

O IMAGINÁRIO E A POESIA URBANA: LIMIARES DO ESPAÇO URBANO EM ‘A FEBRE DO RATO’

Gustavo de Castro¹

Raquel Holanda²

Resumo

O presente artigo propõe uma discussão acerca da relação espaço urbano, poesia, imaginário e cinema a partir das ideias de pensamento-poema e razão-poesia (2014). A pesquisa, que se encontra em fase inicial, pensa o cinema como uma construção artística que lança olhares sobre o espaço, e como estudo de caso o foco é a análise do filme “A Febre do Rato” (2011), de Claudio Assis, na busca do caminho guiado pelos olhares do cinema acerca da paisagem urbana das cidades do Recife e Olinda. Os espaços urbanos do Recife e de Olinda presentes no filme leva-nos a compreender as imagens da cidade como fruto de um diálogo entre a criação cinematográfica e a poesia, sobretudo quando nos dispomos a extrair delas o que evocam em sensações. Esta forma de entender as imagens nos leva a uma questão que nos parece importante acerca do imaginário: por que não entender as imagens cinematográficas como criações poéticas e espaço de flutuação/intermitência do sensível?

Palavras-Chave: Espaço urbano. Cinema. Imaginário. Razão-Poesia.

Abstract

This article proposes a discussion about the relationship urban space, poetry, imagination and film from the ideas like the thinking-poem and the reason-poetry (2014). The research, which is in early stages, thinks the cinema as an artistic construction boom looks over space, and as a case study is the analysis of the movie “A Febre do Rato” (2011), Claudio Assis, in search path guided by the likes of film about the urban landscape of the city of Recife and Olinda. The Recife and Olinda city’s urban spaces leads us to understand the images of the city as the result of a dialogue between film-making and poetry, especially when we are willing to extract in them which evoke feelings. This way of understanding the images brings us to a question that seems important here about affection: Why not understand the film images as well as poetic creations and space fluctuation / flicker sensitive?

Keywords: Urban space. Cinema. Imaginary.

¹ Gustavo de Castro: docente, Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linha Imagem, Som e Escrita, doutor, gustavodecastro@unb.br.

² Raquel Holanda: discente, Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linha Imagem, Som e Escrita, doutoranda, raqueldeholanda@gmail.com.

RAZÃO-POESIA, IMAGINÁRIO E LIMIAR

O que chamamos aqui de razão-poesia é o conjunto de procedimentos e táticas que têm nos saberes da poesia sua linha de ação. Esses saberes são: o relato, a imaginação, a lenda, o sonho, o onírico, o mitológico, o devaneio, a fantasia, a loucura, o espiritual, a sabedoria, a realidade mágica e a fantástica, além, é claro, da mídia (publicidade, cinema, telecomunicações, literatura, teatro e jornalismo). Vale registrar que esses saberes só têm sentido (isso para ser fiel à tática da totalidade) quando confrontados com os “elementos” da realidade cotidiana e histórica.

A razão-poesia explora uma epistemologia da complexidade, simultaneamente interpretativa e criativa, analítica e sistêmica, descritiva (demonstrativa) e imaginativa. Em parte, incorpora a tradição do pensamento filosófico de María Zambrano³, que, a partir da herança do idealismo alemão, articulou arte e conhecimento, valorizando a poesia como centro catalisador e irradiador do pensamento, da estética e da vida. A razão-poesia encontra no universo da literatura, da poesia, do cinema, da pintura, da música, zonas de ampliação temática, brechas, campos de ventilação da realidade e do pensamento. Neste sentido é que, como zonas de ampliação, queremos pensar aqui a questão do espaço e da poesia.

Sabemos que viver em uma cidade, andar por suas ruas, percorrer suas calçadas, alamedas, becos, pontes e fazer desses espaços elementos de significado particular é uma experiência comum a muitos de nós. A singularidade desse rito de vivenciar o espaço urbano é também uma experiência relatada no cinema e na literatura. Este pequeno “rito”, a luz da ultrapassagem de seu cotidiano, trasmuda-se em contemplação muitas vezes poética, claro, a depender da capacidade de observação despertada pelo fruidor, seja ele experiente ou ingênuo. Este fruidor sabe que a diferença entre espaço imaginal e real, na cidade, sofre a mesma variação dos enquadramentos e dos limiares. O limiar é uma zona, espaço de mudança, passagem e flutuação. É justamente esse sentido de fronteira, típico das passagens pelas áreas recifenses mais antigas, dos traços neoclássicos⁴ na construção de importantes

³ María Zambrano (1904-1996) chama de razão-poética a possibilidade de um pensar integrado arte-vida-conhecimento. Escreveu: “O Homem e o divino” e “Os Sonhos e o Tempo”. Dedicou quase toda a sua produção teórica a unir pensamento e poesia (ou o que ela chamava de “os saberes do coração”).

⁴ A estética arquitetural neoclássica da cidade do Recife teve início durante o II Império vivido pelo país, através da forte influência francesa na arquitetura brasileira. Durante o governo de Rego Barros (1837-1844), “engenheiros franceses de renome, artistas e liberatos” vieram da França para a então Província de Pernambuco para um processo de expansão da cidade. A influência desse estilo arquitetônico tem como uma de suas obras mais renomadas o Teatro Santa Isabel, de autoria do engenheiro francês Louis Léger Vauthier (PONTUAL, V. ; PEREIRA, J. M. ;

monumentos históricos que demarcam tanto o interior quanto o exterior, o presente e o passado, o tempo e o espaço que este olhar para o espaço urbano cinematográfico tentará fixar.

O limiar que remete às viagens e aos desejos, aos fluxos e contra-fluxos; aponta para um lugar e um tempo intermediários. Intermediário como a realidade semi-imaginária do homem. Entendemos que o tempo do limiar se relaciona aos processos educativos do olhar (e da imaginação), significa expor-se ao desconhecido; enfrentar as vicissitudes da história. Um dos desafios de se pensar o limiar desta maneira, segundo Pires (2012), é manter sempre em cruzamento o diálogo entre as histórias pessoais e a história da cidade. A experiência em/de um espaço urbano é antes um *experimentum linguae*. Primeiramente, é preciso compreender o urbano como um espaço permeado de poéticas visuais, sonoras e textuais que se apresentam como um saber 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.

É por esta e por outras aparições que o espaço urbano deve ser pensado para além das fronteiras e temporalidades disciplinares e dos âmbitos das instituições formativas. Estética, narrativa e experiência urbana são interpretadas como traços de um possível aprendizado a partir da cidade e de suas “falas” estéticas. As imagens cinematográficas construídas estilisticamente por diversos agentes urbanos, seja o olhar dos flaneurs, poetas, cronistas e vagabundos, todas estas perspectivas são construções visuais que atuam no trânsito vital entre experiência, linguagem e arte, e aqui nos deparamos com um problema chave: O que o imaginário, ou como podemos chamar de razão-poesia cinematográfica, nos mostra ao se voltar para os espaços urbanos? Que limiares ele nos revela?

Sendo o cinema e suas imagens o objeto de estudo em questão, a razão-poesia ganha uma complementação. Buscamos aqui uma razão-poesia cinematográfica, conhecimentos e reflexões sobre a imagem e experiência estética da cidade através da interpretação e criatividade de uma obra audiovisual. Nossos olhares se voltam para as imagens em

MELO FILHO, D. C. ; ALECRIM, L.N., 2012). Dentre outros exemplos como o Palácio do Campo das Princesas e a Casa da Cultura, além diversas edificações na Rua da Aurora como o Ginásio Pernambucano e a Assembléia Legislativa, e outros no bairro da Boa Vista e na Avenida Conde da Boa Vista. (ARAÚJO; RIBEIRO, 2010). (SANTIAGO, Z. M. P., 2011).

movimentos sobre a cidade, estas que são ao mesmo tempo analíticas e sistêmicas, descritivas e imaginativas. A poesia cinematográfica como uma possibilidade ao trabalho da razão.

A razão-poesia cinematográfica é um pensamento através da imagem. Neste sentido, buscamos um conhecimento que dialoga com o pensamento-imagem de Juarroz:

Há um momento bastante crucial na história do espírito humano em que se separam o que poderíamos denominar o conteúdo do pensamento e o conteúdo do que hoje chamamos imagem. Extirpar o pensamento da criação poética a empobrece sem remédio, pois no homem o pensamento é insubstituível. A poesia além disso, não é simples razão ou simples sentimento, e é necessário recuperar a perda de unidade entre pensamento e imagem. Na poesia há imagem, mas também o que poderíamos designar, paradoxalmente, como imagem do pensar ou imagem de pensamento. (...) Para mim, o pensar é juntar o que alguma vez se dividiu, o que não somos capazes de fazer a toda hora do dia. Juntar o que alguma vez se fracionou absurdamente para explicar ou para raciocinar: aqui a ciência, a filosofia e ali o que é arte, poesia. (JUARROZ, 1980, 39)

Fundamentamos-nos com o rigor científico proposto por Dravet e Castro (2014), que enquadra a poesia como um campo de investigação na arte e na linguagem. No qual, "o caráter da palavra poética não se associa apenas ao seu aspecto icônico ou metafórico, mas também à mediação imagética e às diversas mediações discursivas: o tempo, o modo, a pessoa, o aspecto, faces todas que a predicação verbal e imagética configura." (DRAVET ; CASTRO, 2014, p.73).

Num retorno a Heidegger (2000), encontramos um alicerce para o desenvolvimento desta ideia, um caminho para a noção poética cinematográfica que permite a manutenção do processo criativo durante a atividade de pensar. O cinema enquanto arte criativa possuidora de uma essência poética.

Os limiares urbanos que buscamos encontrar nas imagens cinematográfica são da ordem do tempo e do espaço – em particular este último, objeto problematizado nesta pesquisa. Benjamin (2006) aproxima a palavra *schwelle* (na qual há a presença da palavra *welle* – onda) do verbo *schwellen*, que significa inchar, dilatar, inflar, ressaltando que o limiar é uma zona, às vezes indefinida – e expansiva – diferente da fronteira que estabelece contração, limite e domínio. O limiar remete às viagens e aos desejos, aos fluxos e contrafluxos; significa não somente separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários. O intermediário não é apenas o espaço do indefinido como é também um

terceiro espaço: designa a zona do “entre” à qual a academia ocidental opõe tanta oposição⁵. A resistência está no fato desta zona intermediária se opor às posições demarcadas e claras (masculino / feminino; público / privado; sagrado / profano etc). O tempo-espaço do limiar relaciona-se também aos processos educativos, significa expor-se ao desconhecido; arriscar-se na interdisciplinaridade; enfrentar as vicissitudes da história. Em Benjamin (2006), esse tempo indeterminado também está ligado à dialética do sonho e do despertar, na qual os aspectos oníricos encontram-se no âmago mesmo da realidade, tida como “vigília”.

Na vida moderna estas transições [cerimônias ligadas a morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade] tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiarias. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar). E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno dos limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. ‘Como agrada ao homem’, diz Aragon, ‘manter-se na soleira da imaginação’ (no limiar das portas da imaginação). (BENJAMIN, 2006, p. 535)

Poderíamos desdobrar estas palavras de Benjamin (2006) em possibilidades de entendimento do próprio imaginário e da imaginação. Estas observações do autor buscam, semelhante a um arqueólogo, o inconsciente da modernidade do século XIX, investigando suas construções arquetípicas: bulevares, passagens e arcadas, galerias construídas de vidro e ferro, pelas quais a multidão se desloca. Ler uma cidade implica em ler a sua psyché, acessar um território que se encontra entre o sonho e a vigília do cotidiano urbano. “Tornamo-nos muito pobres em experiências limiarias” (Ibid.). No limiar benjaminiano é importante manter-se na soleira da imaginação. Ou seja, uma cidade deve ser interpretada e imaginada também a partir de suas “soleiras”.

A hipervalorização às disciplinas em nosso tempo faz com que o entendimento de uma cidade esteja mais próxima da noção de fronteira do que àquela de limiar. Seus pontos de transição interdisciplinar, salvo raras exceções, são desvalorizados. Estas transições são muitas vezes encurtadas ou aceleradas, pois não se pode “perder tempo” ou demorar-se “inutilmente” no limiar e na transição dos espaços urbanos. Assim é que, de acordo com Benjamin (2006), nos tornamos pobres em experiências limiarias. Há um esvaziamento do

⁵ As discussões sobre a inserção do conceito de *entre* diante de campos de investigação da cultura e filosofia são as mais diversas, gerando confrontos entre as visões propostas. Bhabha (2010) lança o conceito de entre-lugares como locais para a elaboração de estratégias de subjetivação; enquanto Denilson Lopes (2012) conceitua-o ainda como um espaço praticado de trânsitos entre tempos, culturas e linguagens. Há ainda o entre-tempo proposto por Bhabha (2010) como um espaço em que narrativas e contranarrativas emergem num dado momento eventual na significação do fechamento de um sentido de reconhecimento e pertencimento.

tempo de reflexão, contemplação e maturação, encurtando assim, o percurso do processo de apreensão poética para que se possa planejar trajetórias e regular itinerários claramente definidos e sem ambiguidades, que não incluam a possibilidade de erro, ou de territórios limiars indeterminados e expandidos. A dimensão poética é reduzida à questão técnica, a história pessoal e a história da cidade não dialogam: são limiars que não se cruzam.

Acreditamos que os poetas desenvolvem um saber sobre a cidade a partir das suas experiências. Segundo Pires (2012), o desafio do poeta é o de estar na metrópole moderna e dizê-la, a contrapelo, em sua poesia, tornando visíveis as suas imagens e atualizando-as “nas dobras da linguagem transparente”. O ritmo de um olhar particular sobre a cidade do Recife e de Olinda pelo cinema do cineasta-flaneur Cláudio Assis, em *A Febre do Rato* (2011), é um convite que permite encontrar belezas e prazeres no vagar pela cidade, por seus rios, hoje, inóspitos, pelas ruas marginais que exaltam belezas e crueldades diversas. Cláudio Assis contrapõe-se ao mero “andar na rua” do flaneur baudelairiano. Ele nos convida ao saber sobre a cidade, que se desvela assim a partir de um saber sobre si mesmo. O “andar em mim” reúne caminho e sujeito. O poeta-cineasta observa o movimento das ruas, dos rios, das pontes e a complexidade das relações com a própria cidade e, nas tensões problematizadas no filme, registra o isolamento, a desilusão, o pessimismo e a esperança.

O “flaneur” é como um “ser vagabundo”, um qualquer que atravessa os espaços a observar seu entorno sem interesses particulares. Suas características principais são: movência, anonimato; ser sabe-se-lá-quem misturado em meio aos deslocamentos urbanos. Não se trata de um sonhador idílico, mas de um estado de presença da razão-poesia⁶, um estado de reflexão transitante. O flaneur é um caminho que tateia. A cidade passa a ser, para o poeta, um “medium-de-reflexão”. Sabemos pelos poetas e pensadores que os limiars das cidades possuem também ensinamentos e aprendizagens. É Baudelaire (1985) quem evoca e faz girar em torno de si a noção de “flaneur”, para quem “o observador é um príncipe que frui por toda a parte do fato de estar incógnito”. O flaneur é um investigador, um “detetive” cultivado, um “caçador” das alegorias, mergulhado no ambiente do caos urbano. O flaneur é o

⁶ A razão-poesia surge da proposta de pensar a comunicação como um campo aberto é uma possibilidade de compreender suas complexidades, suas práticas, suas teorias e de compreendê-la como pensamento poético. As conexões feitas por este campo estão, intrinsecamente, ligadas ao contexto no qual a comunicação está inserida e aos sujeitos que a produzem, a experimentam e a recebem. A comunicação como sistema aberto pode ser vista como a comunicação do indeterminado e do desconhecido. As possibilidades do aberto garantem ao campo ilimitadas conexões. E como um campo de caminhos não claramente demarcados, este desequilíbrio em processo faz com que a razão-poesia seja um dos elementos que corrobora para o re-equilíbrio constante da comunicação.

vagabundo "a fazer botânica no asfalto", dirá Benjamim. Para Baudelaire (1985) as grandes cidades do século XIX não podiam ser descritas senão pelos sentimentos de estupor, espanto e fascínio. Nele, a figura do artista é mais do que um iluminado, acima da condição humana, mas ao contrário, assumirá por completo as características do homem comum, livre para viver os prazeres da cidade.

A POÉTICA DA PAISAGEM

Pensar a cidade nos dias de hoje é observar transitante, cada vez mais, o espaço é paisagem fluída, insculpida em frágeis e tênues campos e corpos. A paisagem contemporânea é um espaço efêmero de trânsito, composição de imagens entre artes visuais e literatura complexa. As paisagens urbanas surgem, como descreve Argan, nos "itinerários urbanos diários" de uma pessoa que "deixa trabalhar a memória e a imaginação: anota as mínimas mudanças, a nova pintura de uma fachada, o novo letreiro de uma loja" (ARGAN, 2010, pp.232). As paisagens urbanas, aqui, são compreendidas não como uma imagem fixa no presente e desvincilhada de qualquer relação com o passado ou com interpretações subjetivas, mas como intermitências: referências visuais, sonoras, sensoriais que geram imagens e sensações de cidade. São imagens que não ecoam de um passado, mas que após sua explosão e a experiência, o passado vem à tona. A imagem ressoante de uma criação poética não tem passado. Ela "advém de uma ontologia direta" (BACHELARD, 1978, pp.183).

A ontologia, nesta perspectiva, consiste ir além do estudo do ser enquanto si-mesmo, busca a apreensão do ser da imagem enquanto construção de seu criador. No caso deste estudo acerca do cinema, a imagem que se pretende apreender é aquela produzida pelo criador-poeta-cineasta. A narrativa imagética de *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis, é uma forma de voltar à poética da cidade e a maneira como Recife e Olinda são recriadas, vividas e sentidas. A cidade e suas imagens são, assim, formas sensíveis, razões-poesia através da linguagem cinematográfica.

Relacionar as imagens de Recife e de Olinda com fruições estéticas que despontam a partir da experiência de sua exibição em obras cinematográficas é mergulhar num campo interpretativo que concebe tais imagens como formas que criam e visualizam um determinado ponto de um contexto urbano. Imagens que juntas criam uma paisagem urbana da cidade. A cidade é um espaço em constante renovação e, desde a entrada do século XIX, se recolocou como tema entre as várias áreas do conhecimento, indo desde o urbanismo e arquitetura,

passando pela geografia e sociologia, até a filosofia, cinema e literatura. Ao passo que cresce como espaço múltiplo e facetado, a cidade se torna protagonista de discussões culturais, filosóficas e políticas. Em suas reflexões sobre a cidade moderna, em *Passagens*, Benjamin (2006), analisa a Paris de Baudelaire quando pensa e relaciona a cidade à modernidade (BENJAMIN, 1989), ou as revoluções urbanas de Lefebvre (2008), ou as imagens da cidade de Lynch (2010), enfim, a cidade pode contar sua história de muitas formas, mas aqui no interessa a partir do seu imaginário e do cinema.

A razão-poesia (imagem poética) da cidade pode ser compreendida e criada de diversas maneiras. Seja em forma de poesia, prosa, pintura, fotografia e cinema, as imagens de uma cidade possibilitam um caleidoscópio. Diomira, de Italo Calvino (2009), repercute reluzente, é uma cidade que se enaltece sob os traços de luz das lâmpadas multicoloridas; Anastácia, por sua vez, inquieta os leitores, suas malícias e jogos dividem opiniões e a torna uma cidade que incita desejos. As cinquenta e cinco cidades descritas por Calvino querem flertar com o infinito perceptivo do espaço.

Em *Cidades Invisíveis*, a noção de espaço surge como atlas do afeto e do sonho geométrico humano. O livro é um relato metanarrativo da relação entre os afetos das imagens e as formas arquitetônicas. As cidades servem para uma interpretação do próprio imaginário e do itinerário humano em busca do espaço/"cidade perfeita". As cidades são entendidas mediante a não-linearidade ou a descontinuidade espacial. Atrás da noção de "invisível" encontramos, no fundo, níveis de visibilidade, enquanto níveis de interações sensíveis com o que nos rodeia. As cidades são extensões do afeto e do imaginário, releituras e reflexões; encantos e desencantos; utopias e distopias. Esta percepção da literatura nos ajuda a compreender as imagens cinematográficas.

Sob uma perspectiva da experiência estética com o espaço urbano desamarrada de convenções sociais, a cidade é uma construção simbólica de quem a vive nos deslocamentos, o que permite que partes desse espaço sejam percebidos e vividos, lidos e memorizados no seu devir. Diante dessa situação, alguém que se permite percorrer uma cidade dessa maneira terá suas próprias direções e escolhas, construirá seu próprio mapa. A geografia do mapa se altera a medida que o observador se desloca e que o próprio território por ele é transformado.

A cidade é o espaço dos desejos. Assim Italo Calvino (2009) narra o centro da cidade de Anastácia. Descreve-a pelos desejos despertados. "A cidade aparece como uma totalidade na qual nenhum desejo é desperdiçado e do qual você faz parte, uma vez que aqui se goza

tudo o que não se goza em outros lugares, não resta nada além de residir nesse desejo e se satisfazer.” (CALVINO, 2009, p.8).

Esta cidade permissiva que Calvino revela aproxima-se a cidade que a personagem Zizo, do filme *A Febre do Rato* (2011), vive e experimenta. Onde sua revelação se dá pelo pulsar dos desejos de quem a percorre, adentrando lugares marginais e estranhos, descobrindo uma cidade inconsciente. É a cidade criada pela prática da errância.

Viver a errância requer a transformação do uso tempo na sociedade. É preciso ter tempo livre para se viver a cidade e seus labirintos. Em outras palavras, e recorrendo a Bachelard novamente, o ser de uma imagem poética só pode ser determinado após ser sentido. É preciso percorrer um caminho duplo para se chegar a sensibilidade da imagem: a repercussão e a ressonância proporcionadas pela imagem precisam ser conhecidas ou identificadas para apreender suas marcas.

Sobre ressonância e repercussão, Bachelard diz:

As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na repercussão, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. (BACHELARD, 1978, pp. 187).

A imagem é compreendida como um fenômeno poético de profundidade, inovador no sentido de criar algo que proporciona e repercute de forma leve e não controlável. A imagem poética não é, assim, objeto, não é causalidade de algo, ela é origem. Como reafirma Bachelard: “Todo esse valor de origem de diversas imagens poéticas é o que deve interessar, num estudo da imaginação, a uma fenomenologia da imaginação poética.” (Ibid., pp.188).

Embora a poética da imagem esteja intimamente ligada à imaginação despertada após a experiência com a imagem, esta pesquisa, que se encontra em estágio inicial, volta-se para a criação da paisagem da cidade do Recife e de Olinda pelo cinema. Ato este que se produz nas imagens visíveis da paisagem, entre traços poéticos de um espaço e dos sentimentos que ele traz consigo: “[...] imagens não-vividas, a imagens que a vida não prepara e que o poeta cria. Trata-se de viver o invivido e de abrir-se a uma abertura da linguagem.” (BACHELARD, 1978, pp.190). São estas construções efêmeras da cidade feitas pelo poeta cinematográfico que importam em nossa pesquisa.

A análise das imagens cinematográficas irá buscar dar visibilidade aquilo que excede às bordas da tela visível do filme. Um viés de compreensão da imagem em movimento que

vai de encontro com o conceito de *cinematização* de Jacques Aumont (2007) no qual a transformação da imagem pictórica e estática para a imagem fílmica para numa dimensão contra-natureza, fazendo necessário a adoção de um espaço fora-de-campo. Aumont (2007) observa que a abertura para a fora-de-campo garante ao quadro fílmico o olhar para além do centro da imagem, a imaginação ultrapassa as barreiras das bordas do quadro, cria, assim, a ‘ficcionalização do não-visto’ (AUMONT, 2007, p.111). Vale ressaltar aqui que o olhar para a pintura tem sua materialidade e composição apreendidos através da centralidade da obra, o retorno para seu interior; enquanto o olhar para o filme seria o que Bazin chama de *en passant*, em seu ensaio ‘Pintura e cinema’, de 1951.

O fora-de-campo como aquilo que continua o campo (o quadro), podendo reafirmá-lo, transformá-lo ou mesmo enfraquecê-lo. Como não visível objetivamente, o fora-de-campo é uma “figura da ausência” (Marc Vernet), uma narrativa criada pela possibilidade de inúmeros caminhos. O fora-de-campo como aquilo que é orientador e especializado, que surgiu com a imagem fílmica, garantindo a forte propensão da sua narrativa.

O fora-de-campo é, assim, sempre imaginário, como também o campo. Por mais imaginário que seja o fora-de-campo, se for mantido no não-visto com insistência, provocar a irrupção do fora-de-quadro⁷, ou, ao menos, uma certa perturbação, causada pela ambiguidade de seu status.

[...] se, na imagem de filme, as bordas são mais permeáveis e, ao mesmo tempo, terrivelmente marcadas, é porque o cinema é uma encarnação mais completa do olho variável, porque o olho produtor – a câmera – é aí mais passível de ser fantasiado como pirâmide visual móvel, como amostragem de um campo e, correlativamente, como recorte. (AUMONT, 2007, p.136).

O transbordamento da imagem (AUMONT, 2007) vista/apreendida nos filmes ultrapassa a narrativa fílmica em si, estas imagens dão lugar a presenças que vão além do drama encenado.

⁷ Segundo Aumont (2007), a imagem é enunciado e significação ao mesmo tempo, a imagem é um espaço de discurso, um fora-de-quadro. O fora-de-quadro como uma visualidade da janela fílmica que não teria relação com nenhuma dimensão subjetiva, referindo-se ao que está enquadrado pelo olhar da janela/tela e que tem sua leitura a partir de nuances do interior que pode ser prolongado para além da tela, de modo a atuar intelectualmente na continuidade da narrativa.

A CIDADE ENTRE IMAGINÁRIO E POESIA-EM-MOVIMENTO

Se é verdade o que registra o verso de F. Holderlin (1991): "Poeticamente habita o homem a terra", podemos dizer que não há paisagem dissociada de saber e de experiência imaginária, seja ela lírica ou monstruosa. Entendemos que as cidades nunca deixaram de ser o espaço dos mitos e das fantasmagorias da contemporaneidade. Hoje sabemos que não só as cidades comportam um volume inesperado de narrativas como seus diversos rincões, praças, vias, esquinas e bairros servem para emoldurar um volume inacreditável de imaginários tridimensionais (pulsional, social e sacral), a depender de quem conta e da peripécia.

O poeta Zizo (personagem vivido por Irandhir Santos) no filme *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio de Assis, "habita poeticamente" áreas nenhum um pouco poéticas como os bairros dos Coelhos, Boa Vista, Santo Amaro, Santo Antônio, São José, Guadalupe e Varadouro. Ele habita uma faceta das cidades do Recife e de Olinda particular, desconhecida até mesmo para a maioria dos moradores da região metropolitana da capital pernambucana. Sabemos que o cinema tem a capacidade de transcender os espaços, fazendo com que o sentimento de pertencimento seja também o sentimento de estranhamento. A cidade que inspira a poesia de Zizo aparece reconfigurada a partir das sequências externas da narrativa que privilegia os passeios como forma de gerar uma apropriação coletiva dos espaços públicos.

Zizo nos faz entender que a cidade sobrevive às pessoas. Os espaços da cidade são também suas imagens, que estão, por sua vez, carregadas de acúmulos e excessos. Num pequeno espaço urbano pode haver fragmentos diversos de histórias. *A Febre do Rato* (2011) nos dá acesso a um domínio onde o verdadeiro, o inverossímil, o ficcional, o idealizado, a fantasia e o incrível se misturam e combinam. A abertura do filme já inicia 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 uma cartela diferente. O filme começa com a tela completamente negra, a trilha sonora marcada com uma nota grave dá início às imagens. Imagens do Rio Capibaribe, feitas a partir de um barco, que navega entre as pontes Giratória, 6 de Março, Ponte da Boa Vista, deixando o rastro das paisagens dos bairros recifenses citados acima. A câmera é estática, sua base está fixa num barco, e passa a registrar as imagens que lhe são expostas num passeio a deriva guiado pela correnteza do rio. Sobre o rio, a câmera trabalha numa *travelling* a profundidade da imagem. Numa leitura linear, a cidade é apresentada sempre em segundo plano. O tráfego,

o movimento e circulação dos automóveis é visto ao fundo da imagem. Os ruídos da imagem 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. O filme passa a mostrar o que está abaixo desse patamar, o ponto de vista a partir do que está abaixo das pontes Santa Isabel e Ponte da Boa Vista são espaços revisados em diferentes momentos da produção.

O protagonista narra, enquanto essas imagens são vistas, suas concepções do mundo: “O satélite é a volta do mundo, abismo de coisas medonhas, pessoas que ladram o seu sonho, enfeites de cores errantes.” (Fala do personagem Zizo do filme “A febre do rato”, 2011). A imagem em *travelling* nos apresenta a vista da cidade a partir do rio. 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, segundo outra poesia do protagonista : “[...] 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.” (Fala do personagem Zizo do filme “A febre do rato”, 2011).

É nesse passeio que Zizo nos apresenta o Recife, a cidade que se embebeda entre edifícios, o asfalto, o trânsito e a desordem. As travessias sob as pontes é acompanhada com uma trilha sonora que mescla sensações de narrativa descritiva e mistério. A repetição de uma mesma nota grave parece enumerar os novos elementos dispostos ao público, enquanto a imagem vai aparecendo a partir da margem inferior da tela até ocupá-la completamente.

A cidade vista sempre para além do quadro limite da tela cinematográfica. O atravessar das pontes que nos revela apenas uma passagem, não é dado ao espectador a origem ou o destino desse percurso. Uma imagem que rasga os limites pela horizontalidade. A imagem do espaço urbano aqui vai de encontro com a noção de paisagem de Peixoto (1993, p.237), a paisagem contemporânea como um vasto lugar de passagem. Uma imagem da cidade do Recife construída entre o passado e o presente, entre o real e o imaginário (ou mesmo desejado), entre o visível e o invisível.

A cidade do Recife é primeiramente revelada pelo passeio sob o Capibaribe. Ao fundo da tela os grandes imóveis perdem sua imponência e a leitura em segundo plano. Com o avançar da navegação, as torres verticalizadas dão uma sensação de ruptura da harmonia da horizontalidade que transborda da imagem.

O descanso no mundo abismo pronunciado pela poesia narrada do protagonista são acompanhados pela marginalidade e pobreza das habitações da população ribeirinha. Nos três últimos planos dessa sequência de abertura o rio deixa de ser o primeiro plano. Num determinado momento, a imagem que ocupa a metade horizontal inferior da tela nos revela as palafitas a partir da visão daqueles que estão abaixo da ponte. Um olhar paralelo, alinhado por um único ângulo de zero graus, mas que nos remete ainda a visão de que este fragmento da cidade é também um limite. As imagens tórridas nos mostram o habitar daqueles que vivem no limite entre a cidade e o rio. Enquanto o protagonista declama sua poesia sobre aqueles que habitam atrás do mangue, o poeta-realizador Cláudio Assis nos apresenta este espaço esquecido da cidade do Recife. As palafitas, essas habitações precárias, imagens de fragilidade do habitar vivido por aqueles que não encontraram espaço na cidade para eles.

Um espaço urbano composto de poéticas visuais, sonoras e textuais que se apresentam como um saber coletivo, saberes de quem vive este espaço ou a que ele é apresentado. Poeta-realizador e espectador constroem paralelamente suas imagens da cidade do Recife a partir dessa sequência.

O abismo entre a cidade e seus habitantes torna-se objeto de desejo do poeta. A cidade criada é a cidade experimentada a partir de valores, desejos, prazeres, espaços públicos e privados. Zizo habita a cidade poeticamente não só por que anda a declamar sua poesia pelas ruas e bairros, mas por que seu olhar é o da re-criação do espaço, a partir da razão-poesia, ele torna o mítico e o fantasioso em táticas de sobrevivência. Um olhar labiríntico, como na sequência em que a câmera segue uma habitante de um bairro que recebe num largo uma declamação do poeta Zizo de seus poemas divulgados pela última edição do seu fanzine, que tem título homônimo ao filme. Vemos apenas as costas dessa transeunte que percorre becos e vielas em busca da voz do poeta. Um percurso no qual sua rota sempre variante revela as errâncias dos caminhos percorridos nessa região. Andando sempre num corredor estreito, essa transeunte atravessa a parte externa da moradia de diversas pessoas, muros com imagens repetidas em espaços curtos do tempo. São reveladas a cada passada portas desalinhadas, tons de cinza variantes. O eco da voz do protagonista que repercute pelas entranhas dessa região é o guia desse percurso. Ao chegar no primeiro espaço aberto dessa trajetória, a câmera apresenta outro limite da imagem dessa cidade. Essa cidade que vive entre becos, o mangue e a favela agora encontra-se segmentada pelos grandes muros dos prédios que definem sua presença e acentuam as diferenças entre aqueles que habitam essa mesma cidade. A horizontalidade encontra sua primeira ruptura diante dessas torres verticais.

A *mise en scène* do filme torna-se mais densa a partir do encontro entre das personagens de Zizo e Eneida. O poeta vê na personagem Eneida, vivida por Nanda Costa, uma alusão à personagem do poema épico de Virgílio sobre a origem e o crescimento do Império Romano. Ao encontrá-la, Zizo é acometido da “febre do rato”, expressão popular pernambucana que remete ao delírio e desvario, a perda de sentido, a ideia de ‘danado’, que parece manifestar-se, em Zizo, na poesia e no corpo. Encontrar pessoas que nos modificam também é uma das táticas para alterar nossa relação com a cidade. É o que acontece com o poeta. A cidade é também transitante. 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, é compreendida como espaço alterado, em constante reelaboração.

As imagens suscitadas a partir daí parecem criar novo sentido para a cidade, suas ruas, os ambientes percorridos pelos personagens e a atuação dos corpos errantes. O mundo livre evocado por Zizo transparece, poeticamente, no quadro visto pelo espectador em meio a imagens – visuais e sonoras. O Recife particular e hipnótico da direção de fotografia de Walter Carvalho mescla real e irreal mediante *travellings*, movimentos de personagens em uma construção pouco usual da *mise en scène* sobre a cidade do Recife. O desenrolar da narrativa ocorre no diálogo entre cenas externas e internas, que não limitam a apreensão da cidade apenas como paisagens abertas, a cidade é construída por imagens sobrepostas, é uma cidade em camadas. O espaço público, as ruas e o Rio Capibaribe ganham agora níveis de intimidade para o espectador. O poeta cinematográfico parece buscar o limiar das imagens.

A cidade exibida através de imagens panorâmicas revela facetas distintas dos espaços percorridos. O Recife visto através de passeios pelo Rio Capibaribe mostra determinados trechos dos bairros de Santo Amaro e Santo Antônio margeados pelo rio, um misto de edificações históricas, as marginalizadas populações que vivem em palafitas e submundo abaixo das pontes. A cidade logo no início do filme é vista de maneira contínua e gradativa, o espectador adentra a cidade a medida que o barco, e a câmera, navegam pelo curso do rio. No entanto, em pouco mais de uma hora de filme, a câmera passa a questionar a imagem dessa cidade, após atravessar uma de suas pontes, a câmera deixa de olhar para o horizonte, passando a revelar a imagem dos espaços que ela deixa para trás.

Imagens contraditórias que podemos compreendê-las como uma proposta à discussão: a cidade deveria ser vista como uma imagem progressista, transitória e passageira ou a ela deveria ser vista como um olhar para trás, assim como a câmera o faz ? Nessa mudança de

olhar da câmera durante a travessia de barco, o poeta que seria o olho-câmera coloca pequenos barcos de papel sob as águas do rio. O que seriam esses barcos que o poeta deixa flutuando nas águas insalubres do rio ? Seria a esperança marginal e anarquista do poeta ? Não conhecemos o percurso que eles fizeram, o filme deixa a construção desse desenrolar para o espectador.

O crescimento do Recife, as margens para onde a cidade se estendeu, é percorrido ao longo da narrativa. E os questionamentos sobre esse crescimento desordenado, as diferenças criadas a partir dele, pode ser observadas não só pela poesia de Zizo mas essa desordem e brutalidade que a cidade revela. Isto pode ser visto na sequência em que Zizo, Eneida e os demais personagens da trama estão em um ato público pelas ruas do Recife, nos bairros de Santo Antônio e Santo Amaro, durante o desfile de 7 de setembro, e são presos por perturbação da ordem e nudez pública. Esse é o momento climax da narrativa. Uma série de interrogações passam a povoar as vias e espaços públicos da cidade. O espaço público é questionado por não ser mais um espaço para ser praticado e vivido por sua população, a personagem principal é retirada desse cenário mesmo durante um ato de manifestação em favor de uma cidade para sua população, numa crítica ao sistema político-administrativo-social vigente.

A rua como um espaço da coletividade. Um grande espaço aberto para ser usufruído por seus transeuntes, mas também um espaço para a vigilância e a punição. O filme nos propõe imagens para se pensar a dualidade imposição/liberdade, poder/sujeição, tradição/descostume, rigidez/flexibilidade. Em todas essas discussões, a razão-poética cinematográfica se constroem na rua, nos espaços em comum. A rua como um local de pertencimento para o ser livre, para suas exposições de pensamento e vivências, a rua como o local para o desnude, seja ele social, político ou físico.

Como uma região que faz limite com o Atlântico, a Grande Recife é reconhecida pelas imagens de uma costa de praia curta que se limita com o oceano à leste. No filme “A febre do rato”, o realizador-poeta Cláudio Assis também não se distancia dessa imagem. Em sua narrativa audiovisual, o poeta-protagonista Zizo e outros personagens da história perambulam por cenários conhecidos das cidades do Recife e Olinda à beira mar. A exemplo da sequência da discussão entre o casal Pazinho e Vanessa. A conversa que inicia-se no balcão externo do Bar da Saudade, no bairro de Guadalupe em Olinda, vai para a Praia dos Milagres, adentra a casa de Vanessa e em seguida retorna para à beira mar.

Do Bar da Saudade vemos uma Olinda de um ponto de vista superior. A cidade aparece no plano de fundo da imagem, suas casas estão pequenas e distantes. A saudade escrita na parede do bar perpassa o sentimento do casal que briga e a sensação que temos da cidade. A cidade distante, um espaço urbano que já não é mais o mesmo de outrora. A mudança de plano em seguida leva o espectador para outro cenário da cidade. Chegamos numa parte à beira mar pouco movimentada da região do Varadouro, na Praia dos Milagres. Mas um elemento inquieta essa paisagem tranquila. O casal que a pouco estava em pé num balcão de mar, agora está sentado num sofá em plena areia e pedras da costa marítima. Um objeto que remete a intimidade, em geral. Um lugar de descanso e de entrada da maioria das casas brasileiras. No entanto, esse descanso está num ambiente externo, exposto ao mar, próximo de suas águas. A tranquilidade do objeto em seu uso ordinário encontra conflito no espaço e modo que ocupa. O sofá como um objeto inquietante na paisagem de uma praia e que coloca-se como o lar daqueles personagens que buscam fazer as pazes. Nos deparamos com mais um limite imposto pelas imagens dos espaços urbanos de Cláudio Assis. O limite entre lar e rua, entre acolhimento e inquietude.

A proposta de pensar os espaços urbanos mediante o imaginário cinematográfico não cai no reducionismo das análises mecânicas, mas investe na técnica do sobrevoo e do mergulho. Em alguns momentos sobrevoaremos os limites e as paisagens de Recife e de Olinda em busca de um metaponto-de-vista para compreender seus espaços, noutros mergulharemos nas imagens-versos criadas por Cláudio de Assis. A intenção aqui é lançar um olhar curioso sobre os limiares das cidades vistos a partir das lentes de cineastas. Focamos nosso olhar curioso sobre os espaços urbanos da região metropolitana do Recife, que no filme também privilegia a cidade de Olinda. Como muitas outras cidades, as aqui exibidas tratam-se de um exemplo de cidade-mosaico, carregada de relatos e detalhes a cada esquina. Esse mosaico incita o imaginário a enfrentar e investigar os limiares do espaço visto, sentido e vivido. As imagens que conduzem esta interpretação advêm do filme *A Febre do Rato* (2011), do cineasta Cláudio Assis.

CONCLUSÃO

Os espaços urbanos da cidade do Recife presentes no filme *A Febre do Rato* (2011), de Cláudio Assis, leva-nos a compreender as imagens da cidade presentes no filme como fruto de um diálogo entre a criação cinematográfica e a poesia, sobretudo quando nos dispomos a

extrair delas o que evocam em sensações. Esta forma de entender as imagens nos leva a uma questão que nos parece importante aqui acerca do afeto: por que não entender as imagens cinematográficas também como criações poéticas e espaço de flutuação/intermitência do sensível? E quando dizemos espaço de flutuação nos referimos a dimensão não-linear das sensações, emoções e percepções que nos fazem entender de modo frágil e complexo qualquer um dos nomes dos versos humanos. A poesia equilibra-se na não-linearidade entre o que é frágil e transitante e entre o que é complexo e duradouro. O que sustenta a nosso ver essa fragilidade e complexidade é a sua capacidade de ser flexível e durável; passageira e fixa ao mesmo tempo.

Esse processo de construção de imagens dos espaços urbanos da cidade do Recife, como um exercício do sensível, construiu imagens paralelas, visões particulares da cidade, criada pelo cineasta-poeta Cláudio Assis. Imagens de um Recife visceral, que o ultrapassar e atravessa as conversações com o cotidiano, o inútil, o efêmero, a metáfora, o sublime, das da cidade, que nem sempre são visíveis em outras obras cinematográficas que expõe o espaço urbano do Recife como elemento cênico de importância filmica.

REFERÊNCIAS

A Febre do Rato. Cláudio Assis. Brasil, 2011.

ARAÚJO, Eduardo Oliveira Henriques; RIBEIRO, Anália Keila Rodrigues. Francisco do Rego Barros e o Recife Neoclássico: uma transformação sócio-espacial. *Revista Eletrônica Multidisciplinar Pindorama*. Eunápolis, Bahia, n.1, ano I, agosto,2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Martins Fontes: São Paulo, 5ª edição, 2010.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. 1ª reimpressão. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

BAUDELAIRE, Charles. A Uma Passante. In: *As Flores do Mal*. 5ª ed. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Brasiliense: São Paulo, 1989.

- _____. *Passagens*. Editora da UFMG: Belo Horizonte, 2006.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CALVINO, Italo. *Cidades Invisíveis*. Companhia das Letras: São Paulo, 2ª edição, 2009.
- DRAVET, F. ; CASTRO, G. de. . *Comunicação e poesia: itinerários do aberto e da transparência*. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014. v. 1. 220p
- HEIDEGGER, Martin. *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000 (ed. or. 1959).
- JUARROZ, Roberto. *Poesía y creación*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1980.
- LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Editora da UFMG: Belo Horizonte, 2008.
- LOPES, Denilson. *Para além da Diáspora in No Coração do Mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Editora WMF Martins Fontes: São Paulo, 2010.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Passagens da Imagem: Pintura, Fotografia, Cinema, Arquitetura*. In: PARENTE, André. (Org.). *Imagem Máquina*. Rio de Janeiro, 1993.
- PIRES, Eloiza Gurgel. *Educação, narrativa e experiência urbana: o aprendizado da cidade*. Brasília: UnB, 2012. 258 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- PONTUAL, V. ; PEREIRA, J. M. ; MELO FILHO, D. C. ; ALECRIM, L.N. . Um verniz de civilização: a sociedade recifense vista por Vauthier. *Urbana - Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos da Cidade*, v. 4, p. 67-83, 2012.
- SANTIAGO, Z. M. P.. As influências do Neoclassicismo na arquitetura brasileira a partir da Missão Francesa. In: *Congresso Internacional 'A Europa das Nacionalidades' - Mitos de origem; discursos modernos e pós-modernos*, 2011, Aveiro. 'A Europa das Nacionalidades' - Mitos de origem; discursos modernos e pós-modernos, 2011. v. CDROM.