

O CINEMA-POESIA DE CLÁUDIO ASSIS

Cláudio Assis' cinema of poetry

El cine-poesía de Cláudio Assis

Raquel de Holanda

Jornalista, pesquisadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Comunicação e Estética (Com Versações). Doutoranda do PPGCom/UnB, bolsista da CAPES - Brasil.

E-mail: raqueldeholanda@gmail.com

Gustavo de Castro

Jornalista e antropólogo. Professor de Estética da Faculdade de Comunicação da UnB.

E-mail: gustavocastroesilva@gmail.com

Resumo

O presente artigo propõe uma discussão acerca da produção audiovisual de Cláudio Assis. Buscamos em Assis poemas na forma de imagens cinematográficas, a partir da noção genérica de “razão-poesia” (Castro & Dravet, 2015). Esta forma de entender as imagens nos leva a uma questão que nos parece acerca do papel do espaço nas construções visuais do cineasta, que é a de compreender as imagens cinematográficas como criações poéticas e espaços de flutuação e de intermitência do sensível.

Palavras-chave: Cláudio Assis. Cinema. Razão-Poesia. Cidade. Espaço.

Abstract

This issue of Cláudio Assis's audiovisual production seeks at Assis's film poems in the form of cinematographic images, from the generic notion of “reason-poetry” (Castro & Dravet, 2015). This new way of understanding of images leads us to an issue that seems important to us about the filmic space in the filmmaker's visual constructions, which is to understand cinematographic images as poetic creations and spaces of fluctuation and intermittency of the sensitive.

Keywords: Cláudio Assis. Cinema. Reason-Poetry. City. Space.

Resumen

Este artículo se propone una discusión acerca de la producción audiovisual de Cláudio Assis, analizando en la producción de Assis poemas en forma de imágenes cinematográficas de la noción genérica de la “razón-poética” (Castro & Dravet, 2015). Esta forma de entender las imágenes nos lleva a una pregunta que parece sobre el papel del espacio en las construcciones visuales del realizador, que es entender las imágenes cinematográficas como creaciones poéticas y espacios flotantes y intermitentes sensibles.

Palabras clave: Cláudio Assis. Cine. Razón-Poesía. Ciudad. Espacio.

Introdução

As notas e observações a seguir tratam de reflexões sobre o espaço poético e cinematográfico em dois filmes do realizador Cláudio Assis: “Amarelo Manga” (2002) e “A Febre do Rato” (2011). Buscamos em Assis poemas na forma de imagens cinematográficas, a partir da noção genérica de “razão-poesia” (Castro & Dravet, 2015). A razão-poesia, ou o logos “vertical” (Juarroz, 1980), é um conjunto de procedimentos e táticas dos saberes da poesia que envolve intuição, modulações do olhar e pensamento complexo, entre outras características. A razão-poesia privilegia os aspectos caóticos das obras e suas formas de organização, tendo em vista que devemos entender os artistas também como produtores de conceitos e de práticas sensíveis, mediante expressões diversas. A razão-poesia trata dos saberes que fundamentam parte das artes, assim como imaginações e devaneios.

“Amarelo Manga” e “A Febre do Rato” são analisados a partir de seu aparente caos narrativo. Caos aparente que se organiza, aos poucos, em dimensões poéticas. Esta organização ocorre porque a poesia é justamente uma potente dimensão criadora e recriadora de realidade. O motivo da escolha dos filmes está em sua representatividade no recorte para estudo da crueza e caoticidade de Cláudio Assis. Outros motivos que nos fizeram escolher os filmes foram os seguintes: 1) valor à trama e à história contada; 2) excelência da sua mise-en-scène; 3) utilização da forma literária no cinema, 3) utilização sensível da cor de imagens cinematográficas e 4) a utilização dos cenários e dos espaços urbanos, mais próximos de um estado de espírito poético, do que de seus aspectos geográficos.

Os filmes escolhidos tiveram grande parte de suas locações na região metropolitana da capital pernambucana. Recife, tradicionalmente cidade de poetas, escritores, editores de jornais e revistas literárias, serve de cenário para o ‘diálogo’ entre a criação cinematográfica e a poesia de Assis. A cidade se torna, em seus filmes, questão de repercussão estética, em outras palavras, e recorrendo a Bachelard (1978), a imagem pode ser ali percebida e verificada de maneira sensível. Neste sentido, encontramos no cinema de Assis criações e recriações; jogos; citações; humor; lirismo; poemas, metáforas e paródias, tudo isso a sugerir um uso intencional

do poético no cinematográfico. Fazer dialogar todas essas noções literárias, em outras palavras, saber organizar este caos estilístico, é uma maneira deste cineasta-poeta, mediante modos de flutuação e de intermitências, questionar aquilo que chamamos de “realidade”.

Cláudio Assis Ferreira é natural da cidade de Caruaru e, desde sua adolescência, tem relação bastante íntima com o cinema. Durante os anos que viveu no agreste pernambucano, teve participação ativa com ações de cineclubismo, como no Cine Caruaru, além de ter iniciado formação teatral com ensaios na Casa de Cultura de Caruaru. Sua ida para a cidade do Recife, no final da década de 70, foi ocasionada pela necessidade de seu crescimento artístico e no investimento em suas ideias, roteiros e contatos. No Recife, o cineasta cursou dois e anos e meio do curso de Economia, na Universidade Federal de Pernambuco, abandonando-o em seguida e mudando para Comunicação Social. Neste período já trabalhava com cinema. Passou a se dedicar integralmente ao cinema a partir dos anos 90.

Sua primeira produção audiovisual foi o curta-metragem “Padre Henrique — Um crime político” em 1987. Seis anos mais tarde, o poema “Soneto do dismantelo azul” do poeta Carlos Pena Filho (1969) foi a inspiração para realizar o curta-metragem “Soneto do dismantelo blue”, obra de quase dez minutos, filmada em preto e branco, releitura do poema de Pena Filho, com cenas ambientadas entre as cidades de Olinda e Recife. Ainda na década de 90, dirigiu os curtas-metragens “Viva o cinema”, em 1996, e “Texas Hotel”, em 1999. A virada para o século XXI foi decisiva para ele. Suas experiências anteriores o motivaram a realização de seu primeiro longa-metragem.

Encontramos o cenário principal do seu último curta-metragem, “Texas Hotel”, refletido e retrabalhado já em seu primeiro longa: “Amarelo Manga”, de 2002. O roteiro de “Amarelo Manga” levou seis anos para ser concluído e partiu de duas ideias: a primeira foi o veículo Volkswagen TL que o cineasta possuía antes das filmagens do curta mencionado; a segunda foi o púbis de uma garçonete conhecida. Embora a poesia não seja o embrião da narrativa de “Amarelo Manga”, encontramos, como veremos, a presença de versos, poetas e noções literárias misturando-se à narrativa, como o poema “Tempo Amarelo”, de Renato Carneiro Campos (1980),

pernambucano de Jaboatão dos Guararapes.

Encontramos diversos outros elementos da prática de uma razão-poesia cinematográfica na obra de Assis. Em sua estética vemos a escolha por espaços urbanos marginalizados, ou mesmo a marginalidade campesina, como na região de canaviais da Zona da Mata, em “Baixio das Bestas”, lançado em 2006. Embora “Baixio das Bestas” não faça parte de nossas escolhas, podemos dizer que a poesia também aparece ali, de maneiras diversas, seja pelo Maracatu Baque Solto, seja na utilização da cor verde, via tonalidade das plantações de cana-de-açúcar, seja no marrom da terra, no vermelho que prevalece, enfim, a aplicabilidade da cor à narrativa é uma proposta intencional, como veremos adiante. O preto-e-branco, por exemplo, reaparece com força expressiva em “A Febre do Rato”, depois de ter sido utilizado no curta “Soneto do dismantelo blue”.

Em 2011, em seu terceiro longa, “A Febre do Rato”, Assis retorna à atmosfera metropolitana do Recife. Neste filme, em especial, a poesia funciona por camadas. “A Febre do Rato” é o título de um jornal de poesia que dá título ao filme que, por sua vez, conta a história do poeta Zizo (interpretado pelo ator Irandhir Santos). Neste filme a poesia aparece como texto e contexto; como narrativa e ontologia; como espaço literário e espaço cinematográfico. Uma outra camada poética é acrescida, quando o realizador se utiliza dos poemas do roteirista Hilton Lacerda, para ampliar a expressividade narrativa. Neste filme, Assis problematiza, por intermédio de Zizo, formas de viver e de habitar a cidade ao estilo de um “quase-poema”.

Zizo é o elo entre todas as histórias contadas, espaços recriados, vividos e sentidos. A poesia declamada por Zizo guia a composição da linguagem visual e as discussões em todo o filme. Não é apenas em “A Febre do Rato” que Assis busca uma linguagem poética para construir sua narrativa, em “Amarelo Manga” o caminho seguido foi o mesmo. Entendemos que o cinema é para Cláudio de Assis uma forma de observação: é sua maneira de “ler” a sociedade e de lançar um olhar (crítico, cruel, epidérmico) que venha contribuir para que os espectadores se questionem. Sua linguagem audiovisual torna-se, assim, ferramenta que contribui para uma transformação, neste sentido é um cinema, simultaneamente, filosófico e sociológico.

Zizo, o poeta de “A Febre do Rato” nos mostra que viver em uma cidade, andar por suas ruas, percorrer suas calçadas, alamedas, becos e pontes, pode ter significado particular para a experiência poética. Sabemos que a experiência do espaço urbano é, antes de tudo, um experimentum linguae (Pires, 2012), ou seja, devemos compreender o urbano como um espaço permeado de poéticas visuais, sonoras e textuais que se apresentam como um saber narrativo coletivo; uma estrada-texto aberta a possíveis leituras/escrituras que são compartilhadas como experiências, vivências e formas de conhecimento.

O imaginário do cinema alimenta a realidade (dos vínculos, das cosmovisões e das sensibilidades) e é retroalimentado por ela. Recife surge nos filmes de Assis como espaço urbano que deve ser pensado para além das fronteiras geográficas, econômicas, temporalidades disciplinares e dos âmbitos das instituições normativas. Estética, narrativa e experiência urbana surgem re-interpretadas como traços de um possível aprendizado a partir da cidade e de suas “falas”. As imagens cinematográficas ali construídas, seja pelo olhar do flâneur-Zizo, seja por outros poetas, cronistas e vagabundos, que surgem em sua obra, podem ser tratados a luz de construções visuais que atuam no trânsito vital entre experiência estética, política e arte.

O Recife no cinema de Cláudio Assis

As construções visuais dos espaços nas obras do realizador Cláudio Assis são elementos cinematográficos de papel relevante para a compreensão de suas produções. Para o cineasta, o espaço é fundamental. A contextualização dos espaços percorridos, habitados e vividos pelos personagens das tramas são o elo para a lapidação de seus caracteres. “Isso tudo interfere no relacionamento humano. Por isso quando vou falar, procuro ambientar que lugar é esse. (...) Esse espaço também influencia nas suas vidas.” (Holanda, 2016). No trabalho de composição da narrativa é o espaço que vai localizar os personagens na história a ser contada; ele que indicará o contexto a ser explorado subjetivamente.

Nas obras “Amarelo Manga” (2002) e “A Febre do Rato” (2011) esses espaços são em sua maioria espaços urbanos e públicos. Ambientes de circulação dos protagonistas e dos

transeuntes das cidades do Recife e Olinda que, juntos, formam um universo particular das suas tramas. Ambas as produções têm, nos seus minutos iniciais, uma apresentação poética dos espaços urbanos nos quais as histórias serão tecidas. Em “Amarelo Manga” (2002) vemos a apresentação do espaço em uma narrativa linear; conhecemos uma das personagens em um ambiente íntimo: seu quarto. Em seguida acompanhamos seu despertar e o início da sua jornada de trabalho. A sequência seguinte expande o ambiente narrado e aponta para o local onde a história se passa. Trata-se da cidade do Recife.

A cidade é apresentada ao público através do ponto de vista de alguém que dirige um veículo automotivo. O que vemos são apenas vias de circulação, pouco iluminadas por um céu azul-amarelado repleto de nuvens. Em seguida, conhecemos a quem pertence este olhar, trata-se de um homem de meia-idade, que se distrai, durante seu percurso, ouvindo um programa policial típico do horário matutino das rádios brasileiras. O espaço sonoro mescla-se ao espaço cênico. A série de imagens que vem em seguida ajusta-se à voz do locutor, que conta casos de violência ocorridos na cidade, e pela trilha sonora de Jorge du Peixe e Jorge Maia. As imagens que vemos pelas janelas do carro são de habitações à margem, gente que vive sob papelões e pedaços de madeira, são imagens de pobreza.

O carro transita, em seguida, sobre a Ponte 12 de Setembro, antiga Ponte Giratória, deixando o bairro de Santo Antônio em direção ao bairro do Recife, na área de embocadura dos rios Capibaribe e Beberibe, no desague na bacia do Porto de Santa Rita. O ponto de vista é sempre a cidade. O personagem continua seu passeio pelo bairro do Recife, passando pela Avenida Alfredo Lisboa até o cruzamento com a Avenida Marquês de Olinda quando dobra à esquerda para seguir até a travessia da Ponte Maurício de Nassau. Neste passeio, vemos a arquitetura eclética das edificações, em sua maioria reformadas em meados do século XIX. Junto com o personagem, o espectador percorre duas das principais vias do bairro, flanando por sobrados de características portuguesas, holandesas e francesas, que integram a história da cidade. O percurso feito pela câmera, dentro do carro, é contrário à vista tradicional que se tem da Praça Rio Branco, mais conhecida como Praça do Marco

Zero. Assis, ao assumir esse trajeto, foge da imagem estereotipada da região que, na convergência das ruas à praça, tem seu legado do traço europeu com a mesma estrutura utilizada pelo urbanismo parisiense.

O carro aqui é a base para o travelling que faz o espectador começar sua imersão no cenário da trama que se desenvolverá a seguir. Vemos imagens em segundo plano de uma Recife ensolarada; a horizontalidade da paisagem encontra poucos obstáculos que opacam a vista do céu. Assis buscou mostrar a vida da cidade, apresentou-a como fez com a personagem Lígia (interpretada por Leona Cavalli), proprietária de um bar. A cidade assume-se como personagem na narrativa, todos os elementos cênicos passam a ter algum significado nas relações ali vividas. Assis resume: “Para mim a cidade tem corpo, eu chamo de epiderme.” (Holanda, 2016).

As paisagens urbanas do Recife construídas pelas imagens de Assis vão ao encontro com as imagens poéticas de Bachelard (1978), imagens que não ecoam de um passado, mas de uma intuição e experiência. O Recife lido pelo cineasta e por seus personagens dialogam com aquele Recife visto pelo espectador, a sonoridade da cidade, por exemplo, torna-se questão de experiência e de repercussão. Em outras palavras, e novamente recorrendo a Bachelard (1978), o ser de uma imagem poética pode ser determinado após ser verificada, sentida e percebida. É preciso percorrer um caminho duplo para se chegar a sensibilidade da imagem: a repercussão e a ressonância proporcionadas pela imagem precisam ser reconhecidas ou identificadas para deixarem suas marcas.

As ressonâncias se dispersam nas diferentes imagens da cidade vista em “Amarelo Manga”. A repercussão é o aprofundamento das relações com a própria existência. “Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser.” (Bachelard, 1978, p. 187). As reflexões levantadas por Assis acerca do espaço urbano transcorrem toda a narrativa de “Amarelo Manga”, e continuam presentes em “A Febre do Rato” (2011). Entendemos que as questões sobre o espaço cinematográfico presentes em sua obra são contribuições relevantes para uma possível teoria do cinema poético contemporâneo. Com o cinema “você não vai transformar mas, pelo menos, você vai indagar, perguntar o porquê. O cinema

tem essa função de poder provocar nos outros essa pergunta, essa inquietação do olhar.” (Holanda, 2016). A inquietação do olhar na obra “A Febre do Rato” (2011) permite um domínio em que o verdadeiro, o inverossímil, o ficcional, o idealizado, a fantasia e o incrível se misturam e combinam. A abertura do filme coloca o espectador numa atmosfera particular. O espaço sonoro é construído entre o barulho de correntes e catracas, que parecem movimentar-se em ciclos repetitivos que apresentam, a cada transição de ciclo, um quadro diferente.

O filme começa com a tela completamente negra, a trilha sonora é marcada por uma nota grave, que traz imagens do Rio Capibaribe, feitas a partir de um barco, que navega entre as pontes Giratória, 6 de Março e Ponte da Boa Vista, deixando o rastro das paisagens dos bairros recifenses. A câmera está estática, sua base está fixa no barco, e registra cenas de um passeio à deriva. Surgem sete pequenas sequências que marcam esse passeio de quase quatro minutos. Sobre o rio, a câmera trabalha em travelling a profundidade da imagem, numa leitura linear, a cidade é apresentada sempre em segundo plano. O tráfego, o movimento e a circulação dos automóveis são vistos ao fundo, os ruídos limitam-se aos motores dos veículos que transitam nos arredores do rio.

Esse passeio revela cenas inabituais para quem costuma contemplar o rio a partir de suas margens, no entanto, o filme mostra o que está abaixo do patamar das pontes Santa Isabel e Ponte da Boa Vista. Enquanto essas imagens são apresentadas, o poeta-protagonista Zizo narra suas concepções de mundo: “O satélite é a volta do mundo, abismo de coisas medonhas, pessoas que ladram o seu sonho, enfeites de cores errantes.” A imagem em travelling apresenta a cidade com imagens em preto e branco, nuances de cinza com texturas misturadas. A solidez das cores é errante assim como a vida que perpassa a cidade, de acordo com outro poema de Zizo: “Cálida vizinha e princesa, magra em sua sana loucura, grita de alegria suburbia. Chora de medo, o planeta. [...] mundo abismo, grande mundo. [...] logo ali por trás do mangue, descansa insônia, a faca, o serrote, o trabalho, o sexo e o sangue.”

Os poemas surgem em diálogo com as imagens da cidade. A poesia surge, como dissemos, em camadas, na escolha pela fotografia: “O preto e branco contribui para o especta-

dor se abstrair da realidade” (Holanda, 2016) e na concentração da narrativa a partir da visão e dos destinos do poeta Zizo. Como relatamos, a opção do preto-e-branco já havia sido testada pelo cineasta no curta “Soneto do desmantelo blue” (1993). Assim como o poema do “azul” de Carlos Pena Filho é pensado para o preto-e-branco, agora é a opacidade verde musgo, azul e ocre dos rios de Recife, em “A Febre do Rato”, que surgem em preto-e-branco, e que abrigam os excessos e as reflexões de Zizo. Diante do mangue, ao lado de pescadores, Zizo evoca as figuras de Josué de Castro e Chico Science.

Assis apresenta uma Recife envolta de edifícios, o asfalto, o trânsito e desordem. As travessias sob as pontes são acompanhadas por uma trilha que mescla o pitoresco ao mistério. A cidade surge para além do quadro limite da tela cinematográfica; o atravessar das pontes revela apenas passagens, não é dado ao espectador a origem e o destino do percurso de Zizo. Ele simplesmente “flutua”, flana pela cidade, pelas ruas e sobre o rio, com seu carro-de-som ou em uma pequena canoa, a câmera de Assis acompanha e descreve o cotidiano e as contradições de Zizo e da cidade.

A repetição da mesma nota grave parece ressoar os novos elementos que são dispostos e apresentados ao público. Enquanto a imagem vai aparecendo a partir da margem inferior da tela até ocupá-la completamente, tendo o Capibaribe em primeiro plano e, ao fundo, grandes imóveis, que perdem sua imponência devido ao segundo plano. O avançar da navegação, as torres verticalizadas sugerem a sensação de ruptura da harmonia da horizontalidade que transborda da imagem. Esta visão da verticalidade não é vista no filme “Amarelo Manga” (2002). O poeta Zizo, inclusive, aproveita as transformações da paisagem urbana recifense como temática de crítica.

Nos três últimos planos da sequência de abertura o rio deixa de estar em primeiro plano. Em determinado momento, a imagem que ocupa a metade horizontal inferior da tela e revela as palafitas, num ângulo de visão a partir daqueles que estão abaixo da ponte. Trata-se de um olhar paralelo, alinhado por um único ângulo de zero grau, que remete à visão da cidade como limite.

Algumas imagens tórridas mostram o habitar daqueles que vivem no limite entre a cidade e o rio. Enquanto o protagonista declama para aqueles que moram no mangue, o poeta-realizador Cláudio Assis apresenta espaços inóspitos, becos esquecidos e sujos, mostra a possibilidade de co-habitação entre o poema e as palafitas. Sugere que a poesia também está próxima de estruturas sociais precárias, e que ela se faz acompanhar de pessoas colocadas à margem. O poeta-realizador e o poeta-personagem organizam sua narrativa, aos poucos, entorno de uma estética que conjuga o poético à “anarquia e sexo”.

Zizo lida com o código oral, escrito e o visual. Ele se utiliza do grafite, da colagem de imagens tiradas de sua máquina Xerox, assim como da escrita como redator do jornal “A Febre do Rato” e, sobretudo, se utilizada da oralidade, pois declama quase todo o tempo. Às vezes declama a partir da leitura direta no papel, outras vezes, do improviso. Após a produção do seu zine poético (xerocado e colado página e página), Zizo entra em seu automóvel e vaga pela cidade como um flâneur marginalizado e pobre. Diferente de Baudelaire e de Benjamin, Zizo não quer ficar anônimo na multidão. Ao contrário, com a ajuda de um autofalante, reverbera poemas e mais poemas pelos bairros do Recife. Em seu percurso, podemos perceber novamente os becos, os mocambos e as habitações da população ribeirinha. A imagem do espaço urbano vai ao encontro da noção de paisagem de Peixoto (1993), para quem a paisagem contemporânea é lugar (vasto) de passagem e circulação. A imagem de Recife surge fluída como o rio, e é apresentada em diversos momentos, mediante cenas internas e externas, como no cemitério (em que trabalha Pazinho, interpretado pelo ator Matheus Nachtergaele); no quintal da casa de Zizo, onde ele recebe suas vizinhas (mulheres mais velhas) para fazer sexo; no sofá colocado na beira da praia etc. Cláudio Assis esclarece que “o espaço está lá e a gente prefere usar ele já pronto, mas quando é preciso a gente interfere um pouco (...) Mas procuramos deixar o espaço o mais próximo de como ele é.” (Holanda, 2016).

Tanto Zizo, o poeta personagem, como Assis, o

poeta-realizador, desenvolvem um saber sobre a cidade a partir das suas experiências. Segundo Pires (2012), o desafio do poeta é justamente estar na metrópole moderna e dizê-la, a contrapelo, em sua poesia (oral, escrita ou visual), atualizando-a “nas dobras da linguagem transparente”. A visão da cidade pelo cineasta-flâneur Assis é um convite ao encontro de belezas e prazeres perigosos, escondidos e, em muitos casos, explícitos, como a nudez pública. Entre as particularidades de sua narrativa audiovisual está a evocação aos saberes da razão-poética.

A escrita do poema imagem

O que Assis pretende com sua razão-poesia cinematográfica é “contar uma história e contribuir para o pensar” (Holanda, 2016). Para ele o cinema é “uma sala escura e imaginação, é a vontade de ver e viver aqueles personagens (...) [o cinema] não é só comer pipoca e beber Coca-Cola.” (Ibid.). O cinema é entendido por ele como arte de papel coadjuvante na reflexão sobre as várias histórias que trazidas para as grandes telas. Para Assis o cinema vai além de uma arte que registra o contemporâneo – funcionando como um documento sociológico de um tempo específico – mas constitui-se em uma forma de expressão profunda, “vertical”, uma obra que contribui para a reflexão sobre aquilo que é vivido e sentido para além das telas. “Isso é o que me faz fazer cinema” (Ibid.).

Fazer cinema, para Assis, é uma forma de duplicar o real e as histórias, recontando-as novamente. Trata-se de uma arte em constante re-criação, justamente porque assume a forma poética, caótica e aberta. Estas três últimas palavras, inclusive, definem muito bem, o conteúdo narrativo e estético do cinema de Assis. Sua imagem parece gritar o desassossego e autenticidade que revelam. Seus filmes possuem camadas e peles, ângulos e texturas que associam a um só tempo peles-e-películas, ou seja, cinema feito na epiderme.

Em suas obras Assis levanta reflexões relevante e interessante artisticamente, destacando-se diante do cenário contemporâneo de produção no Brasil. Numa proposta de fugir das repetições de uma estética já existente, o cineasta

busca propor novos olhares. Um dos pontos de destaque em suas obras é o tratamento do espaço.

A “pele” da cidade em “A Febre do Rato” ou em “Amarelo Manga” surge carcomida, suada, friccionada e quase abandonada, numa analogia ao esquecimento sofrido por diversos centros urbanos, a exemplo dos bairros da Cracolândia, da Cinelândia e de Santa Cecília em São Paulo. “Porque a tendência dos grandes centros urbanos é tornar o centro uma periferia. Porque é um abandono mesmo. É uma tendência natural e no Recife não é diferente.” (Holanda, 2016). Esta decadência exposta por Assis não se limita ao isolamento geográfico dos bairros, mas um abandono das pessoas, desamparo que é muitas vezes resolvido na amizade e no sexo. “Então, a nossa proposta, a nossa preocupação, é mostrar às pessoas que todos somos vivos, decadentes ou não, mas estamos ali.” (Ibid.).

O espaço-pele-urbana no cinema de Assis é construído como um lugar que exige observação peculiar, olhar que lança uma narrativa de indagação sobre o andar das pessoas por estes espaços, olhar-câmera que procura os transeuntes, mesmo em contextos nos quais eles “se confundem com as próprias paredes, nas ruelas, nos becos. Isso faz parte dessa busca.” (Ibid.). É justamente aqui que localizamos um dos aspectos do que chamamos de razão-poesia cinematográfico em Assis: ela está nas imagens que buscam tornarem-se rostos ou instantes cinematográficos. Sua razão-poesia revela-se, em especial, no seu interesse pelos saberes populares, o senso comum, as pequenas tragédias da vida cotidiana, os saberes ordinários e intuitivos que se tornam muitas vezes desvalorizados, esquecidos e marginalizados.

Em “Amarelo Manga”, vemos o amarelo enaltecido no poema “Tempo Amarelo”, de Renato Carneiro Campos (1980), ser transposto para a tela desde a cor das mesas e bancos, do “velho, desbotado, doente”, até o amarelo encardido que banha a cidade do Recife em suas entranhas e que tem, por vezes, cor de vômito. É um amarelo sujo e gasto, próprio dos centros urbanos. Em “Amarelo Manga”, Assis optou por trabalhar cada cena do filme com tipos diversos de amarelos, seja na coloração da fotografia, seja um objeto cênico etc. A cor é, em sua obra, um campo de possibilidades de composição, trata-se de uma das formas de compor um poema-imagem, e surge, desde seu curta “Texas

Hotel”, nas colchas vistas em grande parte dos dormitórios, passando por “Amarelo Manga”, no carro do personagem Issac (interpretado pelo ator Jonas Bloch), na casa dos personagens Wellington (interpretado pelo ator Cico Diaz) e Kika (interpretada pela atriz Dira Paes), no detalhe do refrigerador do casal até a cor dos cabelos do púbis da personagem Lígia. Os pelos pubianos de Lígia despertam imediata atenção de seus fregueses.

O amarelo é também a cor do mural do Bar Avenida e da manga que Seu Bianor (interpretado pelo ator Cosme Prezado Soares) que come no balcão do hotel. Embora não seja visível, a última cena do filme mostra Kika fazendo o pedido a um cabeleireiro para mudar a cor do seu cabelo. A personagem, que acabara de mudar de vida, queria agora deixar sua mudança ainda mais visível. No cabeleireiro, sugere a tonalidade com a qual quer pintá-lo: “amarelo meio manga”. A cor amarela aqui surge como imaginário de vivacidade e de energia (solar). No filme ela surge sempre em sua tonalidade intensa e brilhosa, fazendo com que se destaque na fotografia e no cenário. Em sua narrativa, a relação entre espaço e personagens advém de uma construção conjunta cor-enquadramento poético-filmico.

No “A Febre do Rato”, Assis utiliza-se do próprio poeta como elemento que tece a trama contextualizando-a no ambiente urbano. Zizo é acometido da “febre do rato”, expressão popular pernambucana que remete ao delírio, ao desvario e à insanidade, à perda de sentido que parece manifestar-se no corpo da personagem. Segundo o cineasta, “o poeta estava, como o próprio nome diz, com a febre do rato. E isso tem a ver com a atitude dele.” (Holanda, 2016). O poeta ocupa as ruas, as festas, os espaços públicos, a parada militar, apropria-se da cidade como quer, faz do meio urbano seu local de quase moradia, sem dúvida, o poeta declama na cidade, seus versos procuram fundir-se com a própria anarquia do meio urbano. Zizo busca todo o tempo uma forma de modificar sua relação com os limites que a vida social impõe. Suas tentativas passam a ser táticas para alterar sua relação psicológica com a cidade.

Assis nos mostra que tanto o poeta como a cidade estão em constante trânsito. No decorrer do filme, a urbanidade já não possui o aspecto descritivo das primeiras cenas, agora ela é o livre-arbítrio, a possibilidade da alforria das amarras

sociais, pode ser compreendida como espaço alterado, em constante reelaboração. Um exemplo dessa reelaboração permanente é o uso que o cineasta-poeta faz do quintal da casa de Zizo. Embora o quintal tradicionalmente seja visto como um ambiente externo de uma propriedade geograficamente privada, os usos feitos por Zizo desse espaço mostram-se como repercussão das ideias de poesia, anarquia e sexo. É no quintal que, a partir de sua primeira aparição, desenrola-se parte da narrativa, e mais particularmente na presença do objeto cênico da banheira-tanque.

O quintal é o ambiente da reunião de amigos, reconciliação, criação de poemas, confecção e colagem dos fanzines, assim como lugar da liberdade, das fantasias e práticas sexuais. A banheira-tanque, na verdade uma caixa d'água adaptada, é a materialidade íntima do poeta. Quando plena d'água vemos o deleite e o prazer do poeta, quando esvaziada, revela a abstinência e a "febre do rato" de Zizo. Ele não quer mais fazer sexo com as vizinhas. A banheira serve para deleite do poeta com a vizinha Dona Anja (interpretada por Conceição Camaroti), depois como demonstração de que algo mudou nele, quando ele a esvazia e, por fim, é utilizada pelas personagens Eneida (interpretada pela atriz Nanda Costa) e Rosângela (interpretada pela atriz Mariana Nunes), como locus de encontro e rememoração da poeta e de sua poesia. A banheira no quintal (imagem-poema justamente por seus deslocamento e contradição) aparece como algo mimético, que recorda e faz lembrar "o poético".

O quintal é um espaço aberto, acessível aos demais personagens da trama. Um local, porque não dizemos, público embora privado. O exercício de olhar para as imagens criadas por Assis dos espaços é nada mais do que um ensaio crítico das formas de habitar e de como esse habitar se reelabora como espaço cinematográfico e constitui-se elemento relevante na narrativa e de construção de afetos sobre a cidade. São imagens que retomam o pensamento inquietante dos situacionistas, que elaboraram suas ideias a partir de uma Paris do final dos anos 50. Trata-se da insistência de olhares poéticos, cinematográficos e estéticos que devem se cruzar com a experiência vivida nos espaços urbanos e de suas possíveis reelaborações/intervenções/ transformações.

Nos filmes em que o espaço urbano é central, Assis assume um novo olhar para o ritmo da vida cotidiana contemporânea. A ambiência espontânea e arbitrária revela as atrofias diante do ser da cidade e acrescenta, aos deslocamentos mediados por meios mecanizados, novas possibilidades de deriva: mudanças aleatórias de direção, passeios por ruas e bairros esquecidos, novas formas de percorrer a cidade, errâncias diversas, guiadas pelos próprios pés.

As imagens da cidade criadas por Assis reafirmam, com Guy-Ernest Debord e Jacques Fillon (1954), a concepção de que grandes cidades são favoráveis à distração da deriva. A deriva é compreendida aqui como a técnica de andar sem rumo, de maneira lenta, afetando ou deixando-se afetar, no trajeto, pelos cenários e possibilidades de percurso. O vagar pela cidade incitado por Assis em "Amarelo Manga" e "A Febre do Rato" são exemplos desta deriva. O espaço urbano é visto como vivência, ocupação possível, sujeita à diversas ordens e trajetos; espaço aberto para experiências estéticas baseadas nas afetividades dos transeuntes.

Considerações Finais

Podemos, por fim, reiterar que o cinema de Cláudio Assis busca aproximações com a poesia e mais especificamente com uma razão-poesia cinematográfica, seja pela racionalização dos processos poéticos seja pela busca das relações entre causa e efeito por meio de narrativas lineares ou não-lineares, e recortes espaço-temporais bastante delimitados. Assis traz a seu modo a literatura para o cinema, ao flexibilizar essas fronteiras e confundir às vezes a fala do autor com a de seu personagem. Toda a cena, a trama, incluindo composições de plano, montagem e fotografia são tomados pelo estado de alma do cineasta-poeta e de seus personagens. A câmera às vezes assume proposições líricas, que refletem o pensamento do personagem em comunhão com a forma como o cineasta a retrata.

A poesia no cinema de Assis não é marginal mas central, não busca romper com a tradição, mas sim ultrapassá-la. Ele utiliza dos recursos largamente assimilados pela língua da prosa para indicar um outro filme por trás das imagens

e relações formais apresentadas, desvelando, ao final, uma “língua da poesia” (Pasolini, 1982). Acessar essa essência poética depende tanto do autor do filme, quanto de seu espectador. O cineasta deve indicar brechas, “vazios de indeterminação”, no transcorrer da narrativa para que o espectador possa acessar o “filme subterrâneo” que se sustenta em uma complexidade de estímulos sensoriais.

Este “filme subterrâneo” amplia a visão do espectador sobre o universo retratado, transformando esta visão em vidência. Ao buscar romper com o olhar natural e aumentar a gama de sentidos das imagens e dos sons, o cineasta assume a posição de poeta, inconformado com o naturalismo da representação. A perspectiva defendida por Assis converge com as ideias desenvolvidas por diversos outros teóricos e poetas, como Octavio Paz que declarou, em 1956, que cada imagem contém, dentro de si, múltiplos significados, sejam eles contrários ou díspares. Cada poema evoca várias imagens, cada imagem evoca diversos sentidos. A poesia então acontece quando os sentidos provocados pela imagem excedem o campo do comum, do facilmente assimilável e do confortável. A poesia instaura a dimensão da reflexão.

Em Assis o cinema tornar-se poético a partir do momento que investiga as entranhas da realidade, captando-a em sua essência. Captura o real em seu estado mais objetivo, no entanto, ele não fica restrito à reprodução do figurativo, explora, ao contrário, as zonas de sombras tanto quanto as áreas iluminadas. Walter Carvalho, fotógrafo de “A Febre do Rato”, afirma que a sombra no cinema é um personagem e que o mistério do cinema se dá por meio delas, já que “não existe arte na luz absoluta”. As sombras atuam então como figuras poéticas, instigando no espectador sensações e projeções para além do filme físico.

Além das sombras, o cinema-poesia de Assis explora os momentos da virada de sentido e os momentos de transformação, trato com cores, ângulos e espaços cênicos pensados a partir da função narrativa, mas também atentos ao efeito poético. Todo seu esforço por conseguir colocar a poesia em seus filmes ocorre por um motivo: enquanto há artistas que fazem sua arte por puro diletantismo, ele prefere fugir desta marca e oferecer a seu público um novo olhar, uma nova forma diversa (talvez caótica/delirante; talvez organizada/modelizada) de estar no mundo e na cidade.

Suas escolhas temáticas e sua forma de pensar e trabalhar o espaço, assim como o tratamento dado geralmente a seus personagens-poetas, tornam-se singularidades do processo criativo de Assis. Fazer cinema para ele é sinônimo de prazer: “Eu faço o filme que eu quero fazer. Não faço pra agradar, faço o cinema que quero fazer e vou encontrar nas pessoas isso. Se o mercado fosse diferente, eu vendia mais. Mas fazer o quê?” (Holanda, 2016). O público e o mercado de distribuição e circulação da produção cinematográfica contemporânea tornam-se uma consequência natural do seu trabalho. Ao afirmar que seu cinema não tem finalidade eminentemente comercial, constatamos algo, ao final, que amplia ainda mais a relevância de sua atuação como realizador-poeta. Seu interesse está sobretudo na criação artística.

Referências bibliográficas e fílmicas

A Febre do Rato. Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Produção: Marcello Ludwig Maia. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Produzido: Belavista Cinema e Produção e Parabólica Brasil. Recife, 2011. 1 DVD (110 min.), son., p&b. 335 mm.

Amarelo Manga. (2002). Direção: Cláudio Assis. Roteiro: Hilton Lacerda. Produção: Paulo Sacramento. Direção de fotografia: Walter Carvalho. Produzido: Olhos de Cão Produções Cinematográficas e Parabólica Brasil. Recife, 2002. 1 DVD (100 min.), son., color. 35 mm.

Bachelard, G. (1978). A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores).

Baudelaire, C. (1985). A Uma Passante. As Flores do Mal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Benjamin, W. (2006). Passagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Campos, R. C. (1980). Tempo amarelo. Tempo amarelo e outros tempos. Recife: Fundação Joaquim Nabuco.

Castro, G. de.; Dravet, F. (2014). Comunicação e poesia: itinerários do aberto e da transparência. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Debord, G.-E.; Fillon, J. (1954). *Résumé 1954*. Potlatch, Paris, n.14 (nov.).

Eduardo, C. (2009). Entrevista com Cláudio Assis. Recuperado em 20 junho, 2016, de <http://www.contracampo.com.br/52/entrevistaclaudioassis.htm>.

Holanda, R. de (2016, junho). Entrevista com o cineasta Cláudio Assis. Recife : arquivo pessoal.

Jacques, P. B. (Org.). (2003). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

Juarroz, R.. (1980). *Poesía y creación*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.

Leite, R. P. (2006). *Revista CPC*, São Paulo, v.1, n.2 (mai/out), p.17-30.

Passolunghi, P. P. (1982). *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Peixoto, N. B. (1993). Passagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura. In A. Parente (Org.). *Imagem Máquina* (pp. 237-252). Rio de Janeiro: Editora 34.

Pena, C., F. (1969). *Soneto do dismantelo azul*. Livro geral. Recife: UFPE.

Pires, E. G. (2012). *Educação, narrativa e experiência urbana: o aprendizado da cidade*. Tese de doutorado, Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.

Gustavo de Castro

Castro, G. de. & Holanda, R. de (2016). O imaginário e a poesia urbana - limiares do espaço urbano em A Febre do Rato. *Revista de Estética e Semiótica*, v. 6, p. 110-123-123.

Lobo, R. & Castro, G. de (2016). Ela: Uma Delicada Distopia. *Revista Língua & Literatura (Online)*, v. 17, p. 194-214.

Castro, G. de & Dravet, F. (2016). O imaginário do mal no cinema brasileiro: as figuras abjetas da sociedade e seu modo de circulação. In G. Andrade & R. Sauerbronn & J. C. Zacharias (Org.). *A Vilania no Cinema Brasileiro* (pp. 44-46). 1. Rio de Janeiro: Saguina Filmes e Jurubeba Produções.

Dravet, F. & Feitoza, F. A. C. & Castro, G. de & Oliveira, B. C. & Bertin, G. & Bessa, L. (2016). Sabedoria de Pombagira. *Pombagira Encantamentos e Abjeções* (pp. 33-43). 1. Brasília: Casa das Musas.

Castro, G. & Dravet, F. (2015). *Comunicação e Poesia*. Brasília: Ed.UnB.

Raquel de Holanda

Holanda, R. de & Castro, G. de (2016). O imaginário e a poesia urbana - limiares do espaço urbano em A Febre do Rato. *Revista de Estética e Semiótica*, v. 6, p. 110-123-123.

Holanda, R. de & Castro, G. de (2016). O imaginário e a poesia urbana - limiares do Recife em A Febre do Rato. Comunicação apresentada no XXV Encontro Anual da Compós, Goiânia, GO, Brasil.

Holanda, R. de (2014). Transformações da paisagem: cinema, arte e cidade. In V. Freitas & R. Duarte & G. Cecchinato & C. V da Silva (Org). Gosto, Interpretação e crítica (pp. 236-244). Belo Horizonte: Relicário.

Holanda, R. de (2012). Cotidiano e Identidade: construções entrelaçadas no cinema. In P. C. da Cunha F. (Org.). Imagem & Cotidiano: ensaios de cultura visual (pp. 15-36). 1. Recife: Néctar.

Holanda, R. de (2012). O cotidiano como espaço de fluxos identitários em 'O Céu de Suely'. In A. D. Cole & J. da S. Ribeiro (Org.). Antropologia, Arte e Sociedade. 7º Seminário Internacional Imagens da Cultura Cultura das Imagens (pp. 409-417). 1. São Paulo: Altamira Editorial.