

O CINEMA E SEUS TERRITÓRIOS:

CIDADES E CORPOS

ELIS CROKIDAKIS CASTRO¹

ELIANA MONTEIRO²

RESUMO A relação entre a câmera e os corpos dos atores/personagens em filmes de Cláudio Assis (*Amarelo Manga*, 2002, *A Febre do Rato*, 2011), será um dos focos centrais desse trabalho onde a interface entre esses dois elementos confere ao diretor uma estética própria e, inconfundível, que soma os corpos e a cidade onde eles se inserem. Buscaremos refletir o estado de degradação de seus personagens (marcado nos corpos sob diversos aspectos) como também suas desintegrações sociais levadas, tanto uma como a outra, ao limite mais criativo do diretor, que será, a luz do conceito de "obscenidade" de Jean Baudrillard, analisado. Em tal conceito se configuram o avesso da cena, o avesso do espetáculo e o avesso do jogo de sedução. Ainda no contexto estabeleceremos as intrínsecas relações do espaço físico (cidade) com o espaço afetivo da memória e da representação que é pontuado através desse cinema, de certa forma marginal, onde algumas vezes o espaço da cidade é reflexo, outras vezes ele é ruína e outras ainda representação simbólica de algo afetivo ou mesmo político capaz de construir correspondências, física e social entre as mais diversas periferias do país e que adquirem sentido umas em relação às outras.

PALAVRAS-CHAVE cidade; cinema; corpos; espaço; periferia.

ABSTRACT The relationship between the camera and the bodies of the actors/characters in films by Cláudio Assis (*Amarelo Manga*, 2002, *A Febre do Rato*, 2011), will be one of the central focuses of this work, where the interface between these two elements gives the director an aesthetic and, unmistakably, that sums up the bodies and the city where they are inserted. We will seek to reflect the state of degradation of his characters (marked on the bodies in several aspects) as well as their social disintegrations taken, both of them, to the most creative limit of the director, which will be the light of Jean Baudrillard's concept of "obscenity" analyzed. In such a concept, the reverse of the scene, the reverse of the spectacle and the reverse of the seduction game are configured. Still in the context, we will establish the intrinsic relationships of the physical space (city) with the affective space of memory and representation that is punctuated through this cinema, in a way marginal, where sometimes the city space is a reflection, other times it is ruin and still others a symbolic representation of something affective or even political capable of building physical and social correspondences between the most diverse peripheries of the country and that acquire meaning in relation to each other.

KEYWORDS city; cinema; bodies; space; periferic.

1 Pós-doutoranda em Cinema (UFF/Unilasalle/FACHA/IDOR).

2 Doutora em Comunicação (FACHA).

A CÂMERA E CIDADE

No livro *Margens da Cultura*, organizado por Benjamim Abdala, um texto de abertura do próprio organizador nos sugere que “em razão do caráter geopolítico que envolve a globalização neoliberal, que vincula [o] poder [do] Estado ao das corporações supranacionais [...]”, as noções de periferia e centro continuam fundamentais no pensamento crítico, assim como os problemas que envolvem a questão do fluxo planetário e “formam um campo de força que ocupa um espaço físico, geográfico que ultrapassa o virtual” (Abdala Jr., 2004, p. 13). E que é nesse espaço físico que se situam as formas de poder e os sujeitos que podem ser anônimos, mas são concretos e têm práxis sociais determinadas.

Dentro dessa ideia é que toda análise da produção artística e cultural da periferia precisa ser pensada e talvez não fosse demais tentar entender como essas produções de periferia, principalmente o cinema, se colocam diante de uma indústria cultural, especificamente diante de Hollywood, que segundo Frederic Jameson, tem um papel gigante tentando romper qualquer barreira protecionista que os outros Estados tenham, sejam estes da periferia ou não.

Partindo desse pressuposto, que observa o deslocamento do centro para a periferia, analisaremos o filme *Amarelo Manga* de Claudio Assis, como um produto cultural da periferia que nasceu fora do eixo cultural dominante traz em si todo um questionamento sobre os modelos vigentes. No filme o primeiro espaço é o da cidade em que ele está inserido e onde transcorrerá a narrativa fílmica.

A cidade é Recife e o carro de Isaac, cor de amarelo manga, corta a cidade periférica com suas pontes e rios. Não é a Recife de João Cabral de Melo Neto, nem a de Kleber Mendonça Filho em seu *Aquarius*, mas uma Recife desconhecida dos olhos do turista ou da classe dominante, embora já mostrada por Claudio Assis em outras produções.

O carro vai andando pelas ruas e o espectador ao som do *rap* vê a cidade acordando nas lojas de comércio, no Ceasa, nos trabalhadores carregando coisas de trabalho, no espaço público da rua e praças com sua poluição visual. Muitos prédios em ruínas numa alusão ao descaso e à pobreza material e da alma. E o carro chega ao lugar, Hotel Texas, onde a síntese da composição espacial estaciona para o início do filme. A periferia se apresenta então na configuração dos personagens que darão ação à trama.

Assim como a multiplicidade do espaço visto no passeio inicial, temos uma multiplicidade de discursos nos personagens que irão atuar: o velho, o gay, a lésbica, a mulher, o rabecão, o padre de uma igreja abandonada pelos fiéis, que ficou centrada no meio da periferia, fechada com obras, para ser recuperada.

A história em si é composta com um universo dos inúmeros tipos humanos que dão vida ao lugar. A violência se sente pelas imagens com aspectos de degradação como qualquer outra periferia, em qualquer outro lugar do mundo. Ali é o oposto dos grandes centros e dos espaços construídos organizadamente para a elite.

A periferia nasce de uma necessidade de habitação e da falta de investimento para as camadas mais pobres, que sem um mínimo de estrutura, nem mesmo saneamento básico vão se amontoando em suas construções improvisadas, o que só piorou nos últimos 4 anos (2019-2022) de um governo de desmonte. Quando afirmamos que piorou é porque, embora sempre estivesse ali, alguns de seus aspectos como a fome, por exemplo, e o acesso a alguns bens de consumo estavam sendo sanados entre os períodos de 2003 a 2016. No entanto, embora nesse período os indivíduos tivessem se tornando consumidores, infelizmente eles não estavam virando cidadãos de fato, com tudo que o Estado devia lhes proporcionar, pois coisas como saneamento básico, moradia e a organização mais igualitária da urbanização não parecem acontecer quando vemos as imagens dos filmes de Claudio Assis na periferia do Recife.

Se um olhar estético/ sociológico do final do século XIX sobrevoasse aquele espaço do Recife, diria que o homem é produto do seu meio e talvez lembrasse *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, esquecido, mas bem referencial e ainda vigente como metáfora do Brasil, que retornou com força ao mapa da fome, anos depois dos filmes terem sido feitos. Isto porque, na estética realista a descrição da sociedade é o que alimenta o escritor, que a usa como laboratório para a sua criação, ao mesmo tempo em que denuncia as mazelas da sociedade. No romance, especificamente o de Aluísio Azevedo, referido acima, o realismo se exacerba e temos o naturalismo, que se apresenta na narrativa com características que são marcantes tais como a redução dos personagens ao nível animal, despersonalizando-os, o que seria uma consequência do sistema desumano de trabalho. Nesse sentido, conforme nos afirma Alfredo Bosi,

à consciência naturalista aparece como um fado de origem fisiológica, portanto inapelável. [...] efeito da iniquidade social, o naturalista acaba fatalmente estendendo a amargura da sua reflexão à própria fonte de todas as suas leis: a natureza humana afigura-se-lhe uma *selva selvaggia* onde os fortes comem os fracos. (1994, p. 191)

Ou seja, para o leitor do romance brasileiro do fim do século XIX, as imagens de Claudio Assis, da periferia e dos cortiços do Recife, com seus personagens e espaços singulares, remetem diretamente à estética realista e naturalista como se fossem de fato a sua representação cinematográfica.

Não podemos dizer que são muitos os espaços do filme, não são. Eles na imagem se repetem, tal como o bar inicial e o Hotel Texas, que já servira de laboratório para o curta do mesmo Assis em *Texas Hotel*.

Assis repete o espaço e alguns personagens nesse *Amarelo Manga*.

Alguns contrastes espaciais aparecem, temos o hotel, lugar em que moram quase todos os personagens desconexos entre si, mas que ali habitam, e a casa de Kika. Essa uma boa casa, no alto, aparentemente caprichosa porque tem que expressar aquilo que é Kika, mulher crente da Igreja neopentecostal, que se veste de acordo com sua moral e ditames da religião. Dentro do espaço residencial arrumadinho, tudo denota aquela “personalidade purificada” pela crença.

Outro contraste de espaço que chama atenção é o da igreja. A igrejinha antiga abandonada onde mora o padre e a igreja nova cheia de fieis dançando. A ruína de uma e o auge da outra sugerindo talvez que cada época tem suas crenças e caminhos diversos, no entanto, parece que fica clara a crítica a isso, principalmente quando Kika ao saber-se traída também trai e despreza suas próprias convicções “dando” para o primeiro que aparece, no caso Isaac, no Hotel Texas.

Ou seja, o hotel como já disse, é a síntese de todo espaço de possibilidades como o cortiço.

Achamos que Assis em sua estética, apesar de mostrar a violência dos personagens em seus discursos, tenta impactar de forma muito mais forte com a plástica do espaço que utiliza.

A luz que usa para mostrar esse espaço cria junto com o mesmo uma sensação de abandono, pobreza, miserabilidade. É como se aquela composição espacial fosse a causa daquelas criaturas serem como são, numa visão bem naturalista já dita por alguém. No entanto, não é só isso, pois se formos estudar os personagens eles nem são tão absurdos para quem observa um pouco a sociedade. Todavia o espaço, esse sim, choca, assim como chocam as várias profissões especialmente a do açougueiro. O espaço de morte do boi que sangra e é descarnado me parece o mais

agressivo, como se aquela sociedade fosse ali também descarnada e sangrasse no seu cotidiano miserável. Essa talvez a mais obscena das tomadas. Cena que dificilmente é vista quando até mesmo os açougues em modelo antigo deixaram de existir, dando lugar a carnes empacotadas, onde sequer vemos qualquer processo de beneficiamento até sua chegada ali. Daí a obscenidade da ação violenta contra o boi. Seria uma cena para não ser vista dentro de um modelo cinematográfico clássico, no entanto, Claudio Assis quer chocar e ele imprime à cena uma agressividade, e não deixa que a profissão do açougueiro seja esquecida. Todavia a cena hoje choca menos do que a briga pelos ossos que o *Jornal Nacional* mostra em pleno desgoverno de 2019 a 2023. Ou seja, se antes Claudio Assis chocava com sua forma fora do eixo Rio\São Paulo, ontem em 2022, o choque é de todo país que depois de comer melhor retorna aos ossos que eram jogados no lixo. Logo, não é mais a cena do filme que será lembrada, mas a cena real que não será esquecida, como uma cena pornográfica. Para Jameson a superação do questionamento através do impacto da obscenidade é motivo de sua análise do cinema, diz o teórico:

O visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento [...] Assim, filmes pornográficos são apenas a potencialização de uma característica comum a todos os filmes, que nos convidam a contemplar o mundo como se fosse um corpo nu. Certamente sabemos disso com maior clareza hoje, porque nossa sociedade começou a nos apresentar o mundo [...] exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens. (Jameson, 1995, p. 1)

Também para essa imagem do boi morto no filme caberiam as observações de Heidegger citadas por Leo Charney (2004, p. 320) quando diz que é o “momento da visão” onde a mesma é experimentada “de um modo não racional, e essa experiência nos preenche com a sensação de estar presente no presente”. Podemos dizer que as cenas de tomadas espaciais vão além da composição do personagem que ali atua, sendo esse espaço por si só também um personagem que desde o início do filme já se apresenta, e que ligado ao tempo permite ao espectador uma certa configuração do mundo ou pelo menos de onde estará inserida a história que será contada. Isso talvez seja o elemento responsável por um teor documental no filme.

Os afetos também são inexistentes no filme, exceto pelo apelido carinhoso de Dinguinha, dado ao personagem de Matheus Nachtergaele, o resto parece que coabita, mas não se deixa penetrar. Não é uma história de amor, nem de traição, mas esses elementos se inserem nos retratos do espaço para dar ação. Talvez apenas seja essa a intenção, retratar quase documentalmente aquela realidade. Com pessoas deslocadas, vivendo num espaço de improviso. Nenhum daqueles personagens parece se sentir pertencendo ao hotel, até porque hotel não é casa, mesmo de quem vive ali.

Não há nada de muito interessante para acontecer, cada um vive sua vida sem graça e esse espetáculo do cotidiano banal é que vai ser a tônica do filme, junto com certa indiferença pela existência que todos os personagens possuem.

Assis não usa o que seria espetacular, ele faz o trivialmente básico daquele lugar ser espetáculo, quando lança sua luz e incita o espectador a olhar de forma diferente aquele espaço de passagem com todos os seus penduricalhos, como lojas, igrejas, praças, o excesso de elementos pregados e escritos, o espaço visualmente poluído e não o espaço asseado que normalmente é mostrado no cinema do centro. Assim também ocorre nos filmes de favelas, que têm a imagem do povo e tentam ainda se abrigar nesse universo espacial como se ele, feito de maquiagem ou não, pudesse dar o suporte para a aceitação geral e de certa crítica à composição criativa.

Todo esse processo de uso do espaço, especialmente o popular, não chega a ser uma novidade dentro do nosso cinema. A veia do neorealismo italiano que irrompe com o Cinema Novo ainda pulsa em nossos cineastas, como nos de outras periferias: Oriente Médio, Índia, Nigéria, Argentina etc.

Dessa forma, o excesso de visibilidade apresentado pela sociedade em seu espaço, serve também para, mais uma vez, fazer uma associação com a pornografia, considerando-se ainda que as imagens por si só já apresentam um potencial pornográfico.

Para Jameson, a sociedade contemporânea vive um processo marcado pela obscenidade e, neste sentido, as imagens cinematográficas da rua e dos espaços marginais cumprem seu papel que pode até mesmo ser considerado político, quando pensamos de forma benjaminiana na refuncionalização da arte através da reprodução técnica.

Logo, pensar a relação que se desenvolve entre o cinema, a cidade, a memória, os corpos, a política e as marcações subjetivas dos criadores nos remete de imediato a linhas de estudos que desembocam na questão da identidade cultural, que na pós-modernidade sofre um grande impacto derivado principalmente do processo de globalização.

Stuart Hall nos explica esse processo principalmente quando vai falar no descentramento do sujeito na modernidade tardia o que ocorre não só pela desagregação desse sujeito, mas também pelo seu deslocamento que resultará no fato daquele sujeito antes visto como uma identidade fixa, estável, ter se descentrado gerando “identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas” (Hall, 2003, p. 46).

Nesse contexto aberto, contraditório e fragmentado, o espaço acima descrito e retratado no filme de Assis é construído junto com tempo, onde as “novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais” (Hall, 2003, p. 68), acabam sendo, segundo o entendimento de Hall, aspectos importantíssimos que afetam as identidades culturais e as subjetividades dentro do processo atual de globalização.

Logo, quando falamos em espaço e tempo, sabemos que estes também são elementos básicos dos sistemas de representação. Que são o cinema, a literatura, a pintura, a arte e que devem traduzir o seu objeto representado em dimensões espaciais e temporais. Essas formas artísticas naturalmente em cada época são remodelações do espaço e tempo em que se dão e seus efeitos atingem diretamente a identidade. Ou seja, se a representação de espaço e tempo se reconfiguram, isso também se dará na identidade desse sujeito e no que ele produz como representação desse mesmo espaço e tempo.

Eduard Said, citado por Stuart Hall, chama de “geografias imaginárias” o espaço e o tempo simbólico, em que estão localizadas as identidades. Suas paisagens, ou seus espaços, entendidos aqui como a composição de território e sociedade, são característicos, do senso de lugar, de casa, de lar, bem como de suas localizações no tempo. Nesse sentido, as tradições inventadas que ligam passado e presente, mitos de origem etc., projetam o presente de volta ao passado em narrativas de nação, que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes. Assim, atualmente, a essa geografia imaginária se somam os chamados “fluxos culturais” entre nações e o consumismo global, que criam identidades partilhadas.

Com isso vale dizer que hoje, partindo da globalização e dos fluxos culturais, é muito mais fácil se encontrar semelhanças identitárias nas mais diversas periferias do mundo. Isso porque determinados bens, serviços, imagens são encontrados em toda parte, por pessoas que estejam em espaços diferentes. Exemplo são os produtos da China vendidos no mundo todo, ou o mundo todo usando jeans, reféns das mesmas necessidades, num processo curioso de uniformização social, que ocorre mundialmente. Nesse processo, vemos então que as identidades, que talvez sejam parte constitutiva dos sujeitos, são cada vez mais desvinculadas e flutuam no imenso “supermercado cultural” que o mundo virou, onde consumimos as mesmas coisas, sentimos e vemos o mesmo numa quase homogeneidade cultural.

Dessa forma, pensar tal processo não é tão simples, pois que mesmo com certa homogeneidade cultural buscamos entender, aceitar e descobrir um pouco mais as diferenças que existem entre os povos, nações etc., o que

seria um ponto de articulação entre o global e o local, cuja discussão vem sendo pontuada pelos estudiosos com pregações defendendo a volta do local e suas tradições e outras defendendo um caminho do meio, entre o global e o local, articulados.

Voltando ao local, ou sendo uma articulação entre local e global, o cinema da periferia, do terceiro mundo, continuará sendo aquele que vai retratar, ou representar também uma periferia dentro da periferia. Se a periferia global sempre esteve aberta às influências culturais do ocidente, se não sobrevive mais a ideia do exótico, do puro, dos intocados, há que se observar que o processo que gera a uniformização vem se intensificando cada vez mais com a chegada da internet e suas imagens. Somado ao veículo virtual e imagético atuam, na atualidade, a grande crise humanitária com as migrações forçadas pelas guerras e outros problemas sociais. Tais deslocamentos deixam de ser do centro para a periferia e passam a ser da periferia para o centro. As pessoas saem do terceiro mundo para o primeiro, Europa e Estados Unidos, que recebem imigrantes das Américas, África e Ásia.

Esses contingentes de imigrantes que vão habitar a periferia dos grandes centros na Europa, Estados Unidos e no Brasil, e o contingente de migrantes dentro do próprio país que habitam, por exemplo, a periferia de São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Brasília, é que hoje possuem produções culturais diversas daquelas da metrópole e é onde a inovação cultural será mais presente com sua hibridação, que ocorre entre tudo e todos.

Diante do que expusemos acima, numa síntese da importância do espaço da cidade, para a construção da identidade e dos sujeitos é que examinaremos mais detidamente os corpos filmados por Cláudio Assis em sua poética, que foge da região Sudeste e vai para o nordeste do país, onde se impõe uma grande população com enorme potencial cultural, e que vive à margem de uma produção de cultura que é a difundida pela mídia corporativa do centro econômico do país.

A CÂMERA E OS CORPOS

A cumplicidade entre cinema e cidade data do século XX, e expande-se e configura-se na conjunção que se estabelece entre o presente, o passado e o futuro. Esta união se torna mais madura com o passar dos anos. Durante muito tempo, lembra-nos Marc Augé, “a cidade foi uma esperança e um projeto, o lugar de um futuro possível

para muitos e, ao mesmo tempo um espaço incessante de construção” (Augé, 2010, p. 88). Hoje, diz ele, quando se pensa nas grandes metrópoles se tem várias imagens em mente, em especial, de certos filmes Hollywoodianos nos quais se multiplicam os planos aéreos de grandes vias públicas, luzes e transparências. Em vista disso, a cidade pode ser compreendida na categoria de Cidade Vitrine, iluminadas, os letreiros de néon e os imensos painéis digitais constituem a própria cidade; “na cidade vitrine as próprias representações, as próprias imagens, da vida urbana em mutação são apropriadas pelas imagens” mais que isso: “a cidade é como um dispositivo autêntico da história das vozes, desejos, sonhos e memórias que compõem o cenário social” (Bastos e Mittermayer, 2016).

Paralelamente a estas noções e categorias de cidade, Wim Wenders vem a completar:

O filme é testemunha desse desenvolvimento que transformou as cidades tranquilas da virada do século nas cidades de hoje, em plena explosão, febris, onde vivem milhões de pessoas. [...] O filme viu os arranha-céus e guetos engrossarem, viu os ricos cada vez mais ricos e os pobres, mais pobres. (Wenders, 1994, p. 181)

Portanto, “a cidade é ao mesmo tempo uma ilusão e uma alusão, do mesmo modo que a arquitetura que ali edifica os monumentos mais representativos” (Augé, 2010). Claudio Assis talvez seja aquele, que por volta dos anos 2000, melhor desnudou na tela do cinema brasileiro, becos e guetos das cidades sem vitrines, onde a miséria dos corpos e da alma humana são tecidas nesses espaços. Os jogos que se constituem entre a câmera do diretor e os corpos dos personagens (na sua quase totalidade ocupantes das mais diversas periferias do país) retratados em seus filmes (*Texas Hotel*, 1999; *Amarelo Manga*, 2002; *Baixio das Bestas*, 2006; *A Febre do Rato*, 2011 e *Big Jato*, 2015), denunciam a obsessão pelo obsceno compreendido como “algo absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica, ou tinha uma dimensão metafórica”, ao que vale dizer,

quando as coisas se tornam demasiadamente reais, quando elas são dadas imediatamente, quando existem como realidade concreta, quando estamos nesse curto-circuito que faz com que as coisas se tornem cada vez mais próximas, estamos na obscenidade [...]. (Baudrillard, 2001)

E quando se está na obscenidade, afirma o filósofo francês, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue. Sendo assim, Assis ao expor cenas dos atos sexuais se insere na obscenidade e no pornográfico onde se tem “o corpo inteiro realizado. Os atos não estão mais ‘postos em cena’ e sim grosseira e imediatamente, dados a ver, isto é, a devorar, são absorvidos e reabsorvidos no mesmo ato” (Baudrillard, 2001, p. 30). Deste modo o jogo da

cena foi eliminado, há aí “uma colusão total dos elementos”. Sob esta perspectiva, Baudrillard nos lembra de Régis Debray e faz uma crítica à sociedade do espetáculo ao afirmar que o que vivenciamos não é mais comunicação e sim uma contaminação do tipo virótica, “tudo passa de um para o outro de maneira imediata. [...] sem distância, sem encanto” (Baudrillard, 2001, p. 31).

Uma análise de algumas cenas do filme *Febre do rato* permite explicitar a reflexão acima.

O cinema de Assis abre as portas do inferno! Lá, “corpos descarnados, esfolados [...]”, dos quais fala Baudrillard impõem seus desejos – os mais ocultos –, e emoção, sem distanciamento. Neste cinema, tudo se contamina: cidade, trabalho, sexo, sangue, os ladrões, as “bonecas”, são os pernetas, como tão bem nomeia o narrador, logo nas primeiras imagens do filme. O espelhamento da cidade traz como reflexo os excluídos: desempregados, analfabetos, semianalfabetos, seres marginais e adoecidos. A cidade descontrolada\ contaminada de Cláudio Assis tem como foco estes recifenses, figuras que pouco se vê no cinema brasileiro, homens e mulheres que, apesar das adversidades, não estancam seus desejos. “Recife é o inferno!” Zizo, personagem principal, esbraveja, esta sentença seminu pelas ruas, “poeta é assim mesmo”, diz ele, “tem alma exagerada!”.

Zizo, vivido pelo ator Irandhir Santos é um poeta inconformado e anarquista, que preenche seus dias com seus poemas subversivos e saciando seus desejos sexuais. Ele tem a febre – desejo ardente ilimitado e ilimitável – de tomar para si a cidade, transgredi-la com seus versos, tentativa descontrolada de lhes dar sentido. A cidade onde se passa a história é Recife e Zizo é testemunha dessa “cidade sem calcinha”, como brada o poeta ao megafone numa *mise en scène* radiofônica. Essa expressão ganha sentido aos poucos, em cada sequência o diretor desnuda na tela, uma Recife em preto e branco, cortada por canais e rios malcheirosos, palafitas, lixo e todo tipo de abandono. Assis coloca a lente da sua câmera entre as pernas da cidade, nas suas entranhas mais ocultas, lá está um emaranhado de elementos: a cidade, o cinema, o corpo, o sexo, a arte, a poesia e a transgressão.

Deste modo, Assis expõe os paradoxos do espaço urbano, nas suas desigualdades e vulnerabilidades territoriais. No entanto, a vulnerabilidade, que tem como particularidade a fraqueza, é tomada pelo diretor como força, resistência sociopolítica. *Febre do Rato* faz uma reflexão das relações que operam entre os indivíduos invisíveis e os espaços públicos.

Ao contrário de Zizo, os personagens do filme são seres de poucas palavras e muita ação, estas caracterizadas por práticas pouco usuais como, os banhos na caixa d’água exposta no quintal da casa, sexo grupal e a relação do

personagem Pazinho com a travesti Vanessa. As cenas dos banhos seguidas de sexo se sobrepõem ao registro dos versos de Zizo, somente nestes momentos o poeta é calado. Na caixa d'água, nuas com ele, mulheres mais velhas que exibem certa degradação corporal através da gordura e da flacidez de seus corpos. Durante os banhos a câmera do diretor dá um caráter de normalidade a uma cena que foge dos padrões. A lente desliza sobre o homem (magro) e a mulher (gorda) como se dissesse que é preciso contemplar os corpos na sua diversidade humana; mamas imensas flutuam na água que enche a caixa d'água. A lente de Assis desenha o ato sexual de vários ângulos, astutamente aproxima e afasta a câmera e por vezes a posiciona sobre a cena, e num plano *plongée* traz como contraponto uma imagem político-moral zelosa dos “bons costumes”.

Retomando o que dissemos anteriormente a partir de Debray e Baudrillard, a noção de obscenidade em Assis está no realismo dos corpos nus na caixa d'água, e na proximidade da câmera aos personagens. No entanto, o diretor trabalha em dois extremos: a obscenidade e a sedução. Neste sentido, Assis ao distanciar a câmera (plano *plongée*) sai da obscenidade e entra no campo da sedução.³

“Há por um lado, uma arte capaz de inventar uma outra cena, que não a real, uma outra regra do jogo e, por outro lado, uma arte realista, que caiu em uma espécie de obscenidade [...]”. (Baudrillard, 2001, p. 31)

Esta “outra cena” da qual nos fala Baudrillard é recorrente na obra do diretor (*Amarelo Manga, Piedade*, etc.), Assis faz um jogo com o “olhar do alto” plano capaz de distanciar o espectador daquilo que se torna insuportável aos olhos. “Essa reversão seria, talvez, o último avatar da sedução em um mundo de perdição [...]”. (Baudrillard, 2001, p. 32)

Os corpos, tal como são, são regidos unicamente pelo desejo, movem-se freneticamente na água que transborda do recipiente. Zizo além de poeta é também conhecido como aquele que “come as velhas” como diz Eneida, jovem estudante – vivida por Nanda Costa – pela qual o personagem nutre um desejo que não se realiza e nem se nomeia. Na narrativa Eneida só se deixa possuir através das cópias de fragmentos de seu corpo, registradas na máquina xérox, instalada na precária oficina do poeta, onde é impresso o jornal-manifesto Febre do Rato, sobre as imagens de seios, púbis e coxas, Zizo se masturba. Evidentemente na cena o diretor insere a questão do desejo inscrito na interface entre o corpo e a máquina, entre o real e sua representação. De certa maneira o único contato “físico” entre os dois se constitui através do excremento de Eneida durante uma festa de São João que acontece a noite na praia, momento em que Zizo pede que Eneida urine sobre suas mãos. A cena é marcada pelo silêncio do poeta e da jovem, preenchido unicamente pelo som da urina que jorra entre as pernas de Eneida e sobre as mãos de Zizo. O

3 É importante observar a noção de sedução usada por Baudrillard, o termo já adquiriu diversas acepções como: “o poder seduz as massas” ou “sedução da mídia” ou até mesmo “os grandes sedutores”. O autor afirma: “eu não compreendia o termo nesse nível que é, no entanto, o mais vulgarizado [...] a sedução de que eu falava é na verdade o domínio simbólico das formas, ao passo que aquela outra não é mais que o domínio material do poder pelo viés do estratagema” (2001, p. 8).

som gera no espectador inquietação, já que a cena se prolonga. A câmera se posiciona como a única testemunha da intimidade vivida pelo casal. Cláudio Assis, especialmente neste filme, é diabólico nas suas tomadas!

A partir desse encontro/desencontro com a jovem agrava-se a instabilidade poética do personagem, seus versos vão parar nos muros subterrâneos dos viadutos da cidade sobre os quais vai deixando seus vestígios. Nessa cena, o personagem se equilibra sobre um pequeno bote para pichar a expressão, “Febre do Rato”. Nessa sequência Cláudio Assis parece criar, através da arte, uma memória de resistência sobre a realidade da cidade de Recife.

No filme, a potência do desejo e a prática sexual dos personagens parecem também se configurar como ato de resistência àquilo que é socialmente nomeado como normalidade. Nessas sequências a câmera de Assis cai na obscenidade “tudo aí está de forma imediata, sem distância, sem encanto [...]. Na obscenidade, os corpos, os órgãos sexuais, o ato sexual, não são mais “postos em cena”, e sim, grosseiramente dados a ver, isto é, a devorar, são “absorvidos e reabsorvidos no mesmo ato”. (Baudrillard, 2001, p. 9)

Neste sentido, o devorar-absorver-reabsorver, no mesmo ato, se realiza no filme em cenas, como as que Zizo, refere-se à rigidez de seu pênis enquanto o toca, há, sugere o diretor, entre o corpo e o órgão genital do personagem, mais que uma comunicação, uma contaminação. Eles se devoram. Na sequência de um ménage (três rapazes e uma moça), tudo passa de um para o outro de maneira imediata. Em *Febre do Rato* “a obscenidade está na visibilidade total das coisas” nela, a imagem invocada pela lente do diretor é perfeitamente legível ao extremo.

A pulsão do desejo no filme é encarnada e uniformizada entre um homem e as velhas, um homem e a jovem estudante e um homem e o travesti. Pazinho, um dos amigos do poeta, vivido por Matheus Nachtergaele, mantém um relacionamento com a travesti Vanessa, casal permanentemente amparado e homenageado publicamente nos versos de Zizo que apagam qualquer diferença amorosa e de gênero entre eles. Os versos falam da perfeição deste tipo de amor que foge ao lugar, moralmente, comum: diga à ela, diz Pazinho mandando um recado à Vanessa “que ela é o homem da minha vida”. Pazinho, a partir de seu sofrimento (o casal havia se separado), amplia o campo poético narrativo no filme. É possível distinguir em *Febre do Rato* que a poesia, mesmo de modo inconsciente, norteia a vida de alguns personagens

A poesia de Zizo no filme parece resvalar o alter ego do diretor, de modo que, Cláudio Assis é Zizo, Zizo é Cláudio Assis. O vínculo entre os dois está na impossibilidade de separar o artista da sua obra, no filme a poesia, fio

condutor do personagem, denuncia que um conhece o outro. Autor e personagem condenam as práticas civis e políticas contemporâneas e, portanto, as denunciam: “você sabem o barulho que essa cidade tem. Você sabem o gosto, o cheiro...”. Nos versos do poeta/autor, nenhuma palavra está fora do lugar, todas são incorporadas à realidade e, sob este aspecto constitui um instrumento artístico de resistência. A força poética cresce ainda mais quando, no filme, Pazinho, diz ao se referir à poesia do amigo: “gosto de coisa que não entendo” há aí certamente um tipo de sensibilidade poética estimulada pela constante proximidade com os versos de Zizo, que permite a Cláudio Assis enfatizar a possibilidade de resistência da poesia, e chegar de modo dramático e arrebatador ao espectador.

Logo, a cidade de Cláudio Assis é um emaranhado de elementos: desejos, vozes, sonhos que refletem na tela corpos, sexo, arte e poesia em agonia. Onde o cineasta, como o Brasil, parecia estar fora de controle. Não à toa isso acontecia, vivia-se, quando das produções de Assis, um momento efervescente na arte, com muitos investimentos e valorização do nosso capital criador cultural e nunca se fez tanto cinema em várias partes do Brasil, nem se incentivou tanto o cinema como naquele primeiro decênio dos anos 2000. Mas isso não foi o que aconteceu nos últimos anos passados (2016 a 2022), quando a realidade assolada por um desgoverno e por uma pandemia fez descer pelo ralo todas as conquistas anteriores tornando a realidade de muitos brasileiros mais obscena que qualquer imagem de Assis ou de outros cineastas, que seriam neorrealistas. Dessa forma é que pensando as imagens, às vezes diacronicamente (fim do século XIX, no romance brasileiro, século XX, século XXI) ou sincronicamente dentro desse tempo, (apenas os anos de 2003-2016) é que procuramos refletir sobre as imagens dialéticas⁴ que nos são postas, pois que comparam os momentos da arte com a realidade, a fim de que não nos escape a possibilidade de análise crítica dos filmes e do Brasil nesses últimos tempos. Assim, nesse contexto de ganhos e perdas, a arte ainda se recupera, para de novo tentar ocupar seu território seja onde ele for.

4 Surge, necessariamente, de uma nova percepção a partir do choque de duas polaridades “dialéticas”, da tensão que leva “o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2009, p. 513, fragmento [N 7a, 5]).

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. *Por uma Antropologia da Mobilidade*. Lumeiras – Maceió – Edufal: Unesp, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CHARNEY, Leo. “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 317-334.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP & A, 2003.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia A. Gazolla e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JUNIOR, Benjamim Abdala (org). *Margens da cultura: mestiçagem hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.
- SANTAELLA, Lucia (org.). “Cidades inteligentes: por que, para quem?”. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016. 239 p. Resenha de Thiago Mittermayer. Teccogs: *Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, TIDD | PUC-SP, São Paulo, n. 13, jan-jun. 2016, p. 144-147.
- WENDERS, Wim. “A paisagem urbana”. In. Heloisa Buarque de Hollanda (org). *Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro: Graphos, n. 23, 1994, p. 180-189.