Mortes, sangue, ações com requintes cruéis de violência são exibidas em toda sua crueza. Esta imagem constitui-se dentro de uma estratégia que eleva a intensidade ao limite da agressão ao espectador (RAMOS, 2004, pp.106-107)



Figura 1: estados de descontrole em *Amarelo Manga* e *O invasor*. Fontes: (*Amarelo Manga*, 2003; *O invasor*, 2001)

A minha pesquisa é sobre uma determinada estética produzida e partilhada no cinema brasileiro do início dos anos 2000, que alguns autores analisaram do ponto de vista das suas distopias (NAGIB, 2006), da sua má-consciência e narcisismo às avessas (RAMOS, 2004), e de resquícios do ressentimento que teria caracterizado o cinema brasileiro dos anos 1990 (XAVIER, 2007). No universo da minha pesquisa, articulando as imagens e as discursividades que as cercaram, eu venho propondo que esta estética se configura como

³ A(na)rqueologia das Mídias, na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (UFRGS) e 4º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, no curso de Cinema e Vídeo (UNESPAR), ambos em 2015.

uma grande sintomatologia. Nesse sentido, os diretores concebem essas imagens como sintomas, porque se conectam com aquilo que existe de doente em espaços geográficos muito precisos e pretendem que suas imagens se imponham como um sintoma produzido a partir do contato direto com essas doenças de mundo. Eu falo de filmes como *Cronicamente inviável* (Sérgio Bianchi, 2000), *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2002), *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2006), *O invasor* (Beto Brant, 2001), *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006) e *Contra todos* (Roberto Moreira, 2004), entre outros.

Quando observamos os filmes e o contexto em que estavam sendo feitos, encontramos uma série de referências a este vocabulário que gira em torno das patologias. Eu vou mostrar, primeiramente, um pouco do universo discursivo em que estavam imersas essas imagens e como os realizadores viam a si próprios nessa época. Por exemplo, Beto Brant fez uma análise retrospectiva de sua carreira, afirmando que *O invasor* (Beto Brant, 2001) e os seus filmes anteriores, *Os matadores* (Beto Brant, 1997) e *Ação entre amigos* (Beto Brant, 1998), mostravam um tema tão patológico que ele próprio vinha se contaminando e reduzindo a sua própria intensidade vital. É por isso que ele fala em reinvenção e, se nós formos analisar o seu filme seguinte, que é *Crime Delicado* (Beto Brant, 2005), existe ali de fato uma mudança radical pelo enfrentamento desta tendência de submissão às patologias.

Então há ao mesmo tempo um desencanto.
Desencanto dessa descoberta. De que essas
relações estão aí, patológicas na sociedade. Pra
você não começar a apagar a tua luz, você precisa
se reinventar (BRANT, 2009, grifos meus)

Talvez o mais evidente no que tange à exposição discursiva da sintomatologia da qual eu venho falando seja Cláudio Assis. Ele tinha claramente nessa época a postura de figurar essas doenças, e, além disso, de se apresentar como alguém habilitado a fazer esta figuração. Em outros termos, em suas performances discursivas ele construía a nobreza daquilo que ele realizava.

Mostrar que tá no canavial mas tá fodido. 500 anos de cultura da cana. É a merda, é o câncer. *Esse câncer impregna nas pessoas também*. A escolha da Zona da Mata: isso foi fundamental, ver as condições que eles tinham lá, por isso não foram ao sertão, que apesar de tudo tinha melhores condições. (ASSIS, 2011, grifos meus)

Esta afirmação, que eu escolhi entre tantas que ele mencionou na época de *Amarelo Manga* e do *Baixio das Bestas*, mostra o objetivo de figurar o que está podre. Ele inclusive nomeia: é a merda, é o câncer. E aqui ele não deixa dúvida do objetivo que ele tem e daquela abordagem que eu mencionei anteriormente, de construir a nobreza do seu próprio lugar de fala. Ele faz isso por ser alguém habilitado a mostrar essas doenças tão presentes mas também tão subterrâneas. “Estou mostrando pra você tomar atitude. Estou te mostrando, está aqui. Você que deve tomar a sua atitude. Forte, necessário, botar pra foder. Violência é outra coisa. (ASSIS, 2011)” Até agora expus elementos discursivos, contudo a sintomatologia dessas imagens se traduz em estratégias recorrentes no âmbito das próprias imagens. Como exemplo, destaco os fetichismos e as deformações, além dos estados de descontrole, os quais constituem o foco do presente texto.

IMAGENS EXTÁTICAS

Para falar desses estados de descontrole eu vou precisar expor brevemente um conceito fundamental, que é o de êxtase, do modo como foi trabalhado por Sergei Eisenstein, sobretudo na obra *A natureza não-indiferente*. Entre o final dos anos 1930 e durante toda a década de 1940, até a sua morte em 1948, Eisenstein trabalhava em reflexões de modo relativamente concomitante, as quais no entanto ficaram inacabadas. Destacam-se: *Montagem*, *Método*, *História geral do cinema* e *A natureza não-indiferente*⁴.

⁴ Apesar de não finalizados pelo autor, os textos dessas reflexões têm sido publicados: *Montagem* e *A natureza não-indiferente* possuem versões em línguas ocidentais, como inglês, francês e italiano. *Método* está ainda em processo de tradução em diferentes línguas ocidentais. *História geral do cinema* foi publicado como *Notas para uma história geral do cinema*, inclusive no Brasil (EISENSTEIN, 2014).



Figura 2: fetichismos em *Cheiro do ralo* e *Amarelo Manga*. Fontes: (*Cheiro do ralo*, Heitor Dhália, 2006; *Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003)

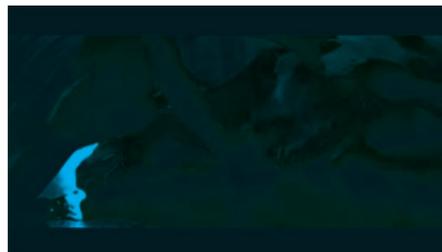


Figura 3: deformações em *Amarelo Manga* e *Cronicamente inviável*. Fontes: (*Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003; *Cronicamente inviável*, Sérgio Bianchi, 2000).

O êxtase aparece em Eisenstein como uma “saída de si mesmo”. Ele escreve assim para destacar a composição da palavra, no sentido da origem grega, de *ex* = fora e *stasis* = estar parado. Então, seria algo como “fora de estar parado”, “fora da estabilidade”.

Utilizando termos mais nobres, nós poderíamos dizer que a ação do patético de uma obra consiste em conduzir o espectador ao êxtase. Uma fórmula como essa não acrescentaria nada, porque três linhas acima nós dissemos exatamente a mesma coisa, já que *ex-tasis* significa literalmente a mesma coisa que o nosso “sair de si mesmo”, “estar fora de si” ou “sair do estado habitual” (EISENSTEIN, 1976, p.79, tradução minha)⁵

Êxtase em Eisenstein está diretamente ligado ao *pathos*, que vem da origem grega, mas que no russo, segundo os tradutores franceses de *A natureza não-indiferente*, jamais adquiriu a conotação pejorativa das línguas latinas (EISENSTEIN, 1976, pp.425-426). *Pathos* significa justamente “ardor passional”. O fato é que Eisenstein acreditava poder construir uma obra patética, potente para produzir este encontro com o espectador e obrigá-lo a entrar em êxtase, ou seja, a sair de si, a entrar em um estado de mobilidade. Acontece que para chegar nesta concepção de um êxtase político e revolucionário, Eisenstein estudou vários tipos de êxtase, em diferentes situações. Ele pensa por exemplo no êxtase religioso. Eu refiro duas cenas de *O velho e o novo* (1929), que Eisenstein monta em sequência no filme, sendo a primeira dedicada ao êxtase religioso, e a outra dedicada ao êxtase revolucionário. Ele faz análises dessa sequência em *A natureza não-indiferente* (EISENSTEIN, 1976, pp.122-130).

Um outro tipo de êxtase está presente no espetáculo das touradas. Para Eisenstein, a situação-tourada era enigmática porque o espe-

⁵ No original: “En usant de termes plus nobles, nous pourrions dire que l'action du pathétique d'une oeuvre consiste à amener le spectateur à l'extase. Une telle formulation a dit exactement la même chose, car *ex-stasis* signifie littéralement la même chose que notre 'sortir de soi-même', être hors de soi' ou 'sortir de l'état habituel'”.

táculo fazia todos os envolvidos saírem de si mesmo. Havia ali um engajamento passional que para ele era um tipo de êxtase. As séries de desenhos sobre as touradas investigam essas regiões em que adentram touro e toureiro no processo de saída de si mesmo. Neste desenho, por exemplo, aflora a dimensão sexual que Eisenstein via nas touradas, tanto quanto misturam-se os papéis de dominação entre humanos e animais como resultado do processo de tourada.

Finalmente, dentre todos os tipos de êxtase que Eisenstein pesquisa, eu destaco que ele fala de um êxtase trágico. Basicamente, o êxtase trágico é aquele próprio a grandes artistas, que conheciam e desenvolviam a potência passional da obra, mas que por outro lado não tinham esperança de utilizá-la a favor da criação de um mundo novo.

E então no lugar da coesão e da harmonia interior, nós estamos em presença deste mesmo *patético trágico* do dualismo interior que, em diversos períodos da história, impregna o temperamento dos grandes criadores, condenados a viver em épocas e em condições sociais que não permitem a coesão e a harmonia. Pode parecer inesperado colocar numa mesma lista as figuras de Michelangelo, Wagner, Victor Hugo. Mas, de fato, nós descobrimos em todos essa mesma contradição interior. (EISENSTEIN, 1978, p.295, tradução minha)⁶

Penso que é neste patético trágico que apreendemos os estados de descontrole no cinema brasileiro dos anos 2000, do ponto de vista da manipulação da passionalidade, mas como fruto de uma doença de mundo, longe, portanto, da crença política em um mundo renovado.

⁶ No original: "Et voici qu'au lieu de la cohésion et de l'harmonie intérieure, nous sommes en présence de ce même *pathétique tragique* du dualisme intérieur qui, aux diverses périodes de l'histoire, empreinte le tempérament des grandes créateurs, condamnés à vivre à des époques et dans des conditions sociales qui ne permettent pas la cohésion et l'harmonie. Il peut paraître inattendu de places sur un même rang le figures de Michel-Ange, Wagner, Victor Hugo. Mais, en fait, on découvre partout cette même contradiction intérieure".



Figura 4: Desenho da série *Síntese e perdão*, de Eisenstein. Fonte: (SOMAINI, 2011, caderno de imagens).

ESTADOS DE DESCONTROLE EM DOIS FILMES BRASILEIROS

a) *Cronicamente inviável*

Observarei duas aparições de estados de descontrole no cinema brasileiro dos anos 2000, tecendo observações sobre suas singularidades. Não se trata de algo definitivo, mas de uma análise que ainda está em andamento no contexto da pesquisa cujas linhas gerais delimitei na primeira parte deste texto.

A primeira cena é de *Cronicamente inviável*. Enquanto uma personagem observa e produz discurso, através da superposição de uma voz over, outras personagens saem de si após receberem um conjunto de brinquedos. Durante a explosão do êxtase, ambos os personagens não dividem o quadro, o que produz uma separação sensível entre aquele que produz discurso e aqueles que sofrem de descontrole extático.

O estado de descontrole nesta cena refere-se a apenas uma parte específica da imagem, que é esse grupo de personagens, de crianças de rua. De saída, nós podemos descartar portanto a existência de um descontrole na imagem como um todo. A segunda observação necessária é a seguinte: o êxtase refere-se a um objeto sendo observado. Se olharmos a construção da cena, veremos que há uma espécie de construção em campo e contracampo, onde o êxtase é restrito a apenas um dos lados. Então, existe um lado que olha e produz discurso, e outro que sofre de descontrole extático, que sofre sua paixão descontrolada.

De um lado, temos o olhar e o discurso; de outro, temos o ser visto e o ser analisado. O extático é portanto um objeto a ser analisado.

É relevante que a mesma estratégia observacional se repita em outras partes do filme. Aqui, por exemplo, a imagem é produzida num plano de conjunto observacional da briga que acontece.

Eu proponho que possamos chamar esse tipo de aparição de êxtase distanciado, em que as estratégias na imagem estabelecem uma distância entre o estado de descontrole e o discurso que se



Figura 5: Oposição entre o extático e o discursivo. Fonte: (*Cronicamente inviável*, 2000)



Figura 6: êxtase observado através plano de conjunto. Fonte: (*Cronicamente inviável*, Sérgio Bianchi, 2000)

sobrepõem. O que parece existir sempre neste êxtase distanciado de *Cronicamente inviável* é uma contraposição do discurso sobre os excessos da imagem, porque o êxtase, que é o descontrole, está submetido ao discursivo e ao observacional.

b) Amarelo Manga

Neste outro trecho, de *Amarelo Manga*, a personagem descontrola-se ao flagrar a traição do marido. A construção extática nesta segunda cena é bem diferente. Por diferenciação à anterior, podemos ver que não existe um regime discursivo que se sobreponha ao êxtase. Também não existe a trilha sonora no momento do descontrole, o que faz com que os berros possam atingir um nível central na construção da cena. Quer dizer, a ambientação sonora que existe no início da cena se interrompe no momento da briga. Os berros então se impõem em sua materialidade, ou, se impõem em sua presença, para utilizar um termo em voga no momento.

Também é claro que a mordida, o berro e o sangue são elementos centrais que a câmera faz questão de enquadrar em primeiro plano. Eu quero dizer que a câmera não se distancia, pelo contrário, ela se mantém próxima do objeto, quase dentro da cena. Isso evidentemente contribui para evitar uma distância analítica, uma distância observacional.

Ao longo da cena existe uma alteração na estratégia de construção da própria cena. Se olharmos o início, ela é toda orquestrada. Por exemplo: começa o lento movimento de câmera para a esquerda, que dura quase toda a cena; o personagem entra no plano de fundo do quadro (Canibal); no meio do movimento vemos uma alteração focal; e então, um outro personagem é enquadrado (Kika), no primeiro plano do quadro; a câmera continua o movimento que começou no início do plano; a personagem se vira e caminha lentamente, para acompanhar o movimento da câmera; finalmente, a câmera enquadra novamente dois personagens ao fundo (Canibal e a amante) e Kika em primeiro plano; o movimento de câmera é interrompido e por duas vezes ocorre uma alteração focal, entre o primeiro plano e o plano de fundo na imagem, para alternar o destaque entre um e outro foco no quadro.



Figura 7: a encenação ordenada que antecede o êxtase. Fonte: (*Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003)

Depois dessa primeira parte da cena, a estratégia se altera para produzir o estado de descontrole: temos então uma câmera que treme e que produz discontinuidades. A câmera, que antes descreveu um movimento contínuo agora passa a ser uma câmera que treme, que se aproxima e se afasta do objeto filmado, que alterna abruptamente sua velocidade. Além disso, sobressaem inúmeros *jump-cuts* na cena, os cortes se sobrepõem sem preocupação com a organicidade. E, quando chega na parte do berro, os cortes ficam ainda mais evidentes: eles não apenas capturam este berro, mas eles cortam e sobrepõem trechos do berro, fazendo aumentar a sua potência do ponto de vista expressivo.

Daí a consideração de que nesta cena todos os elementos se pretendem a serviço do êxtase. Não existe distanciamento, mas uma sobreposição de recursos utilizados para fazer com que a figura extática seja também um êxtase vivenciado através da materialidade da imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estado de descontrole em *Amarelo Manga* é mais próximo do êxtase como utilizado por Eisenstein, em que a imagem extática se afirma por si mesma, sem a interposição discursiva, como é o caso da cena de *Cronicamente inviável*. Poderíamos dizer, portanto, que cenas como esta criam pontos atracionais (GUNNING, 2006) em *Amarelo Manga*, criam momentos em que a situação sensível se impõe sobre o regime discursivo.

De todo modo, seria ainda desejável analisar como no próprio *Amarelo Manga* as discursividades se recompõem no entorno da situação extática materializada na cena analisada, ou seja, conhecer como o surto de *pathos*, de paixão, se articula ou rearticula com a ação, tanto das cenas anteriores quanto das cenas seguintes.

Eu considero que ambas as cenas revelam indícios da aparição e da utilização do estado de descontrole no contexto de uma grande sintomatologia das imagens. Evidentemente, elas não esgotam o universo da sua utilização, mas fornecem indícios imprescindíveis no enfrentamento da questão fundamental de saber como esses



Figura 8: berro, mordida e a imposição do estado de descontrole. Fonte: (*Amarelo Manga*, Cláudio Assis, 2003).

estados de descontrolo se compõem com, digamos, os estados de controle, ou, em outros tempos, como (e se) a situação extática devém pensamento e ação.

REFERÊNCIAS

AÇÃO entre amigos. Direção: Beto Brant.
Produção: Dezenove som e imagens, 1998.

AMARELO Manga. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis e Paulo Sacramento. Olhos de cão produções, 2003.

ASSIS, Cláudio. Entrevista. **Sala de cinema - SESC TV**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=27ZzOP8q2RA>>. Acesso em 18 ago 2015.
Entrevista concedida a Miguel de Almeida em 2011.

BAIXIO das bestas. Direção: Cláudio Assis. Produção: Parabólica Brasil, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Rec Produtores Associados Ltda, 2006.

BRANT, Beto. Entrevista. **Sala de cinema - SESC TV**. Disponível em: <<http://contraplano.sesctv.org.br/entrevista/beto-brant/>>. Acesso em 15 fev 2015.
Entrevista concedida a Miguel de Almeida em 2009.

CONTRA todos. Direção: Roberto Moreira. Produção: Fernando Meirelles, Roberto Moreira, Geórgia Costa Araújo, Andréa Barata Ribeiro e Bel Berlinck. Coração da Selva, O2 filmes, 2004.

CRIME delicado. Direção: Beto Brant. Produção: Drama Filmes, Lumière, MG Ricca, MegaColor, 2005.

CRONICAMENTE inviável. Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Sérgio Bianchi, Gustavo Steinberg e Alvarina Souza e Silva, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. **La non-indifférente nature / 1**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

_____. **La non-indifférente nature / 2**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1978.

_____. **Notas para uma história geral do cinema**. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

GUNNING, Tom. Attractions: How They Came into the World. In: STRAUVEN, Wanda (org.). **The cinema of attractions reloaded**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. pp.31-39

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro** – matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

O CHEIRO do ralo. Direção: Heitor Dhalia. Produção: Primo Filmes, Branca Filmes, Geração Conteúdo, RT Features, Tristero Filmes, 2006.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Renato Ciasca e Bianca Villar. Pandora filmes, 2002. 1 DVD.

O VELHO e o novo. Direção: Sergei Eisenstein. Produção: Sovkino, 1929.

OS MATADORES. Direção: Beto Brant. Produção: Beto Brant e Renato Bulcão, 1997.

QUANTO vale ou é por quilo? Direção: Sérgio Bianchi. Produção: Agravo Produções Cinematográficas, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. Má-consciência, crueldade e “narcisismo às avessas” no cinema brasileiro contemporâneo. **Revista Crítica Marxista**, Rio de Janeiro, v.19, p.104-113, 2004.

SOMAINI, Antonio. **Ejzenštejn - il cinema, le arti, il montaggio**. Torino: Giulio Einaudi editore, 2011.

XAVIER, Ismail. Humanizadores do inevitável. **Alceu**, v.8, n.15, p. 256-270, jul./dez. 2007.