Sexualidade e violência no Nordeste abjeto de *Baixio das Bestas*[1]

Érico Oliveira de Araújo Lima[2]
Marcelo Dídimo Souza Vieira[3]
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará

Resumo
A preocupação em conceber imagens para o Nordeste é recorrente no cinema brasileiro. A imagem criada pelo diretor Cláudio Assis, em seu *Baixio das Bestas* (2007), enfatiza o sexo, a violência e a abjeção. Há preocupação marcante com a decadência moral de um universo específico, na zona da mata pernambucana. Personagens envolvidos pelo espaço repressor são articulados, pela narrativa cinematográfica, em um inventário de relações. Deve-se problematizar como esse mundo abjeto é construído esteticamente e que implicações tem a imagem buscada por Cláudio Assis. A partir de autores como Xavier (1993, 2000, 2007), Bernardet (1991, 2007) e Deleuze (2007), discute-se a potência de enunciação das imagens em *Baixio das Bestas* e o que elas dizem sobre o mundo que buscam retratar.

Palavras-chave: estética; Nordeste; abjeção; sexualidade; violência

Introdução

A constituição de um pensamento imagético a partir do Nordeste brasileiro move reflexões no campo da estética cinematográfica, que envolvem a capacidade de trazer para o âmbito da representação fílmica a matéria constitutiva de um mundo. Conceber uma imagem do universo nordestino é criar um olhar, formular questões sobre as possíveis visualidades desse espaço: em diferentes épocas da história, a arte cinematográfica tentou constituir olhares para o povo nordestino e sua região. E lançar um olhar é mais do que registrar um universo, é propor questões para o mundo, formular a composição da imagem como um problema. É preciso pensar o que dizem as imagens contemporâneos do Nordeste, que potência de enunciar elas contêm. Tratar de um espaço implica questões dinâmicas, um movimento que procura ver e interrogar, mostrar situações e deslocar sentidos.

O filme que o diretor Cláudio Assis lançou em 2007, *Baixio das Bestas*, sugere novas abordagens de um Nordeste tipicamente idealizado como espaço de pureza e reconciliação da história. A afirmação de um mundo abjeto é marcante na representação construída por Assis em seu cinema. Desde *Amarelo Manga* (2003), era possível

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação
[2] Estudante de Graduação 6° semestre do Curso de Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo da UFC-CE. Bolsista de Iniciação Científica (Pibic) – CNPq. Integrante do Programa de Educação Tutorial da UFC (Pet-UFC). E-mail: ericooal@gmail.com
[3] Orientador do Trabalho. Professor do Instituto de Cultura e Arte da UFC-CE, e-mail: mdidimo@ufc.br

identificar uma preocupação em abordar os espaços a partir da temática da sexualidade e da violência. A encenação estabelece o choque sexual entre os personagens, e a estrutura narrativa pontua a deriva dos personagens, rendidos ao sistema opressor.

Essa abordagem temática de Assis tem se aliado a uma estética com preocupações plásticas marcantes. A representação do horror de um mundo é feita de forma fluida, com iluminação bem estudada e cenografia pré-estabelecida. Devem-se problematizar as implicações que essa imagem plástica do abjeto tem no sentido político e no âmbito da reflexão sobre o estado das coisas. Insere-se aqui a reflexão sobre a expressão da perda de utopias no cinema e a construção de obras que já não apontam destinos certos, mas afirmam a incerteza diante da violência no mundo.

Pensando os possíveis contatos e distanciamentos entre o cinema contemporâneo e as formas fílmicas constituídas na história, a reflexão empenha-se numa análise que põe em contato diferentes referências filmográficas e diversos pensamentos estéticos, formulados historicamente pelos cineastas brasileiros. *Baixio das Bestas* insere-se, assim, numa reflexão mais ampla sobre a construção imagética de um mundo e sobre a problematização do olhar pela estética.

Inventário de um mundo abjeto

Em dado momento de *Baixio das Bestas* (Cláudio Assis, 2007), um "cheiro estranho" incomoda o personagem Mário (João Ferreira), em diálogo com Maninho (Irandhir Santos). A câmera é posta no alto, pairando sobre as cabeças dos dois homens e colocando no centro do quadro o buraco cavado por Maninho – uma fossa, mas também uma possível cova, como a todo o momento a narrativa procura lembrar. Os personagens especulam de onde viria o odor que sentem. Sugere-se, por um instante, que seja da usina em funcionamento nas proximidades, mas a sentença de Mário, mestre de maracatu e figura com ar de experiência, soa definitiva e pesa no ar: "Isso é a podridão do mundo!".

A abjeção ronda as vidas da comunidade no Baixio, na zona da mata pernambucana, local que passa por transformações, ligadas tanto a aspectos econômicos (a decadência das usinas de cana-de-açúcar), quanto a aspectos morais, reiterados nas falas e atos dos personagens. No filme, as imagens são construídas, estilisticamente, para pensar os lugares dos sujeitos e o estado das coisas, e a estrutura narrativa procura articular núcleos distintos de personagens, num inventário de um universo em

convulsão. Os corpos são postos em choque, são expostos, são arranjados esteticamente na cena – a *mise-en-scène* de Cláudio Assis procura estabelecer relações tanto dos indivíduos entre si quanto dos sujeitos com seu meio. Após a sentença de Mário sobre a podridão do mundo, segue-se cena de uma orgia no cinema controlado por Everardo (Matheus Nachtergaele): os jovens de classe média, vindos de Recife, divertem-se com as prostitutas do interior, esbaldam-se em sexo e impõem uma relação de poder no confronto sexual (mais do que uma "relação sexual", a coreografia dos corpos traz uma *performance* de luta, de violentação) com os corpos femininos.

Há, em *Baixio das Bestas*, a expressão de um mundo sórdido, em que uma espécie de patologia social cerca os personagens e estrutura suas ações dramáticas. Toda a abjeção contida no filme implica, também, um contexto de opressão, sobretudo dentro de uma perspectiva de violência contra a mulher, contra o corpo feminino. Boa parte dos personagens masculinos carrega uma marca de perversão: o avô Heitor (Everaldo Pontes), que expõe a própria neta, Auxiliadora (Mariah Teixeira), para caminhoneiros em um posto, o jovem Cícero (Caio Blat) e seus amigos, sobretudo Everardo.

O tratamento dado por Cláudio Assis a esse universo no interior nordestino relaciona-se à postura do diretor em seu filme anterior, *Amarelo Manga* (2003), que se desenrola no espaço fechado de uma pensão no Recife. Sexo, violência e abjeção já caminhavam juntos para construir as histórias e organizar a disposição dos personagens com o meio. Entre os filmes, há uma diferença parcial, como chamou a atenção Cléber Eduardo[4]. *Amarelo Manga* segue por um caminho comum a filmes do cinema brasileiro recente, o de só observar os efeitos da organização social nos indivíduos, sem adentrar nas razões estruturais dos problemas mostrados. A esse respeito, vale destacar a relevante comparação feita por Xavier (2000) entre o cinema brasileiro a partir da Retomada e os filmes do Cinema Novo:

> Pode-se dizer *grosso modo* que, em termos de postura geral diante dos dramas focalizados, vemos um cinema atento a mentalidades, condutas morais, mas pouco disposto a explorar conexões entre o nível de comportamento visível, trabalhado dramaticamente, e suas determinações sociais mais mediadas. Ao contrário dos anos 60, quando o cinema se apressava em interligar ser social, economia e caráter (colocando no centro a questão da ideologia), a vontade agora é explorar mais os sujeitos no que têm de singular. (XAVIER, 2000, p.104)

Baixio das Bestas esboça possíveis relações entre o contexto social e a degradação na vida dos personagens. Sobretudo no prólogo em preto e branco, reflexão

[4] Ver Eduardo, Cléber. A "fenômeno-patologia" do pequeno poder. Disponível em: www.revistacinetica.com.br/ baixiocleber. htm

sobre o tempo que a tudo engole, sobre as mudanças e o fim de ciclos históricos, o do engenho e o da usina, há a tentativa de contextualizar o mundo retratado, detectar possíveis causas do que se verá ao longo do filme. Mas essa diferença entre as duas obras de Assis revela-se apenas parcial, como pontua Eduardo, pois a relação entre conjuntura e experiência dos personagens apresenta-se, por indução, no prólogo e em alguns diálogos, não havendo

> nenhuma demonstração dessa relação na dramaturgia e, mais uma vez como em *Amarelo Manga*, será por meio do sexo e da violência que a estrutura social irá manifestar a sua linguagem: a da degradação da carne, menos pela prostituição tradicional, mais pela agressividade com que, na relação com putas ou virgens, os homens agem com os corpos femininos. (…) A soma dessas situações e desses personagens compõe um painel local, caracterizado pelo uso da força e do poder contra o corpo, como faziam os coronéis, latifundiários e senhores de engenho com seus escravos. Em suma, como se via em *Amarelo Manga*, impera o imobilismo. (Eduardo, 2007).

A idéia de painel, trazida por Eduardo, ilustra bem a estrutura narrativa em *Baixio das Bestas*. Há todo um conjunto de relações que são articuladas pela intervenção da narrativa cinematográfica, postas em contato pela montagem, que alterna situações, desloca espaços e induz a percepção da simultaneidade de tempos. Para fazer um inventário do amplo universo que pretende traduzir em imagem, Cláudio Assis não conta particularmente uma história, mas flui sua câmera pelos lugares da zona da mata nordestina, entre o cinema onde ocorrem orgias e o posto onde Auxiliadora é exposta, entre as plantações de cana e as preparações para a apresentação do maracatu popular em Recife. A comunidade vista no filme é retratada a partir dessa lógica de panorama, no qual as transformações do contexto econômico de extração canavieira são pano de fundo para as microsituações vividas pelos personagens. A usina de cana e os trabalhadores nas plantações não estão integrados aos eventos no filme a partir de uma relação direta, são apenas postos na imagem, misturam-se à paisagem: a narrativa dá a ver a conjuntura do mundo abjeto, não estabelece a articulação das partes.

Uma organização narrativa por fragmentos conduz o filme de Cláudio Assis, numa lógica comum a certos filmes contemporâneos. *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005) também estrutura-se em torno de núcleos, postos em contato, para dar a ver uma imagem do sertão. Nesse caso, o foco era no deslocamento dos sujeitos e nas múltiplas referências culturais desencadeadas pelo contexto migratório típico de tempos de globalização. O próprio *Amarelo Manga*, em um contexto urbano, organiza-se em fragmentos, em torno de moradores da periferia de Recife. O que se vê em *Baixio das*

Bestas é a fragmentação como meio para se dar conta de um pequeno universo, que pode também ter implicações em contextos mais amplos, já que se está tratando de "uma podridão do mundo". O mundo no Baixio é sórdido, e pode-se pensar que há, no filme, uma abordagem da própria condição humana, impregnada por uma moral subvertida.

Paralelo com o Cinema Novo

Essa questão da abjeção moral foi tratada sob perspectiva diferente em outros momentos da história do cinema. Durante a primeira fase do Cinema Novo, a abordagem partia de condições estruturais do país, em busca de um todo emblemático para a nação. A ida ao sertão, concebido como palco por excelência dos dilemas sociais do país e dos conflitos entre classes, foi o meio usado por cineastas como Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha para formular grandes questões referentes ao contexto nacional. Era a abordagem do que Xavier (2007) já chamou de "sertão-mundo": a nação era a referência quando ia se tratar de contextos específicos, e os personagens, mais do que características particulares, continham emblemas coletivos – o Manuel de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), o Fabiano de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e o Gaúcho de *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) eram categorias históricas, marcas da estrutura de classes no Brasil e instrumentos dos cineastas para proclamar idéias revolucionárias. "O Cinema Novo definiu uma geopolítica nacionalista pautada por essa lógica e construiu alegorias aptas a condensar o complexo, esquematizar os agentes, compor um mundo imaginário capaz de resumir, sem perder expressão, as regras do jogo." (XAVIER, 2000, p.109).

A formulação da problemática da política e a ligação das trajetórias individuais dos personagens ao contexto social eram evidenciadas em construções imagéticas que iam além da crença na possibilidade de dar conta da realidade. Mais do que trazer dados reais para o espaço fílmico, os realizadores, como já alertava Bernardet (2007), trabalhavam "uma inteira reelaboração da realidade" (2007, p.170), jamais sendo cópias do que estava posto no mundo. A relevância política das obras surge exatamente da proposta de não considerar as condições sociais como um dado, não tratar o povo brasileiro como uma categoria acabada e estática. Em *Deus e o Diabo*, por exemplo, prevalece "a não-aceitação do dado a partir do dado" (XAVIER, 2007, p.139). Conscientes das possibilidades da História e crentes em mudanças nas condições do

país, os cineastas da geração cinemanovista, sobretudo Glauber Rocha, articulavam homem e sociedade de forma dialética e encaminhavam pelas posturas do que Deleuze (2007) denomina como cinema político moderno, que trabalha a possibilidade de inventar um povo[5]: um cinema que vai além de sociologizações do povo.

Sobre *Vidas Secas*, Bernardet (2007) destaca uma cena em particular, quando se promove uma abstração das condições do personagem Fabiano para a reflexão sobre uma coletividade, público e privado postos em contato:

> Em geral, o filme visa a não dar além de uma situação e, desse ponto de vista, a cena, entre outras, de Fabiano na encruzilhada é exemplar. A geografia do lugar, a disposição em triângulo dos grupos humanos – Fabiano com o rifle-cangaceiro-família – traduzem as possibilidades de Fabiano, suas hesitações, e chegam, pela depuração, a ter a função de um signo que ultrapassa a personagem para referir a ambigüidade de todo um grupo humano. (BERNARDET, 2007, p.86)

Personagens intercessores operam a articulação das partes e promovem a construção de um sentido globalizante. Os filmes do Cinema Novo, dentro de uma estética do cinema moderno, dão a seus personagens a possibilidade de fazer um outro tipo de inventário, um esquadrinhamento dos objetos, do meio e dos espaços. Há a composição de imagens fundadas em experiências ópticas e sonoras puras (Deleuze, 2007), o que, nos filmes da primeira fase cinemanovista, expressa-se pela percepção sensorial do espaço do sertão. A experiência sensível carrega-se da potência contida nas imagens, potência de dizer algo ao mundo. Para Deleuze, o cinema do Terceiro Mundo é "um cinema que fala" (2007, p.265). Foi pela articulação entre forma e reflexão política que o Cinema Novo pôde construir uma imagem do sertão e dos sertanejos assentada em um contexto amplo, relacionado realidade, mitos, criação e revolução. Os indivíduos vistos nas obras contêm em si o índice do coletivo, estão impregnados, em seus atos e na própria constituição de seu ser, pela dimensão política. Em *Deus e o Diabo*, "a descontinuidade situa a certeza revolucionária na escala do universal (o homem), postulando uma vocação humana para a liberdade através, e não apesar, da experiência particular de Manuel, que não chega lá" (XAVIER, 2007, pp.140-141).

E o problema da representação do universo sertanejo, conforme Xavier, é enfrentado de formas diferentes por Glauber Rocha e Ruy Guerra. Se há uma contradição entre os universos de cineasta e mundo sertanejo retratado, *Deus e o Diabo* opta por trazer internamente a questão antes mesmo de formular o problema. Em *Os*

[5] Sobre o cinema político moderno, diz Deleuze: "Se houvesse um cinema político moderno, seria sobre a seguinte base: o povo já não existe, ou ainda não existe...*o povo está faltando.* (…) É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo." (2007, p.259, grifo do autor).

Fuzis, o caminho é diferente: "a experiência sertaneja se configura como universo opaco; e a descontinuidade que separa o mundo do narrador e espectador do mundo da fome é um pressuposto que informa a própria estrutura da obra" (2007, p.179). Nesse sentido, segue Xavier, *Os Fuzis* opta por "expor a fratura", enquanto *Deus e o Diabo* "monta estratagemas para dar o salto arriscado" (2007, p.180). Em tudo isso, uma intenção: formular enunciados coletivos pela imagem cinematográfica, como dirá Deleuze (2007):

> Resta ao autor a possibilidade de se dar "intercessores", isto é, de tomar personagens reais e não fictícias, mas colocando-as em condição de ficcionar por si próprias, de "criar lendas", "fabular". O autor dá um passo no rumo de seus personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e *produz, ela própria, enunciados coletivos*. (DELEUZE, 2007, p.264, grifos do autor)

Em Glauber especialmente, Deleuze observa uma recomposição de partes, numa construção de sentido que inventa um povo. "O autor faz entrarem em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. Mas as partes não são exatamente reais em Glauber Rocha, porém recompostas." (2007, p.265). Glauber não se limita a reiterar o real, ele busca dizer, pela imagem, algo novo.

A postura de *Baixio das Bestas* aproxima-se de um pólo contrário à abordagem cinemanovista e pode ter implicações despolitizadoras. A abjeção como dado e as partes articuladas como mera ilustração dos aspectos morais de um mundo, postura adotada pela construção fílmica de Cláudio Assis, pode perder a capacidade de expressar o desejo de mudança, com a ênfase recaindo na desilusão e na pura apresentação de um universo abjeto. Xavier (2000) chama atenção para os riscos de abordagens cinematográficas recentes que podem contribuir para um rebaixamento da reflexão, ocorrida:

> quando o cinema não faz senão reiterar a desqualificação universal da humanidade em nome de desencantos conservadores com a corrupção do mundo, tomada como destino irremediável. Tais diatribes têm uma carga de mal-estar que, em princípio, assinala a crise, nega o mar de rosas, mas seu movimento mais comum é o da despolitização (…) Todos gostamos de flagrar as mazelas morais disseminadas pelo tecido social, mas isto pode nos tornar mais afinados aos "textos conspiratórios", essas alegorias políticas do cinema industrial, sempre dispostas a lamentar as engrenagens do poder que se oculta e a miséria moral da modernidade. Há aqui a atenção ao caráter e ao que está afeito à personalidade, pois o terreno das disposições psicológicas e morais é entendido como a fonte maior dos problemas. O social é natureza, quadro indiscutível, sem história, que oferece apenas a moldura, não havendo nos dramas uma inquietação dirigida aos problemas de estrutura, ao que condiciona ou impulsiona a ação, empurra os indivíduos para o salve-se quem puder. (XAVIER, 2000, p.136)

É preciso questionar em que medida o mundo abjeto trazido por *Baixio das Bestas* é apenas mostrado como condição já dada, e se as opções estéticas de condução da narrativa e de construção das imagens têm efeito despolitizador. Até que ponto as transformações estruturais postas como pano de fundo interferem na vida das personagens? Como a violência contra os corpos articula-se a uma violência estética e a possíveis efeitos de mobilização? Como a abordagem de Cláudio Assis pode marcar uma desilusão, com conseqüente fim da esperança e da utopia? Trata-se, em última instância, de pensar o que o olhar colocado em *Baixio das Bestas* diz, efetivamente, sobre o mundo abjeto que se empenha em retratar: se a imagem do Nordeste está colocada como um problema, potência de fala para o mundo e formulação de novas maneiras de dizer e sentir, ou se a estética apenas reitera uma certa "podridão do mundo".

Sexualidade e violência em tempos pós-utópicos

Baixio das Bestas traz para o que é tipicamente associado a um Brasil profundo toda essa construção de um mundo contaminado por um mal-estar social. Filmes do período da Retomada do cinema brasileiro revisitaram o universo do interior do Nordeste como lugar de pureza e conciliação dos problemas. *Abril Despedaçado* (2001) e *Central do Brasil* (1998), ambos de Walter Salles, são casos exemplares da visão de um sertão distanciado do mundo urbano, um universo áspero no qual prevalecem os valores tradicionais, marcantes na vida dos sujeitos. *Abril Despedaçado*, particularmente, insere-se numa discussão sobre a influência da tradição nas escolhas dos personagens, forçados a seguir a sina dos crimes familiares, da vingança pelo sangue. Dentro dessa mesma chave, mas com implicações diferentes, pois dentro de

uma estética de misturas, *Árido Movie* pôs em choque a tradição do ambiente sertanejo e as referências urbanas. Já em *Central do Brasil*, cidade e campo relacionam-se como pólos diferenciados pela pureza contida em cada um: ao contrário do que se vê em *Baixio das Bestas*, é a cidade que se revela sórdida, enquanto o campo permite à personagem Dora encontrar-se com sua parte "sadia", nas palavras de Oricchio (2003).

> A cidade é o lugar da violência, no qual uma pessoa pode ser friamente assassinada sob o olhar indiferente de todos. (…) O campo – o sertão, no caso – funciona como exata contrapartida e seria uma espécie de reserva moral da nação. É o lugar da pobreza digna, da solidariedade, dos valores profundos que se foram perdendo em outras partes, mas lá estão preservados, como num sítio arqueológico da ética nacional. (ORICCHIO, 2003, p.138)

O que o diretor Cláudio Assis caracteriza como um mundo de decadência moral Walter Salles concebe como o lugar em que ainda reside a esperança para as vidas dos personagens. Assis não foca a dicotomia, são poucos os momentos em que se faz referência ao espaço urbano: sabe-se apenas que o personagem Cícero estuda em Recife e que o mestre do maracatu popular, Mário, vai à cidade, com seu grupo, tocar músicas e mostrar danças – aqui, pode-se ver um vestígio de uma concepção quanto à cultura popular e seus elementos de raízes ainda presente no filme de Assis[6].

O foco, em *Baixio das Bestas*, revela-se, assim, o próprio universo da comunidade retratada, com ênfase no sexo e na violência como processos que marcam a vida dos personagens. A sexualidade, naturalizada e viciada, constitui, biologicamente, os indivíduos. Jameson[7], ao abordar a questão da Utopia e dos impulsos utópicos, traz para o debate o que denomina "lições do vício e da sexualidade" (p.174). Para o autor, a pós-modernidade reforça esses elementos como constituintes da própria natureza humana:

[6] Ainda assim, essa interpretação precisa ser problematizada, dado o tratamento destinado a esse maracatu popular. Mais do que elemento de pureza ou conservação de tradições, ele é também meio de sustento para os personagens, que ganham dinheiro por mostrar à população de Recife aquilo que, no meio urbano, é encarado como as raízes de um Nordeste conservado. Pode-se ver, nesse sentido, uma visão da cultura popular em nova chave: a ênfase é, antes, no caráter pragmático e utilitário dos momentos de expressão das tradições.

[7] Ver Jameson, Fredric. A Política da Utopia. Disponível em: http://www.newleftreview.org/?page=fl;pdflang=pt. Último acesso: 14/07/2010

> há algo a dizer da idéia de que as características que mencionei, o vício e a sexualidade, sejam os próprios emblemas da cultura humana como tal, os próprios suplementos que nos definem como coisa diferente dos meros animais: competitividade e paixão ou frenesi – não é isso que, paradoxalmente, forma a mente ou o próprio espírito, ao contrário do que é meramente físico e material? Nesse sentido, é muito humanamente compreensível que nos afastemos daquela utopia que Adorno descreve como uma comunidade de "bons animais". No entanto, também parece possível que um confronto genuíno com a utopia exija exatamente essas ansiedades e que, sem elas, nossa visão de futuros alternativos e transformações utópicas permaneça política e existencialmente inoperante, meras experiências de pensamento e jogos mentais sem nenhum compromisso visceral. (JAMESON, A política da Utopia, pp. 175-176)

Em *Baixio das Bestas*, encaminha-se para o reconhecimento de que o interior nordestino já não é puro, muito menos estático. O filme enfatiza, no prólogo já referido, a marca do tempo, que a tudo engole, consciência de que o espaço retratado está inserido na história. O texto desse prólogo foi escrito por Carlos Pena Filho e usado em *Menino de Engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), através de introdução semelhante. Em *Baixio*, ele é lido por uma voz *off*, com imagens em preto e branco de usinas em decadência: "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". A relação entre os dois filmes é explícita, e o próprio Cláudio Assis faz referência, nos créditos finais de seu filme, à obra de Walter Lima Jr.

Mas, se tanto *Baixio* como *Menino* organizam-se tendo as transformações na indústria canavieira nordestina como pano de fundo, as abordagens são bem diferentes. *Menino de Engenho* centra-se no drama familiar e, sobretudo, no olhar da criança diante da ruína do mundo: Bernardet (2007), ao tratar do marginalismo nos filmes do Cinema Novo, coloca a obra como exemplo da tematização da criança como marginalizada. Se em *Baixio das Bestas* também há marginalização, é principalmente da mulher – ainda que a personagem Auxiliadora ainda não esteja completamente na fase adulta, é assim que ela é tratada –, do feminino violentado, na relação de poder com os homens. As prostitutas encontram-se completamente à margem, reunidas numa casa à parte e sonhando com vida nova; são, para os homens, objetos que podem ter seus corpos invadidos e violentados conforme a vontade do macho. É, sobretudo, dentro de uma lógica de poder repressor que sexo e violência são articulados no espaço degradado do interior do Nordeste.

Corisco e Dadá (Rosemberg Cariry, 1996) trazia também essa violência contra a mulher. Nos primeiros contatos entre Dadá e Corisco, uma violentação, a imposição da vontade do homem sobre os desejos da mulher: é só depois que esses corpos estarão unidos em pé de igualdade, no comando do cangaço como resistência. Cariry filia-se mais a uma estética da violência no estilo cinemanovista, ao deslocar Dadá, a mulher violentada, junto ao cangaceiro de conotações revolucionárias: ela é retirada da condição de alienação e passividade e se integra à ação violenta contra o sistema, ao lado dos homens.

Em *Latitude Zero* (Toni Venturi, 2000), a mulher assumia sua história, num Brasil profundo e vazio, sem ninguém e isolado do restante do mundo, como já observou Nagib (2006). No filme, a personagem feminina está só e resiste "à ação opressora dos machos passados e presentes" (2006, p.88). Na paisagem desértica, a protagonista, grávida, dirige um bar sem fregueses e simboliza uma resistência ao tempo e às ruínas representadas por um garimpo abandonado. Através de um "mergulho nas entranhas femininas", o filme de Venturi afirma o "crepúsculo do macho" e um "país das amazonas" (2006, p.89).

A afirmação da mulher acontece, também, em *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2005), filme que segue também pelo caminho da rejeição de uma abordagem da pureza do sertão. Na cidade de Iguatu, convivem diferentes estágios de desenvolvimento, arcaico e moderno são postos em contato. A protagonista Hermila, buscando liberdade diante de um espaço opressor, vai buscar construir seu próprio caminho, através de uma subversão moral, diante dos costumes da cidade: ela resolve rifar seu corpo. A partir da troca de uma noite no paraíso, ela pretende reunir o dinheiro necessário a uma viagem para o lugar mais distante possível. O sexo entra aí como um meio de libertação, numa inserção da lógica de negociação do corpo. Hermila tem uma amiga prostituta, que a instrui sobre o jogo existente na lógica de lucrar com o sexo. Em *O Céu de Suely*, as mulheres parecem tomar a frente, sabem bem o que querem e não se deixam subordinar pelos homens, postos como coadjuvantes. Se há opressão, o filme de Karim Aïnouz aponta reações das mulheres, formas de resistência no espaço micro, numa formulação de utopias individuais.

O que se sobrepõe em *Baixio das Bestas* é a situação de impossibilidade de resistir, como se os personagens estivessem em becos sem saída. Mesmo quando Auxiliadora livra-se de seu avô, o destino dela é assumir a posição de prostituta,

consumando um destino que já se anunciava: reafirmada a inevitabilidade dos acontecimentos, resta pouco espaço para a resistência e a afirmação dos sujeitos.

Pode-se especular se a falta de perspectivas no conteúdo relaciona-se também a uma postura estética de reiteração das condições do mundo. Ao longo dos anos 1960 e 1970, a abordagem formal dos diretores transforma-se conforme a desilusão ganha ênfase. Como destaca Xavier (1993), as alegorias transformam-se em direção à perda de certezas e à diluição da teleologia da história, a crença num fim redentor para a sociedade, que alcançaria o mar, seguindo o caminho aberto por Manuel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A estética da violência, encontrada nos filmes de Glauber Rocha, muda, progressivamente, de sentido e de relação com os rumos do país. A partir de *Terra em Transe*, viria a "consciência abismal de fracasso", em substituição ao "*télos* salvacional" (Xavier, 2007, p.196). Em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), tem-se o reconhecimento da "dificuldade em reconciliar a utopia revolucionária e a dinâmica efetiva do país real" (Xavier, 1993, p.186). O retorno do cangaceiro, Coirana, e do intermediário, Antonio das Mortes, em nova encenação da violência, já ocorre segundo novo olhar, que reconhece as contradições e afirma as incertezas. É, sobretudo, em torno de uma crítica à modernização conservadora, implementada durante o regime militar, que a narrativa de *O Dragão da Maldade* estrutura-se: o moderno não correspondeu aos anseios de transformação.

> O filme desconfia, sem dúvida, da modernização e lhe endereça a sua condenação moral. Mas sabe da sua efetividade, do quanto ela negou a antiga teleologia do sertão/mar e exige a sua inclusão no diagnóstico geral, aqui formulado de modo oblíquo. Neste sentido, Glauber tem uma forma muito peculiar de trabalhar a articulação arcaico/moderno, *inversão da colagem tropicalista*. Nesta, o moderno expõe o disparate do arcaico, produzindo a incorporação paródica dos clichês da cultura dos avôs. Em *O Dragão da Maldade*, é a dignidade do arcaico que desautoriza o "moderno espúrio", produzindo a crítica do presente como um avanço cheio de equívocos, efetivo porém viciado. A alegoria de Glauber é a expressão do descompasso entre a teleologia da história, que se queria, e o fluxo do tempo que se impôs. O real, modernizante, é ilegítimo; o passado é força simbólica, fonte da Revolução, mas sua eficácia está comprometida porque não pode agir sem se contaminar com o presente, esta engrenagem a reduzir o sagrado a simulacro. (XAVIER, 1993, p.186, grifos do autor)

Tomando, mais uma vez, o prólogo de *Baixio das Bestas* e sua reflexão sobre o tempo, pode-se identificar uma similaridade de perspectivas em relação a *O Dragão da Maldade*: o moderno instaura uma condenação moral, uma desilusão com as possibilidades do país. Ao reafirmar a degradação, Cláudio Assis alinha-se a um certo

fim das utopias, que já se encaminhava na transição dos anos 1960 para 1970, mas é reafirmada a partir da globalização e da constituição de um sistema de produção hegemônico. A Assis, resta exacerbar o caráter degradante da constituição dos seres e afirmar a violência como dado do mundo. Tudo isso com uma estética de plasticidade, fotografia bem pensada, organização dos planos bem estudada. Sobre seu modo de filmar, o diretor já afirmava, em referência a *Amarelo Manga*:

> A câmera vai para todo o canto, tem de estar tudo cenografado, se não fico escravo de um limite. *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. Uma das minhas preocupações era fazer com que as coisas não ficassem restritas. A gente se preocupou ao máximo para haver prazer em se ver o filme. Isso interfere em todo o processo. É como o americano faz, mas do nosso jeito, filmando nosso povo. (ASSIS, Entrevista à revista Contracampo, edição 52)[8]

Assis revela, a todo o momento, uma preocupação em tratar a realidade brasileira com uma estética própria que não reproduza os códigos do cinema hegemônico, mas que afirme um novo jeito de filmar, novas formas de ver. Nas intenções, expressas na entrevista, o diretor revela-se extremamente político, numa rejeição ao que Bernardet (1991) já chamou de mimetismo[9]. Tratar a violência de uma forma própria é rejeitar as convenções formais de Hollywood: nas palavras de Assis, "Nossas histórias precisam ser contadas de outra maneira. Somos outro povo. Não temos de imitar para ser aceitos". Mas a resistência contra uma estética dominante, que ressoa a postura cinemanovista, postulada por Glauber, de uma estética da fome, distancia-se da abordagem dos filmes dos anos 1960, justamente pela opção por construções imagéticas belas e harmônicas, uma elegância no movimento de câmera. Tenta-se evitar, para retomar as palavras acima de Assis, que fique "um negócio feio e podre", numa intenção de tornar possível "haver prazer em se ver o filme". Essas preocupações do diretor, presentes em *Amarelo Manga*, repete-se em *Baixio das Bestas*, na colocação dos atores em cena, na iluminação dos espaços, na fluidez da câmera: a fotografia de Walter Carvalho, especialmente, colabora para dar à "podridão do mundo" um tratamento formal estilizado.

A abordagem da violência e do sexo em Cláudio Assis não corresponde, portanto, a uma violência formal, de precariedade, desarticulação e disjunção, tão a

[8] Disponível em: http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm. Último acesso: 14/07/2010
[9] "O mimetismo consistiria no seguinte: já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, produzir filmes brasileiros que satisfaçam no espectador os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de reproduzir no Brasil o produto importado." (BERNARDET, 1991, p.70)

gosto da estética da fome e, sobretudo, da produção mais radicalizada do Cinema Marginal, que viria a exprimir, pela estética, um desencantamento com o mundo[10]. *Baixio das Bestas* traz temas e personagens marginalizados de forma bela e poética: "a gente tem uma violência nossa, cotidiana, dentro da nossa própria casa, que é tão violenta quanto filmes de Hollywood. Queria fazer um filme sobre essas pequenas violências, que fosse poético e violento ao mesmo tempo", diz Assis. O diretor aponta sua câmera para um mundo caótico, mas impõe uma ordem formal a esses caos, instiga o prazer diante da imagem que contém, internamente, a natureza degradante do ser humano. O caminho aproxima-se, nesse sentido, da despolitização criticada por Xavier (2000) acima, numa opção de condenação moral que não sugere uma redisposição dos lugares dos sujeitos e dos possíveis da imagem. Referindo-se a filmes dos anos 1960 que traziam os temas do sexo e da abjeção, Bernardet (2007) já alertava:

> Apresentando ao mundo (à burguesia) uma imagem degradada dele mesmo, pensa-se condená-lo, rejeitá-lo. Em realidade, essa degradação revela mais autodesprezo do que vontade de atuar no mundo. A ação dessa atitude sobre o público está limitada, pois ele aceita não sem prazer a imagem de um mundo aviltado. (BERNARDET, 2007, p.129)

Investigar os efeitos no público está além dos limites desta análise, mas *Baixio das Bestas*, do ponto de vista estético, constrói uma representação próxima ao que Bernardet chama de "autodesprezo", criando imagens incapazes de formular questões sobre o mundo que retratam. Ainda que as intenções de Assis tenham forte caráter político, a partir da defesa de formas próprias de filmar, a estética concebida pelo diretor como sua, associada à fotografia de Walter Carvalho, faz da violência algo belo e torna digerível a convulsão social: a ênfase no prazer em ver o filme e contemplar a degradação faz de *Baixio das Bestas* um filme esvaziado por dentro, preso às suas próprias armadilhas formais. Longe das utopias dos anos 1960, o filme retrata um mundo para o qual não há esperança, marcado pela alienação contemporânea de jovens de classe média, por uma sociedade patriarcal e pelas incertezas quanto ao futuro.

Considerações finais

O Nordeste de Cláudio Assis está contaminado por uma "podridão do mundo", mas a imagem que constrói essa representação é limpa, suave, fluida. *Baixio das Bestas* concentra-se na decadência moral de um mundo e impregna-se de uma desilusão com os

[10] Ver o capítulo A alegoria em nova chave: a transgressão do cinema experimental, em XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento**.** São Paulo: Brasiliense, 1993

rumos da sociedade. A patologia social é denunciada, afirmada e reiterada pela estética do diretor, mas não há a preocupação em propor o reordenamento dos corpos postos em choque. As partes do universo abjeto são inventariadas, mas não são deslocadas: o filme contenta-se em olhar de forma distanciada para esse mundo e, mais ainda, busca prazer estético no ato de captar a abjeção.

A condenação moral tem como pano de fundo estruturas sociais em ruínas, opressão nas relações interpessoais e violência naturalizada pelo próprio espaço repressor. Homem e sociedade estão interligados; não há, portanto, uma completa segregação entre estrutura e mentalidades, dado que há uma mínima preocupação em contextualizar. A sexualidade é envolta pelo estigma do vício, os corpos femininos estão capturados pelos desejos dos homens, e o Baixio afigura-se como uma região distante de purezas.

Forma diferenciada de trazer o universo nordestino, o filme revela uma postura próxima ao que Assis reivindica como uma oposição ao cinema de Hollywood. Ainda assim, é preciso questionar em que medida a afirmação de uma forma própria ressoa em *Baixio das Bestas* como uma proposição de um cinema que fala e que é capaz de propor questões ao universo em que se insere. Assis é político na sua reivindicação de um olhar próprio, mas o olhar formulado parece ainda carente de uma potência de enunciar.

Referências bibliográficas

ASSIS, Cláudio. **Entrevista à revista Contracampo, edição 52**. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma historia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991

_____. **Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro.** São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo (Cinema 2)**. São Paulo: Brasiliense, 2007

EDUARDO, Cléber. **A "fenômeno-patologia" do pequeno poder.** 2007. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/baixiocleber.htm. Último acesso: 14/07/2010

JAMESON, Fredric. **A Política da Utopia.** Disponível em: http:// www.newleftreview.org/ ?page=fl;pdflang=pt. Último acesso: 14/07/2010

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

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da retomada**. São Paulo, SP: Estação Liberdade, 2003

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993

_____. **O cinema brasileiro nos anos 90.** Entrevista à revista Praga – estudos marxistas, São Paulo, Editora Hucitec, n° 9, junho de 2000, p. 97-138.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** São Paulo: Cosac Naify, 2007