

O Novo, o Feio e o Grotesco Cinema Pernambucano¹

Filipe FALCÃO²

Sidney ROCHA³

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

Este artigo busca identificar escolhas artísticas dos diretores de fotografia Walter Carvalho, Ivo Lopes de Araújo e Fernando Lockett, respectivamente nos longas-metragens pernambucanos *Baixio das Bestas* (2006), *Tatuagem* (2013) e *Amor, Plástico e Barulho* (2013), dando ênfase à sua poética visual. Serão esses filmes parte da busca de uma nova estética, de uma mentalidade da (sua própria) época? A partir da identificação de elementos ligados ao Feio e o Grotesco, o artigo busca estimular a análise desses componentes ético-estéticos em comum nessas realizações e, enquanto tenta responder à questão, visa dotar futuras pesquisas no campo da linguagem visual, sobremaneira nos estudos da direção de fotografia no cinema que é feito em Pernambuco, Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; direção de fotografia; O Feio e o Grotesco; Pernambuco.

INTRODUÇÃO - O “NOVO CINEMA PERNAMBUCANO”⁴

Desde quando o cinema (arte ou indústria) se rendeu à paupérrima ideia de *referência – criar a partir do que vem funcionando* no mercado, sob nenhum risco de errar – e desde quando isso passou a guiar a direção de fotografia tanto no filme publicitário quanto no cinema propriamente dito (e visto), o audiovisual vem perdendo sua potência nas duas únicas grandezas que o distinguem talvez como arte: a linguagem

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação. Professor do Curso de Fotografia da UNICAP; e-mail: filipe.falcao@unicap.br

³ Graduando do Curso de Fotografia da UNICAP; e-mail: sidneyrocha1@gmail.com

⁴ Esse “Novo Cinema Pernambucano” ou o cinema que se faz em Pernambuco, é termo ainda a se consolidar historicamente. Não há marcos tão definidores, se comparados a ciclos de cinema do passado ou o a considerada retomada do cinema no Estado, enfim, estamos falando de um animal vivo, de difícil classificação. Contudo, a partir da revisão da literatura sobre o tema, culminando no referencial teórico deste artigo, podem-se notar determinadas ênfases e escolhas estéticas, de novas abordagens sobre velhos temas, de novos estranhamentos e atmosferas, a partir da primeira década dos anos 2000, na produção de longas metragens. Essa alteração, visual ou filosófica, com vieses ideológicos e políticos e menos mercadológicos, têm sido uma marca dos longas produzidos nesse período, que vai daquela década à seguinte, período no qual está concentrado nosso estudo e onde se insere esse “Novo Cinema Pernambucano”.

e a imaginação, ou suas relações com o imaginário. Segundo Morin (1997, p. 120) “o imaginário estético é, como todo imaginário, o reino das necessidades e aspirações do humano, encarnadas e situadas no quadro de uma ficção”.

De um *frame* a outro, *grosso modo*, a máxima schopenhauereana⁵: “o mundo como vontade e como representação”, passou a soar simplesmente como “o mundo como vontade e como *referência*”. Nesse panorama, o mundo sequer é mais a intuição de quem o intui (e isso quer dizer: representação), mas somente a instrução de quem o instrui.

Quanto ao conceito de representação, no caso cinematográfico, em contraponto à ideia de *referência* ou repetição, valemo-nos de Todorov (2013) quando aponta a arte como a criadora de outra realidade, com elementos e linguagem própria, onde a representação fílmica é resultado da criação da mais ampla de significações subjetivas mais peculiares do cineasta, que cria na obra elementos objetivos, presentes na realidade e na sociedade. Assim o filme representa um mundo exterior à obra, mas que nos permite refletir sobre ele também de forma original. Um filme deve se impor como uma criação nova que se debata com o mundo, concluímos nós. É esse o jogo que fabrica a obra de arte. Real e realidade são coisas distintas. Mas voltaremos ao tema dessa luta do realismo e a realidade no cinema e nos filmes-tema do artigo.

Obstante a esse mundo de referências e aparências, o cinema, no grau mais elevado é parte da referência cultural de uma nação. Tem a ver com sua história, sua memória, seu patrimônio, identidade e esse imaginário estético.

A FOTOGRAFIA E IDENTIDADE DO CINEMA BRASILEIRO

No Brasil, essas aspirações não foram menores que noutros países. Se nos concentramos na historiografia mais recente do cinema no país, a partir de pelo menos o início dos anos 1960, do Cinema Novo, período mais grave da ditadura militar (1964-1985), passando pelo Era Color (1990-1992) e culminando na extinção da Embrafilme (1990) vemos como o cinema brasileiro se associa a essa ideia ou ideação nacional, onde realizadores partem de uma perspectiva cultural de resistência, contra uma ideia nacionalista de um Estado autoritário e nacionalista, no pior dos sentidos. Nesse caldo de modernização econômica e tecnológica, é que nasce certa direção de fotografia, no

⁵ Referência à obra de Arthur Schopenhauer (1788-1860), *O mundo como vontade e representação* (título original, em alemão: *Die Welt als Wille und Vorstellung*), publicado em 1819.

veio de uma ideia do cinema de resultados, onde agentes cinematográficos como distribuidores e exibidores buscam também seu protagonismo. Na arena, a cultura popular e a cultura de massa. Em jogo, a identidade nacional cinematográfica.

O Brasil dos filmes em questão neste artigo é filho daquele Brasil ainda. Walter Carvalho, por exemplo, que assina a fotografia do *Baixio das Bestas*, é herdeiro do Cinema Novo e, portanto, se inscreve nessa tradição. Muitos diretores dessa geração, de Walter de Carvalho, e incluídos os de outras gerações como Ivo Lopes de Araújo e Fernando Lockett⁶, recorrem a essa estética da fome ou da miséria para representar um Brasil arcaico, subdesenvolvido e violento, através de uma fotografia “feia” e “mal feita”. Ora, nessa tendência também se enquadram filmes nacionais como *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* e outras produções audiovisuais para a televisão e o cinema (de resultados), campeões de audiência.

Uma escavação mais profunda do imaginário nacional verifica a presença da cultura do Feio (e do Grotesco) na nossa cultura, desde os anos do descobrimento do país até os tempos mais recentes, como esclarece Verônica G. B. da Silva, em seu *A cultura brasileira do Feio* (2017):

Se na primeira metade do século XX a feiura torna-se tolerada como belas imagens do Feio, é na segunda metade do século XX e no século XXI que as representações do Feio passam a integrar um amplo local de visibilidade – as mídias. O caráter repulsivo do Feio ganha destaque, na televisão, no cinema e a feiura vira símbolo de embate das classes artísticas e das classes socioculturais. [...] A rebelião torna-se, artisticamente, um produto de crítica social e uma cerimônia ritual: morte ao belo/viva a fealdade. O século XXI pode ser considerado uma ode à fealdade e uma ode à realidade das pessoas comuns. O Feio assegura sua consagração estética e se existe uma feiura brasileira, precisamos mostrá-la e englobá-la em nossa beleza. (SILVA, 2017, p.59-60).

À busca dessa antropofagia ou incorporação de uma identidade, boa parte dos diretores e diretoras de cinema, em particular de Pernambuco, se auto-inscrevem em alguma variante da ideia passadista de nacionalidade, a partir de certa “nordestinidade” ou “pernambucanidade” como modelo de representação, e adotam nos seus discursos as mesmas tradições intelectuais.

⁶ Fernando Lockett, nascido na Argentina, tem sua filmografia bastante ligada ao Brasil. Dentre muitas produções brasileiras e a Pernambuco. Entre outras realizações de Renata Pinheiro, além de *Amor*, *Plástico e Barulho*, Lockett assina a direção de fotografia de os filmes *Carro Rei* (2018) e a série para *TV África da Sorte*, e o longa *Açúcar*, ambos de 2017.

Mesmo de alguma forma refratários a essa estética da fome⁷ do Cinema Novo, e em contraposição a uma estética mormente mercadológica, ou relutantes quanto a outras estéticas da fotografia do cinema no país (Tobias, 1960; Feitosa, 2004; Fontanella, 2005; Castellano, 2011), os três longa-metragens tratados aqui se apropriam dessa ênfase de um cinema autoral marcado por um pensamento sobre a realidade social, mas que não consegue transcender para além do imanente realismo, linguagem abandonada no já citado Cinema Novo. No artigo/manifesto *Uma Estética da Fome* (1965), Glauber Rocha traz comentários pertinentes sobre a temática.

Sabemos nós – **que fizemos estes filmes feios e tristes**, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam os tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (*negrito nosso*). (ROCHA, 1981, p.29).

Esse manifesto, bem defendido por Xavier, inscreve o cinema da época entre as grandes preocupações nacionais e como modo de fazer a carência como elemento inerente da obra semelhante a um manifesto.

“Da fome. A estética. A preposição ‘da’, ao contrário da preposição ‘sobre’, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o Cinema Novo do início dos anos 1960 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias ao modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva (‘somos subdesenvolvidos’) ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto (que, ao avesso, diz de novo ‘somos subdesenvolvidos’). A *estética da fome* faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.” (XAVIER, 1983)

Em se tratando de atualizações, podemos considerar que falte um tema para esse “Novo Cinema Pernambucano”, ou a busca de um estilo cuja estrutura visual não vá para além do exotismo, não faz de sua fraqueza e sua força, mais fraqueza ainda?

⁷ “Referência ao manifesto *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha, de 1965, cujo trecho destaamos adiante.

A direção de fotografia de *Baixio das Bestas*, *Tatuagem e Amor*, *Plástico e Barulho* segue a reboque desse realismo, muitas vezes filiado a esse exotismo ou da estrutura dramática e ideológica desses filmes. Suas escolhas estéticas são parte de certo estertor político, da ideia vanguardista, e por isso romântica, de um cinema como elemento de identidade nacional, funâmbulo ou sonâmbulo entre a ideia da cultura popular e a cultura de massa, suas referências e seus padrões.

No ponto de vista histórico, guarda relações com o cinema neorrealista⁸ italiano, dos anos 1940, onde se abandona a gravação em estúdios e seus cineastas escolhem registrar um país em ruínas, no período histórico conhecido como “Primavera Italiana”, especialmente após a queda do ditador Mussolini.

Essa *escola* neorrealista nunca foi bem traduzida teoricamente. Mas, assim como fez (e faz) o “Novo Cinema Pernambucano”, ela impôs sua práxis na cultura popular, por muito tempo ignorada pelo mundo intelectual, de “alta cultura”. Pode-se anotar, para estudos posteriores, que os três longas trazem a mesma preocupação, quais sejam: o caráter humanista, a ideia provocadora de os espectadores ignorarem ou terem pouco interesse pelos acontecimentos reais do país.

Mas o que distingue ou une esses três filmes no contexto desse “Novo Cinema Pernambucano”? Podemos falar em uma “estética”, talvez nova, que se desligue das escolhas estéticas anteriores na representação do homem, sobretudo da região Nordeste?

FOTOGRAFIA E ESTÉTICA NO “NOVO CINEMA PERNAMBUCANO”

Que elementos de *mise-en-scène*, na fotografia, podem ser levados em conta para encontrar um elemento unificador? O Feio artístico, o Grotesco? Bom resumo aos valiosos aportes sobre o Feio (o Feio artístico ou o Belo-feio) oferecidos neste artigo⁹,

⁸ Neorrealismo é termo usado pela primeira vez pelo crítico de cinema Antonio Pietrangeli, ao se referir ao filme *Obsessão*, de Luchino Visconti. O auge da *escola* foi o fim dos anos 1940. *Roma, Cidade Aberta* de Roberto Rossellini (1945); *Sciuscià*, de Vittorio De Sica e *Paisà*, de Rossellini (ambos de 1946); *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, *A Terra Treme*, de Visconti (ambos de 1948); e *Alemanha Ano Zero*, também de Rossellini, do mesmo ano, são seus incontornáveis exemplos.

⁹ Para conceitualização do Feio partimos de Rosenkranz (1992) e Santos (2002), no tocante à confirmação do Feio como uma categoria estética. Para melhor conceitualização do termo, seguimos Schwarcz (1972) à busca de um panorama do Feio no Brasil, passando por três obras essenciais de Tobias (1960, 1967, 1992), especificamente, para o acompanhamento das ideias estéticas na cultura brasileira; e, no geral, na modernidade, recorremos a Calheiros (2010). Quanto ao Feio associado à imagem da mulher – visto a importância do *topos* nos filmes analisados, buscamos compreensões em Novaes (2006), Penna (1989) e Wolf (1982).

destacamos a definição dessa categoria estética, na arte, oferecido por Calheiros (2015) para quem o Feio é:

[...] tudo o que remete para a ideia ética de mal, para a vivência da adversidade mais desagradável, ou, de modo genérico, tudo o que origina o nosso temor, terror, fobia, tudo o que contraria e agride, tudo o que nos ameaça (ou parece ameaçar), tudo o que nos traz ansiedade e angústia, tudo o que nos desestabiliza, nos desequilibra, nos escandaliza, nos choca, nos traz estranheza, nos traz perplexidade, nos traz desconcerto, tudo o que nos inquieta, nos interpela, nos questiona, nos confronta conosco próprios e com os aspectos mais sombrios da nossa existência, tudo o que conosco implica (sem a menor explicação e reportável a matéria não racional do inconsciente), tudo o que nos faz sofrer, tudo o que origina inicialmente, de modo primário e pulsional, o nosso desprazer. Ou, ainda e sobretudo, tudo o que nos coloca friamente, de modo brutal, perante a nossa finitude, a nossa incompletude, a nossa fragilidade, tudo o que nos faz ver de frente, de olhos bem abertos, lucidamente, a tragicomédia que se revela ser a nossa vida, à mercê contingente da perversa ironia do destino. O Feio é, resumindo, tudo o que nos mostra o lado mais sombrio e cruel da nossa relação com o mundo, com a vida, com os outros, nossas fraternas alteridades, conosco na mesma aventura existencial. (CALHEIROS, 2015, p.109).

Em tempo, reforçamos que o Grotesco^{10, 11} – ou os vários grotescos –, na arte, encontra outro bom ponto de vista para somarmos ao rol de autores-base deste trabalho, como Victor Hugo¹², Wolfgang Kayser¹³, Mikhail Bakhtin (estes mais à pintura e literatura, contudo muito válidos) e, ou ainda Satayanna, no estudo da cena, ou principalmente ao cinema do grotesco, no Brasil, Muniz Sodré.¹⁴ Falamos de somar a isso, além do conceito formal, redutor, a ampliação oferecida por Alexandre Silva Guerreiro:

¹⁰ O termo *grotesco* tem origem no séc. XV, quando “Escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de ‘grotesca’, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta).” (BAKHTIN, 2013, p. 28).

¹¹ Neste artigo, para o entendimento do grotesco, utilizamos os aportes de Hugo (2007); Kayser (2003); Stam (1992); Russo (2000) e Sodré & Paiva (2002). Acatamos os conceitos de Bakhtin (2013) nas relações entre corpo (baixo-ventre e carnavalização) e sua representação grotesca, bem como os conceitos de estética (sobre erotismo, morte e luto no corpo e a imagem disforme, especialmente para contextualização do erótico dentro do grotesco, nas três cenas estudadas aqui) em Didi-Huberman (2015).

¹² “A propósito do grotesco romântico, é preciso salientar que não se trata de um grotesco provocador do riso, regenerador, alegre. O grotesco romântico está impregnado de horror, espanto e melancolia.” (GUERREIRO, 2018, p.29)

¹³ Há uma classificação, em Kayser, a se levar em conta mais nitidamente, embora não caiba, aqui, um aprofundamento: além do grotesco romântico mais à Hugo, o grotesco realista, ou grotesco de câmara, mais à Bakhtin, além de outras denominações como o grotesco fantástico e o grotesco da linguagem.

¹⁴ (SODRÉ, 1977).

O conceito de Grotresco apresenta um longo desenvolvimento, desde o Romantismo do século XIX, até os escritos de Bakhtin que atrelam sua essência à cultura popular. A existência de vertentes diversas, como o Grotresco realista e o Grotresco romântico, nos convida a pensar de que maneira esse conceito vem se transformando para, em seguida, abordar a sétima arte através de uma visão panorâmica que nos permita afirmar a presença de um *cinema do Grotresco*, bem como diferenciar qual tipo de Grotresco está presente em cada filme, abrindo novas possibilidades de leitura da arte cinematográfica. (GUERREIRO, 2018, p.27-28).

As relações entre esses dois conceitos do Grotresco e do Feio se mesclam e se complementam, e se confundem, muitas vezes. Por essa razão é que se pode falar de vários “feios” e vários “grotrescos”. Em relação a este último, podemos ir do Grotresco romântico (HUGO, 1988) ou, usada a régua bakhtiniana, ao realismo grotresco, que nos interessa mais neste panorama, tendo em mente que são elementos estéticos distintos, o que se aplica também ao Feio artístico.

Nosso interesse aqui passa mais pelos elementos antiéticos do Grotresco nesses filmes em pauta, apontando para uma fealdade que tenham o corpo como objeto e sujeito, nos três casos deste estudo, com ênfase à narrativa carnavalesca ou burlesca, cujas “deformações” ou avanços dessa estética passou a ser encarada, no campo da semântica, a linguagem, em associações à paródia, à caricatura, ao ridículo.

O quanto esses elementos, transubstanciados na direção de fotografia, se tornam marcas de uma geração de diretores e diretoras de cinema, e de fotografia, em Pernambuco, levando-se em conta que os elementos do Feio e do Grotresco fazem parte de uma estratégia estética “para a captação de públicos periféricos na televisão terceiro-mundista. Graças a este recurso, constituíram-se redes nacionais de televisão até hoje poderosas em termos de audiência”. (SODRÉ, 2016, p.18) Isso se aplica também para o cinema produzido para as TVs fechadas e *streamings*¹⁵ e às salas de projeção.

As perguntas necessitam de um reforço: a estrutura visual (SCHAEFFER, 2009) – história, som, imagem – de um filme é resultado da sua estrutura dramática e ideológica, entre outros fatores, o que torna quase impossível a análise da direção de fotografia comparada de um filme a outro filme¹⁶, mesmo de igual diretor, de um meio

¹⁵ Neste 2021, o longa *Tatuagem* constava da programação do Netflix.

¹⁶ Para a análise desses filmes, utilizamos a organização proposta por Aumont e Marie (2010), com ênfase para métodos e processo de decupagem fílmica em frames; e indicações de Penafria (2009) para decompor cenas e relato separadamente. Adotamos, ainda, sugestão de Gardies (2008) para organização de elementos tais como enquadramentos, com a intenção de entender e interpretar o posicionamento e ação dos corpos (personagens),

a outro meio. O Walter de Carvalho de *Baixio...*, de Cláudio Assis, não é aquele de *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, nem igual àquele de *Amarelo Manga* (2002), outro drama de Cláudio Assis. O mesmo ocorre com a filmografia de Ivo Lopes de Araújo em relação a *Tatuagem*, de Hilton Lacerda, e *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.; ou Fernando Lockett, que não é o mesmo em *Amor...* de Renata Pinheiro, e *Oscuro Animal* (2016), de Felipe Guerrero, outra sua direção de fotografia, que lhe filia ao Grotesco, embora fora deste estudo.

Cada filme tem um conceito de imagem distinto de outro. É nessa ilha e isolamento que se dão as escolhas estéticas desse ciclope que é o diretor ou diretora de Fotografia, se não querem somente ser vistos, para reforçar o tom grotesco, como xifópagos do diretor de um filme. Os métodos comparativos têm validade somente relativa nesses casos.¹⁷

Este artigo tende a se concentrar, portanto, nos elementos estéticos do Feio e do Grotesco na direção de fotografia em cenas bem pontuais dos filmes *O Baixio das Bestas*, *Tatuagem* e *Amor, Plástico e Barulho* e, uma vez identificados, verificar se essas escolhas estéticas e de linguagem são características úteis para, no futuro, conceituar melhor o chamado cinema pernambucano contemporâneo.

METÁFORAS, METONÍMIAS E HIPÉRBOLES NO NOVO CINEMA.

Se há uma nova estética nesse “Novo Cinema Pernambucano”, sua construção é pautada pela “nova” fotografia, embora sujeita a essa tendência realista do cinema brasileiro. Na sua estética, ou estéticas, as cenas tentam fazer prevalecer uma fotografia despojada, “suja”, cuja *aisthesis*¹⁸ está sobretudo o olhar, com algum interesse pelo retoricismo¹⁹ intelectual e a valorização do implícito ou metafórico – é o caso de *Baixio das Bestas* –, a metonímia em *Tatuagem*; e a valorização de alguma sofisticação, numa

sobretudo as personagens femininas em *Baixio das Bestas* e *Amor, Plástico e Barulho*, tendo em vista, reconhecer características estéticas ligadas à linguagem cinematográfica, tanto na tipologia (tipos de planos, movimentos de câmera, escolha de ângulos e iluminação), quanto à sua significação no contexto das cenas, com ênfase à sequência de *Tatuagem* estudada aqui, em termo que ainda precisamos nos aprofundar mais: o erótico-grotesco.

¹⁷ Como apoio à análise fílmica, nos valem de Figuerôa (2000) e outra vez em Fontanella (2005), aquele para oferecer melhores comparativos ao cinema pernambucano seus ciclos e épocas e aquela para buscar interpretações mais seguras ao universo onde estão imersas as personagens de *Amor, Plástico e Barulho* e, sobre a ideia de cena e o espetáculo (Roble & Araújo, 2016), também, no longa-metragem *Tatuagem*, ambos produtos abordados neste artigo.

¹⁸ Palavra grega que significa "apreensão pelos sentidos" e "percepção".

¹⁹ A direção de fotografia de Walter Carvalho, ao contrário, por exemplo, do que é *Amarelo Manga* (2002), também de Cláudio Assis, prioriza a ação e não a retórica da frase.

fotografia hiperbólica, que privilegia a cor, em especial de *Amor, Plástico e Barulho*, no título já uma metonímia. A observação de Carreiro (2008), em artigo de jornal se referindo à fotografia de *Baixio as Bestas*, serve também para as cenas comentadas adiante:

Composições visuais e movimentos de câmera elegantes [...] Há nítida preferência por planos fixos, que muitas vezes eliminam intencionalmente uma parte da ação. [...] Outra estratégia visual muito comum do diretor consiste em revelar aos poucos a íntegra de cada ação, com *travellings* laterais suaves. Esses movimentos frequentemente revelam elementos novos, que põem a composição inicial do quadro em nova perspectiva e exige um ajuste na atenção do espectador – é preciso estar sempre atento para novidades, mesmo nas tomadas mais longas, em que nada parece acontecer. (CARREIRO, 2008)²⁰

As cenas que passamos a analisar têm isso em comum: a busca de uma catarse, no espectador, pela imagem fílmica. Uma estrutura discursivo-visual, não-verbal, que produza no espectador (quando não nos próprios personagens) estranhamento de emoções e humores (medo, nojo, horror, sarcasmo, tristeza, melancolia, entre outras). As três cenas são mais sintomas que emblemas:

Na **[Sequência 1]**²¹ a bestialidade de um estupro²² em um bordel vira espetáculo em *Baixio das Bestas*; na **[Sequência 2]** um espetáculo em um teatro/cabaré, no filme *Tatuagem*, dá vazão a um universo orgíaco e a animalesco, satírico (literalmente de Sático), dionisíaco, de carnavalização, do realismo grotesco (Cf. BAKHTIN, 2013), mencionado aqui; na **[Sequência 3]** em *Amor, Plástico e Barulho*, se sobressai, em boa parte do filme, uma fotografia acentuando o grotesco romântico (Cf. nota 9), um mundo sujo e feio (desde a cena inicial de duas personagens vomitando no banheiro) até a sequência estudada aqui, onde as cores e o som/barulho têm função visual e estética de sujar e borrar a cena. É um mundo maquiado e artificial, com acento

²⁰ Disponível em: <http://www.cinereporter.com.br/dvd/baixio-das-bestas/>. Acesso em: 10. jul. 2021.

²¹ Para melhor precisão, a decupagem é a seguinte: A **Sequência 1** [de *Baixio...*] tem duração de 00:01:25:06 e acontece a 00:27:29:12 do filme. A **Sequência 2** [de *Tatuagem*], com duração de 00:03:43:21, acontece a 01:34:02:02 do filme. A **Sequência 3**, de *Amor...* tem duração de 00:02:21:30 e acontece a 00:28:29:04 do filme.

²² Trata-se de um violento coito a tergo, também conhecido por posição do cão, da cachorrinha. A postura, acentuando o tom grotesco e animalesco (e que se repete em *Baixio*, a 01:12:16 de projeção e em *Tatuagem* a 00:01:43:04 da cena estudada) também é sugerida entre os cantores/dançarinos da sequência de *Amor...*, a 00:29:35:05 do filme, elemento visual incluso na sequência analisada aqui. Na Roma Antiga, havia expressões como *coitus more ferarum* (em latim) para essas relações sexuais, à maneira dos animais. Note-se: na cena, durante o estupro, os personagens não têm contato visual um com o outro.

visual propositalmente *kitsch*, o pelo menos para evocar o Feio a partir da *estética* do brega: o Belo-feio, em suma.

Nas três sequências, seus diretores de fotografia optaram por uma atmosfera sombria. Essas direções tentam ser “invisíveis” e optam por uma linguagem implícita, ou seja, que não concorra diretamente com o narrado, mas que também exista como parte da narrativa, em um *mise-en-scène*, que nos remete a um terrível teatro de sombras, ora mórbido, ora sarcástico, ora melancólico ou associado à ridicularização. Vamos a elas.

Sequência 1: Estupro a tergo

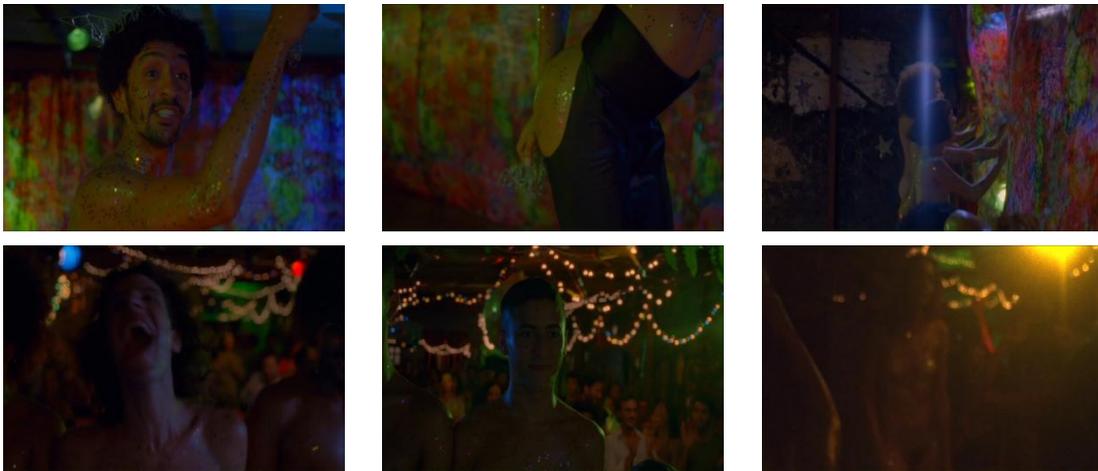


Fonte: DVD Tatuagem (2003)

A fotografia de Walter Carvalho realiza um *plongé*, em *traveling*, onde a câmera atravessa cinco ambientes do cenário, em plano aberto, enquanto o personagem Everardo arrasta violentamente uma das prostitutas de Dona Margarida para um quarto do bordel. A violência e o Grotesco sob um ponto de vista sugerido como o “Olhar de Deus”, sob um dos signos do filme: a podridão do mundo.

Note-se o cuidado com a fotografia: nas tomadas finais, no clímax da sequência, o globo do lustre está cortado, a favor do ângulo de filmagem, de modo a garantir o ultrarrealismo da cena.

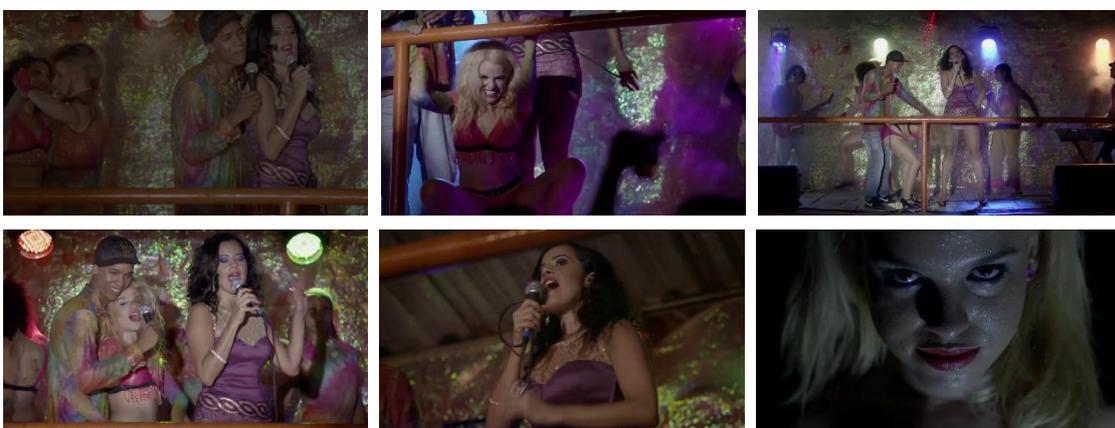
Sequência 2: A polca do cu



Fonte: Blu-Ray. *Tatuagem* (2013)

A trupe liderada por Clécio Wanderley e seu Chão de Estrelas é uma metonímia para o Brasil dos tempos da ditadura civil-militar (tempo ficcional: 1978). No filme, as relações conflitantes dos intelectuais e o povo, ecos culturais já mencionados neste artigo, estão presentes implicitamente na sequência dirigida por Ivo Lopes de Araújo. Vários planos em panorâmicas, aliados a cortes secos na montagem dão a dimensão dramática da cena.

Sequência 3: Amor com veneno



Fonte: DVD *Amor, Plástico e Barulho*. (2003)

Esta sequência se inicia em um plano de ambientação, indo a planos médios e fechando os planos até se concluir em um Belo-feio plano-detulhe. O plano, geralmente usado no cinema para detalhar objetos em cena, no ponto de vista da linguagem oferecida pelo diretor Fernando Lockett, acentua a ideia daquelas personagens coisificadas e descartáveis. Destruídas pela cultura do consumo nas periferias do Recife. (Fontanella, 2005).

Curiosamente, nos três casos, estamos em uma festa²³. Um bom exercício seria imaginá-las em um único filme, para ampliar a análise do discurso da imagem, essa monotonia implícita desse realismo, em meio à polifonia ou polissemia, a busca de identidade e identificação urgentes. A sugestão provoca outra reflexão: não serão mesmo um único produto (do sistema de produção), agora todo autorreferenciado e explícito, a mesma tessitura os filmes desse intervalo de tempo estudado aqui? Nessa malha, onde se produz mais filmes que cinema, a direção de fotografia é a voz implícita desse “Novo Cinema”, sua voz mais autêntica.

Embora se acumule boa fortuna crítica, esse momento específico do cinema pernambucano precisará da ação do tempo para garantir espaço na história do cinema brasileiro. Não encontramos literatura científica, acadêmica, suficiente para mensurar a recepção desses filmes de forma mais ampla.

À GUIA DE UMA CONCLUSÃO

Talvez novas mentalidades e outras mudanças comportamentais e culturais, como o politicamente correto, tenham abreviado a recepção de filmes desse período, o que já ocorria no tempo de algumas de suas estreias. E quem sabe estejamos falando de uma nova estética que tenha conhecido seu ostracismo antes mesmo do seu apogeu.

O tempo é quem dita e diz sobre tudo. Nisso vai a ideia desse humanismo, desse homem, desse homem do Nordeste, da realidade local, *leitmotif*²⁴ de muitas produções de cinema pernambucano daquela década.

²³ Há muitas teorias para a compreensão do termo “festa”. Da psicanálise à sociologia, de Durkheim (1996), para ficar nesses, o conceito de festa remete à transgressão - pessoais ou coletivas. A festa tem elementos ritualísticos próprios, que a ligam à ideia de sacrifícios. Mas disso cuidam os antropólogos. Aqui, continuamos com os aportes de Bakhtin (2013): a festa é ideia ligada diretamente ao Carnaval, ao cômico grotesco, aos excessos, numa sociedade burguesa que nelas termina por se liberar.

²⁴ Além do significado de uma trilha sonora que serve como identidade e reconhecimento de um personagem na obra fílmica, aqui serve para reforçar a ideia de fórmula que reaparece de modo constante em obras.

Contudo, quando ouvirmos falar nesse cinema novo que se faz em Pernambuco, correspondente ao período estudado aqui, saberemos se tratar da grande presença da direção de fotografia nesses produtos, com mais ou com o mesmo peso do trabalho de diretores, diretoras, roteiristas dessa safra. E terão sido essas escolhas estéticas e de linguagem foto/cinematográfica os elementos que impulsionaram essas realizações para o futuro. Nada menos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Texto e grafia: Rio de Janeiro, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 2013.

CALHEIROS, Luís Filipe Ferreira da Bandeira - **Elogio do Feio na arte: fealdade no séc. XX**. 531 f. Universidade de Coimbra: [s.n.], 2015. Tese de doutoramento. Disponível na <https://eg.uc.pt/handle/10316/27133?mode=full>. Acesso em: 20. mai. 2021.

_____. **Feio e Modernidade (s)**. Revista NU #34. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia. Universidade de Coimbra, Colégio das Artes. Largo D. Dinis. Coimbra: Art' Città, 2010.

CARREIRO, Rodrigo. **Baixio das Bestas**. In: Cine Repóter, 16 de janeiro de 2008. Versão online: <http://www.cinereporter.com.br/dvd/baixio-das-bestas/>. Acesso em: 10. jul. 2021.

CASTELLANO, M. **Distinção pelo “mau gosto” e estética trash: quando adorar o lixo confere status**. Comunicação & Sociedade, São Paulo, v. 33, n. 55, p. 153-174, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **“Olhos livres da história”** (2017). In: Revista Ícone (ISSN 2175-215X) Recife, Vol. 16, N. 2, 161–172. PPGCOM/UFPE.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. SP : Martins Fontes, 1996

FEITOSA, Charles. **“Alteridade na estética: reflexões sobre a feiura”**. In KATZ, C. S.; KUPERMANN, D; MOSÉ, V. (Org.). *Beleza, Feio e psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

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

FONTANELLA, F. **A estética do brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife**. 2005. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

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

GUERREIRO, A. S. **O Grotesco no cinema** - por um visionamento bakhtiniano *grotesque in cinema - for a bakhtinian approach. acta semiótica et lingvistica* , v. 23, p. 27-42, 2018.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 21-22.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco: configuração na pintura e na literatura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução: António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D' Água, 1997.

NOVAES, Joana de Vilhena. **O intolerável peso da feiura: sobre as mulheres e seus corpos**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Garamond, 2006.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes** - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009.

PENNA, Lucy. **Corpo sofrido e mal-amado: as experiências da mulher com o próprio corpo**. São Paulo: Summus, 1989.

ROBLE, Odilon José; ARAÚJO, Raíssa Guimarães de Souza. **Introdução ao Grotesco nas artes da cena**. Pós: Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p. 148-159, maio 2016.

ROCHA, Glauber. **Uma Estética da Fome**. In: *Revolução do Cinema Novo*. Editora Alhambra e Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, p.28-31).

ROSENKRANZ, Karl. **Estética de lo feo**. Edição e tradução: Miguel Salmerón. Madrid: Julio Ollero editor, 1992.

SANTAYANA, George. **O sentimento da Beleza**. Tradução de Nilton Ribeiro. São Paulo/SP. Danúbio, 2018.

SANTOS, L. Ribeiro. **“Karl Rosenkranz e a confirmação do Feio como categoria estética”**. In: SERRÃO, A. V. Lisboa: 2002.

SILVA, Verônica G. B. da. **A cultura brasileira do Feio: Por uma noção de beleza ampliada**. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social na Linha de Imagem, Som e Escrita). Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2017.

SCHAEFFER, Osório. **Cinematografia no Brasil: um estudo de caso do diretor de Fotografia Walter Carvalho no filme “Lavoura Arcaica”**. 2009. 86 f. Monografia Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Porto Alegre, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SODRÉ, Muniz. **Mídia, espetáculo e grotesco. Medios, el espectáculo y lo grotesco**. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación N.º 130, diciembre 2015-marzo 2016 (Sección Tribuna, pp. 17-27) ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X Ecuador: CIESPAL.

_____. **A comunicação do Grotesco**. Rio de Janeiro: Editora Vozes. 1977.

_____; PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STAM, Robert. **Bakhtin, da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmitificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

TOBIAS, José Antônio. **Feiura: o que é e como se cura**. São Paulo: AM Edições, 1992.

_____. **História das ideias estéticas no Brasil**. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1967.

_____. **O Feio**. São Paulo: Editora Herder, 1960.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Moysés Baumstein. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

XAVIER, ismail. **Sertão mar**. Embrafilme e editora Brasiliense, São Paulo, 1983, página 9):

FILMOGRAFIA BÁSICA

BAIXIO das Bestas. Direção de Claudio Assis. Direção de fotografia de Walter Carvalho
Produção de Júlia de Moraes. Recife: Parabólica Brasil, 2006. 1 DVD (80 min), son. Color.

TATUAGEM. Direção de Hilton Lacerda. Direção de fotografia de Ivo Lopes de Araújo
Produção de REC Produtores associados em associação com Polo de Imagem e Quanta. Recife.
1 Blu-ray. (110 min).

AMOR, plástico e barulho. Direção de Renata Pinheiro. Direção de fotografia de Fernando Lockett. Produção de Aroma Filmes. Co-produção Canal Brasil e Boulevard Filmes. Recife. 1 DVD (84 min)