

PARA AS COISAS QUE NÃO SÃO
POR NÃO TEREM CABIMENTO

ALEGORIAS PARA O AMOR EM FEBRE DO RATO



UFSCAR – UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CECH – CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PPGE - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
LABCRIARTE – LABORATÓRIO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM ARTE E EDUCAÇÃO

GISELE CAROLINE RUIZ DURAN

**PARA AS COISAS QUE NÃO SÃO POR NÃO TEREM CABIMENTO
ALEGORIAS PARA O AMOR EM FEBRE DO RATO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa

Duran, Gisele Caroline Ruiz

Para as coisas que não são por não terem cabimento:
alegorias para o amor em febre do rato / Gisele Caroline
Ruiz Duran -- 2025.
203f.

Tese de Doutorado - Universidade Federal de São Carlos,
campus São Carlos, São Carlos
Orientador (a): Alan Victor Pimenta de Almeida Pales
Costa
Banca Examinadora: Profa. Dra. Ana Cristina Juvenal da
Cruz, Profa. Dra. Alda Regina Tognini Romaguera, Profa.
Dra. Andreia Aparecida Marin, Profa. Dra. Gabriela
Domingues Coppola
Bibliografia

1. Educação. 2. Febre do rato. 3. Alegoria. I. Duran,
Gisele Caroline Ruiz. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática
(SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Educação

Folha de Aprovação

Defesa de Tese de Doutorado da candidata Gisele Caroline Ruiz Duran, realizada em 15/10/2025.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa (UFSCar)

Profa. Dra. Ana Cristina Juvenal da Cruz (UFSCar)

Profa. Dra. Alda Regina Tognini Romaguera (UNISO)

Profa. Dra. Andreia Aparecida Marin (UFTM)

Profa. Dra. Gabriela Domingues Coppola (ECC)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação.

Ao rio.
À terra.
À poesia.
Ao amor.

Ao indizível.
Ao sensível.
Ao ardente.
Ao que escapa.

A tudo que eu não sei.

AGRADECIMENTOS

Meu profundo agradecimento ao grande amigo, orientador e professor **Dr. Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa**, pela amizade, pela orientação sempre carinhosa e sensível e por me ajudar a olhar.

À banca examinadora, composta por quatro mulheres pesquisadoras e professoras excepcionais, que foram, cada uma à sua maneira, fundamentais neste processo de pesquisa: **Profa. Dra. Ana Cristina Juvenal da Cruz, Profa. Dra. Alda Regina Tognini Romaguera, Profa. Dra. Andreia Aparecida Marin e Profa. Dra. Gabriela Domingues Coppola.**

À **escola pública**: seu chão me recebeu ainda menina, cheia de medos e perguntas. Da pequena mesa redonda em que riscava formas e cores com giz de cera, passando pela mesa-carteira em que traçava fórmulas cinzentas no caderno pautado de grades, cheguei até aqui. Pisar o chão da universidade pública, onde me torno doutora em Educação, é o meu sonoro grito de *não*.

À minha família, às amigas e aos amigos, com quem compartilhei o cotidiano e que foram respiro.

E ao meu amor, **Zito Nunes**, que me encheu de força e coragem.

RESUMO

Essa pesquisa se propõe a trabalhar com as imagens do filme “A Febre do Rato” de Cláudio Assis a partir do método da montagem, operando-as com as alegorias de Walter Benjamin na mesa de trabalho de Didi-Huberman. A própria febre do rato, que acomete o poeta Zizo é convocada enquanto uma forma pulsante de operar nas lacunas e na agitação da obra, produzindo dissonâncias, relações íntimas e secretas entre os fragmentos, buscando uma atualização da imagem, uma fabricação intencional de sentidos a partir de correspondências entre as imagens.

A partir dessa proposta, pretendemos inventar o amor a partir de um olhar inquieto para as imagens fílmicas, da poesia, da montagem, da escrita, criando encontros possíveis e impossíveis entre o filme com escritos, imagens, pensamentos, fragmentos, em uma experimentação ambulante, corporal, afetiva e inventiva de novas formas de habitar o mundo. Nesse sentido, propomos realizar um alargamento da obra fílmica e da produção acadêmica, tirar as imagens e os próprios conceitos trabalhados do emaranhado institucional a que estão presos, ultrapassar os princípios técnicos, o saber especialista, os significados produzidos sobre as imagens e operar nas lacunas, produzir um saber abissal, abismar-se com elas. Ao invocar uma pedagogia inquieta, cabe um esforço de *desaprendizagem*, ou seja, de rejeição dos preceitos autoritários do modo de ver e saber colonial da pedagogia tradicional, que se impõe como única forma de circulação e produção de conhecimentos, (re)inventando novas possibilidades.

Palavras-chave: Educação - Alegorias – Febre do Rato - Amor

RESUMÉ

Cette recherche vise à travailler avec les images du film « Febre do Rato » de Cláudio Assis en utilisant la méthode du montage, en opérant avec les allégories de Walter Benjamin sur la table de travail de Didi-Huberman. La fièvre des rats qui affecte le poète Zizo est convoquée comme une manière pulsante d'opérer dans les lacunes et l'agitation de l'œuvre, en produisant des dissonances, des relations intimes et secrètes entre les fragments, en cherchant une actualisation de l'image, une fabrication intentionnelle de significations basées sur les correspondances entre les images.

À partir de cette proposition, nous voulons inventer l'amour à partir d'un regard inquiet sur les images cinématographiques, la poésie, le montage, l'écriture, en créant des rencontres possibles et impossibles entre le film et les écrits, les images, les pensées, les fragments, dans une expérimentation itinérante, corporelle, affective et inventive de nouvelles façons d'habiter le monde. En ce sens, nous proposons d'élargir le travail de production cinématographique et académique, d'extraire les images et les concepts eux-mêmes de l'enchevêtrement institutionnel auquel ils sont attachés, d'aller au-delà des principes techniques, des connaissances spécialisées, des significations produites sur les images et d'opérer dans les interstices, de produire une connaissance abyssale, d'être abyssé par elles. En invoquant la pédagogie inquiète, il s'agit de désapprendre, c'est-à-dire de rejeter les préceptes autoritaires de la manière coloniale de voir et de savoir de la pédagogie traditionnelle, qui s'impose comme la seule manière de faire circuler et de produire des connaissances, en (ré)inventant de nouvelles possibilités.

Mots-clés: Éducation – Allégories - Fièvre de la souris - Amour

FRAGMENTOS

TRAGA UM VASILHAME	1
MARIPOSA	8
OUSADIA NÃO SE COMPRA NA ESQUINA	19
UMA PROPOSTA IMPROVÁVEL	39
MESA.....	66
ÁGUA.....	81
CIDADE.....	102
CORPO.....	117
QUEBRA DA QUARTA PAREDE	134
A FEBRE DO RATO COMO UMA ALEGORIA PARA O AMOR(TE)	147
PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE AMORES	158
PARA SALVAR AS POSSIBILIDADES	162
CONSTELAÇÃO DE OBRAS	174
COLEÇÃO	178

ATLAS DE IMAGENS

- Pág. 1 Montagem realizada pela autora
Frame e frase do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
- Pág. 8 Fotografia de anotações da autora (2019)
- Pág. 16 Fotografia de asa de borboleta coruja (caligo) – banco de imagens do google.
O falso espelho – René Magritte – 1928 – óleo sobre tela – 54x81cm
Mao com borboleta – Candido Portinari – 1943 – composição em P&B - 20.3x17cm
Maçã Borboleta - Vladimir Kush - 1965, Rússia
The imaginative faculty, René Magritte, 1948
O Filho do homem, René Magritte, 1964
Homenaje a Sánchez Cotán, da série Natureza Silenciosa – Flor Garduño
The Silk Moth and Proud Rosamund from Parapapillonneries portfolio
Méret Oppenheim
- Pág. 17 Montagem realizada pela autora com fotografias do arquivo pessoal
- Pág. 18 Montagem realizada pela autora com fotografias do arquivo pessoal
- Pág. 19 Montagem realizada pela autora com fotografias do arquivo pessoal
Partida do Navio Alado – Vladimir Kush.
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 20	Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Pág. 24	Montagem realizada pela autora com frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Pág. 25	Montagem realizada pela autora Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis Poesia de Manoel de Barros
Pág. 28	Montagem realizada pela autora Frames dos filmes A Febre do Rato, Amarelo Manga e Baixio das Bestas, de Cláudio Assis
Pág. 29	Montagem realizada pela autora Frames do filme Amarelo Manga e trecho de música Passione de Junio Barreto
Pág. 30	Fotografia feita pela autora de poesia de João Flávio Cordeiro da Silva, o Miró, do livro Miró ate agora, de 2016.
Pág. 34	Montagem realizada pela autora Frames dos filmes A Febre do Rato, Amarelo Manga, Piedade de Cláudio Assis.
Pág. 38	Montagem realizada pela autora Frames dos filmes Piedade, Amarelo Manga, Big Jato e Febre do Rato, de Cláudio Assis
Pág. 39	Frame do filmes Amarelo Manga
Pág. 40	Montagem realizada pela autora com frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Pág. 42	Montagem realizada pela autora

Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Fotografia de Bakunin Nadar – domínio público - banco de imagens do google.

Pág. 48 Montagem realizada pela autora com frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 57 Montagem realizada pela autora com frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis e Trecho do livro La Imagen Mariposa, de Didi-Huberman (2007)

Pág. 60 Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 65 Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 70 Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 71 Montagem realizada pela autora com frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 74 Montagem realizada pela autora

Pysche-Girlfriend of Men from Parapapillonneries - Duncan Oppenheim

A Última Ceia – Portinari - 1940

Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp is a 1632 oil painting on canvas by Rembrandt

Pág. 75 Montagem realizada pela autora

Ojos sobre la mesa - Remedios Varo – 1938 - 13 x 20 cm

Comptoir - Pablo Picasso - 1912- 55 x 38 cm

Frames dos filmes A Febre do Rato, de Cláudio Assis

Vista Inesperada – Remedios Varo - 1958
Naturaliza Muerta Reslicitando - Remedios Varo, 1963

Pág. 76 Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 77 Montagem realizada pela autora
La Représentation – René Magritte – 1937
Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
L'Evidence Eternelle - René Magritte, 1930

Pág. 78 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Cadáver esquisito - Salvador Dalí, André Breton, Gala e Valentine Hugo, 1932
Still life on a table - Pablo Picasso, 1947
A Bit More Order is Needed in the Name of Anarchy - Sigmar Polke – 2000

Pág. 79 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
The beyond, 1938 - Rene Magritte

Pág. 80 Montagem realizada pela autora
Frames dos filmes Big Jato, Baixio das Bestas e Amarelo Manga, de Cláudio Assis.

Pág 81 Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág 83 Montagem realizada com frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág 87	Montagem realizada com frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis e música Espumas ao Vento de Fagner.
Pág 90	Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Pág 94	Montagem realizada com frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Pág. 95	Montagem realizada com frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis e trecho de poema “Pra quem ainda vier a me amar” de Roberto Freire
Pág. 96	Montagem realizada pela autora Frames do filme Febre do Rato Fotografias de Maureen Bislliat - Série Caranguejeiras, 1968
Pág. 97	Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Pág. 99	Montagem realizada pela autora Frame do filme Febre do Rato com trecho da música Rios, Pontes & Overdrives de Chico Science e Nação Zumbi, trecho do artigo O ciclo do caranguejo de Josué de Castro e poema O Bicho de Manuel Bandeira
Pág. 100	Fotografia do arquivo pessoal da autora
Pág. 101	Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Pág. 102	Frame do filme Retratos Fantasmas, Kleber Mendonça Filho
Pág. 105	Montagem realizada pela autora

Frames dos filmes O som ao redor – Kleber Mendonça – 2013 / Amor, plástico e barulho – Renata Pinheiro – 2013 / Febre do Rato

Pág. 110 Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 111 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Febre do Rato, Big Jato e Baixio das Bestas de Cláudio Assis / Amor, Plástico e Barulho - Renata Pinheiro – 2013
As Mãos - Edvard Munch - 1893

Pág. 115 Montagem realizada pela autora
Frames dos filmes Amarelo Manga, A Febre do Rato e Baixio das Bestas, de Cláudio Assis

Pág. 116 Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
The Key to the Fields - René Magritte – 1936 - 60 x 80 cm
The domain of Arnheim - René Magritte – 1949 - 100 x 81 cm
Le grand matin - René Magritte 1942
The Human Condition - René Magritte - 1933; Brussels, Belgium - 100 x 81 cm

Pág. 117 Montagem realizada com frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 120 Montagem realizada pela autora
Frames dos filmes A Febre do Rato e Amarelo Manga de Cláudio Assis e Tatuagem de Hilton Lacerda com fala do filme Amarelo Manga

Pág. 121 Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

- Pág 123 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Febre do Rato
Los seis elementos – René Magritte - 1929
The disguised symbol - René Magritte – 1928
The titanic days – René Magritte – 1928
- Pág. 126 Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Les demoiselles d'Avignon - Pablo Picasso – 1907
Poesia criada pela autora
- Pág. 133 Napalm, Banksy, 2004
- Pág. 135 Blek le Rat – 2012 – street stencil, Paris. Fotógrafo: Paul Gough.
- Pág. 141 Montagem realizada pela autora
Gravura de Ernest Henry Griset de 1871, O Terrier e o Rato . Cortesia da Wellcome Collection
A Tale of Two Rats: The Backstory of a Clever Cartoon
Rato Saudável — Rato Infectado pela Peste , ilustração de Edwin Wilson.
“O único rato bom é um rato morto.” Cortesia do San Francisco History Center, Biblioteca Pública de São Francisco.
- Pág. 142 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Morte – Banksy – 2005 - street art
- Pág. 143 Montagem realizada pela autora

Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Red Carpet Dinner Service– Banksy – 2003 - street art
Parachuting Rat – Banksy – 2003- Melbourne, Australia - Street art

- Pág. 144 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Fala retirada do filme Big Jato, de Cláudio Assis
- Pág. 145 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis e canção O Que Será (A Flor Da Terra)
Canção de Chico Buarque e Milton Nascimento · 1976
- Pág 146 Montagem realizada pela autora
The titanic days – René Magritte – 1928
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Nude with Raised Arms - Pablo Picasso – 1907
Frame do filme Amarelo Manga, de Cláudio Assis
La magie noir – René Magritte - 1945
L'Origine du monde - Gustave Courbet - 1866
- Pág 155 Montagem realizada pela autora
Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Frame e trecho de fala do filme Amarelo Manga
Fotografia de Graciela Iturbide - The Inner Eye
- Pág 156 Montagem realizada pela autora

Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Résurrection - Marc Chagall - 1937 – 1952 - France
Crucifixion - Pablo Picasso- 1930
The Crucifixion - Ernst Fuch - 1950
Transformações da Carne - Ernst Fuch – 1949

Pág. 157 Montagem realizada pela autora
Mangúe Bangúe - Hélio Oiticica – 1972 – Serigrafia - 45 x 40 cm
Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 163 Seja Marginal, Seja Herói - Hélio Oiticica – 1968
Riding with Death - Jean-Michel Basquiat - 1988
La crucifixion - Pablo Picasso – 1930
Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 164 Untitled - Jindrich Styrsky - 1932
The Great Masturbator - Salvador Dali - 1929
Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

Pág. 165 Cementerio, Juchitán, México - Graciela Iturbide - 1988
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
A Criação de Adão – Michelangelo – 1510

Pág. 166 Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Death and Life - Gustav Klimt - 1910 – 1916
Los Pollos – Graciela Iturbide - Juchitán, México, 1979

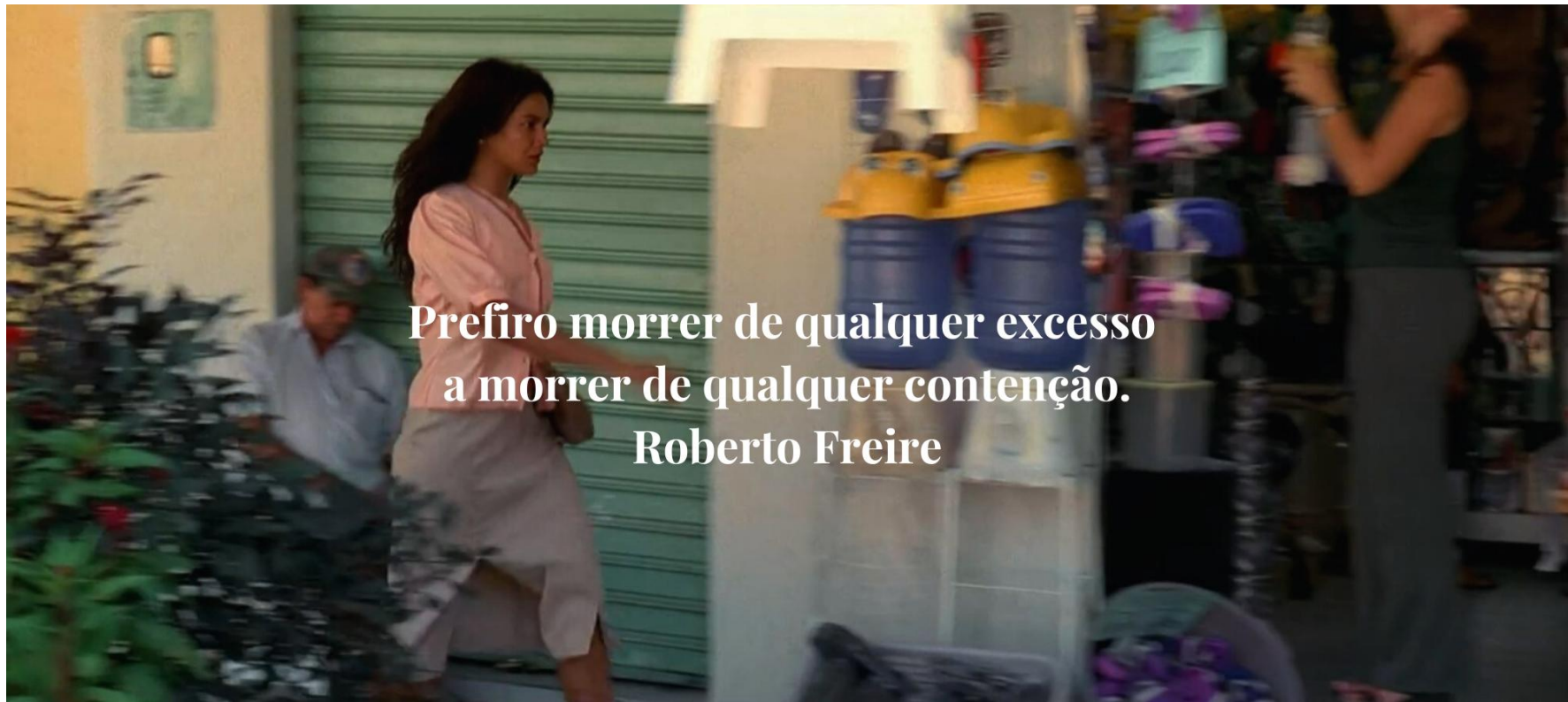
- Pág. 167 Craccae - Francis Picabia – 1928
Les liaisons dangereuses - René Magritte - 1935
Tudo que é vivo corrói - Arquivo Mange, gravura expandida sobre chapa, 2023
Frame do filme Amarelo Manga, de Cláudio Assis
Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
- Pá. 168 Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Sol da manhã - Edward Hopper - 1952
O terapeuta – René Magritte – 1962
- Pág. 169 L’amour désarmé - René Magritte 1935
Frames dos filmes Febre do Rato, Amarelo Manga e Big Jato de Cláudio Assis
Mulher no espelho – Pablo Picasso - 1932
Magnolia con espejo - Graciela Iturbide. 1986.
- Pág. 170 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Bacurau de Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles
Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Fotografia de Graciela Iturbide - Cementerio de Dolores Hidalgo, Guanajuato, México 1978
Fotografia de Graciela Iturbide - Primera comunión, Chalma, México - 1984
Frame do filme Amarelo Manga, de Cláudio Assis
Morte na sala - Edvard Munch – 1893
- Pág. 171 Tia Karen na Cadeira de Balanço - Edvard Munch - 1883
Frame do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis

- Pág. 172 Amor e Dor - Edvard Munch - 1895
Frame do filme Amarelo Manga, de Cláudio Assis
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Trecho da canção Mora na Filosofia de Caetano Veloso
- Pág. 173 Montagem realizada pela autora
Frames do filme Um Cão Andaluz de Luis Buñuel
Cartaz do filme O Silêncio dos Inocentes de Jonathan Demme
Great Peacock Moth - Vincent Van Gogh– 1889 - Van Gogh Museum, Amsterdam
Frames do filme Febre do Rato, de Cláudio Assis
Imagem de mariposa Acherontia átropos – domínio público
L'enfer de Dante - Gustave Doré - 1857
- Pág. 199 Niña com máscara de calavera – Frida Kahlo – 1938
Novia Muerte - Graciela Iturbide- 1990
Frames do filme Tatuagem de Hilton Lacerda
Frame de Febre do Rato de Cláudio Assis
Frame de Bacurau de Kleber Mendonça Filho

E apesar de tanto estrago, tanta deselegância e violência, a borboleta assustada permanecia trêmula, e, contudo, cheia de graciosidade, numa dobra da rede. Era desse modo penoso que penetrava no caçador o espírito daquele ser condenado à morte.

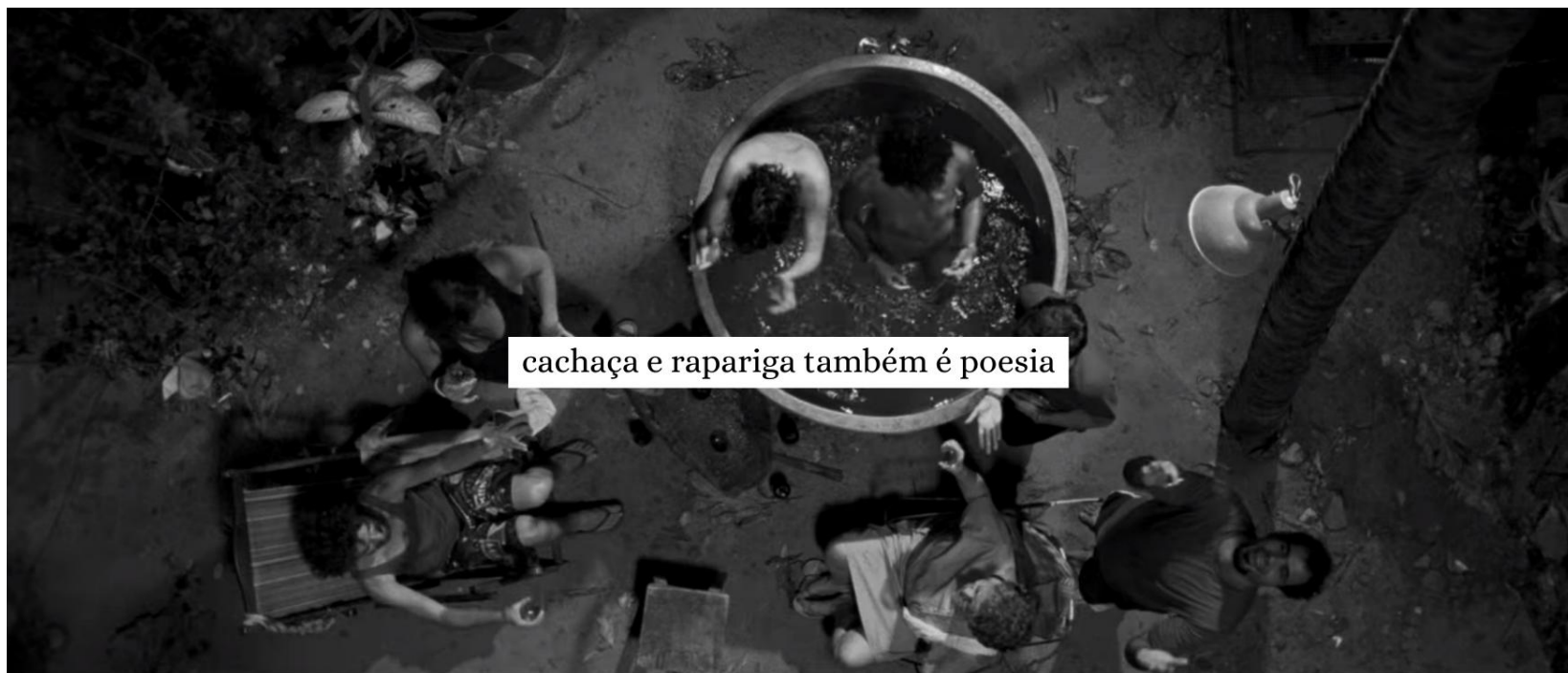
Walter Benjamin

Prefiro morrer de qualquer excesso
a morrer de qualquer contenção.
Roberto Freire



Bora passear no meio do mundo?

TRAGA UM VASILHAME



Todos brindam a essa máxima, poeticamente proferida por Dona Marieta¹. No quintal da mãe de Zizo², os amigos do poeta bebem, conversam, riem e escolhem objetos de seu ateliê para levarem consigo. Boca Mole³ celebra o encontro com os rolos do filme chamado Maconha, o mesmo em que no

¹ Interpretada por Ângela Leal

² Interpretado por Irandhir Santos

³ Interpretado por Juliano Cazarré

primeiro encontro entre Eneida⁴ e o poeta, a musa comenta: *Pena que não tem história, né?* para Zizo responder: ***A história está nos olhos de quem vê.***

Vanessa⁵ diz que Pazinho⁶ vai ficar com a máquina de escrever, já que feito seu amigo, ele vai escrever e distribuir poesia. Pazinho, o melhor amigo do poeta e coveiro do cemitério municipal não está presente nesse momento porque está trabalhando, visto que é tempo de muita gente morrendo.

Todos aparecem em plano zenital⁷, o mesmo utilizado em quase todas as cenas de sexo do filme, Eneida e Rosangela⁸ estão nuas no mesmo tanque que muitas vezes vimos Zizo também nu, vulnerável e exposto com suas amantes mais velhas. Talvez a ordem das cenas não seja exatamente essa, **aqui a ordem não importa.**

No take final, todos riem da possibilidade de a cheia chegar e *fuder a tabaca de xôla*, expressão popular pernambucana utilizada quando uma situação já está perdida e acontece uma outra coisa pior no mesmo momento, quando algo já estava ruim e piorou de vez. Provavelmente eles se referem à possibilidade de um surto de leptospirose.

Essa é exatamente a **última** cena do filme. Sabemos que o corpo de Zizo foi levado pelas águas do Rio Capibaribe, o mesmo que periga voltar e trazer consigo a febre do rato. Seria esse retorno das águas a ressurreição do poeta febril? Nessa cena não há lamentações, choro ou tristeza, há o

⁴ Interpretada por Nanda Costa

⁵ Interpretada por Tânia Granussi

⁶ Interpretado por Matheus Nachtergaele

⁷ Plano zenital, também chamado de plongée absoluto, é um tipo de enquadramento em que a câmera se posiciona exatamente acima do objeto ou da cena, apontando diretamente para baixo. Esse ângulo oferece uma perspectiva vertical, como se fosse visto do ponto mais alto — o zênite.

⁸ Interpretada por Mariana Nunes

enfrentamento da morte na celebração da vida, há a rebeldia da alegria frente ao luto e a opressão. O corpo de Zizo foi levado pelo rio, mas sua presença está ainda mais forte ali, em cada gole, em cada palavra, em cada gozo, no mundo interno de todos que de alguma forma compartilharam a vida com o poeta.

Começamos esse texto com a cena final do filme para já acostumar o leitor com a exposição ensaística utilizada aqui. Não por vaidade, por pretensão de originalidade, tampouco por escolha, as circunstâncias levaram esse texto a ser escrito dessa forma, uma **montagem** de fragmentos colado em diferentes períodos do processo de pesquisa, citações procuradas e muitas encontradas ao acaso, leituras antigas e novas, poesias, imagens, tudo justaposto, com ou sem nexos lógicos ou explícitos, deixando que as imagens e as palavras falem por si. Confessamos que não foi fácil realizar essa montagem, agora escrevemos esse pequeno parágrafo em meio a outras dezenas deles, soltos, copiados e colados, em uma tentativa de dar algum sentido para o que foi sendo sentido em todo esse processo. Talvez os conceitos apareçam nestas linhas antes mesmo de serem explicados, talvez nem o sejam, muitas vezes a explicação mata as possibilidades de associações que podem ser feitas, à revelia de quem escreveu o texto.

Nesta pesquisa o olhar é direcionado para o que as imagens do filme, sejam elas visuais, sonoras, poéticas ou escritas, quando combinadas e descombinadas, têm a nos dizer, a partir da criação de associações e montagens, produzindo encontros heterogêneos, dissonâncias, ordenações e desordenações, buscando a produção de saberes e de não-saberes em um refazer-se constante. Quando concebemos a imagem como representação de uma ideia, teoria ou pensamento entramos no mundo do conceito, o que não é a intenção deste trabalho. Nos detemos as imagens.

As imagens que compõem as associações e montagens deste trabalho são muitas: frames do filme Febre do Rato e de outros tantos, fotografias do arquivo pessoal e colagens produzidas pela autora, obras de artistas variados - anteriormente conhecidos e outros encontrados pelo caminho, poesias, músicas... Ao provocarmos as imagens, extraímos suas cascas, suas camadas sedimentadas de tempo, memória e sentido, criamos fissuras em suas aparências, e diante delas invocamos nossas próprias memórias. Nesse tensionamento, as imagens passam a agir sobre nós e em contrapartida nos forçam a agir.

Na seção que se segue, intitulada “Mariposa”, desenho em palavras o meu percurso pessoal, atravessado pelo entrelaçamento entre a docência e o cinema, entre a infância e a fotografia. Convoco também a escrita como gesto de sobrevivência, um respiro possível, um refúgio onde posso desaparecer sem alardes, recriar minha prática e encantar minha relação com a palavra. Compartilho, também, as motivações da escolha do filme que atravessam este trabalho, como quem revela uma faísca inaugural que cresceu e se alastrou. O texto, então, emerge como o rio que circunda o filme: movimento contínuo, espaço onde as contradições ganham corpo, e onde, enfim, posso escrever com tudo o que sou, com o corpo inteiro.

Na próxima seção, “Ousadia não se compra na esquina”, traço relações entre diferentes filmes do diretor Cláudio Assis para pensar o conjunto de sua obra como um gesto radical de criação e resistência e a potência de sua linguagem autoral. Também realizo um entrecruzamento entre sua história de vida e suas obras com as reflexões filosóficas de dois autores importantes nesse trabalho, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, aproximando o gesto fílmico de Assis da figura do colecionador benjaminiano e da montagem constelacional de Didi-Huberman.

Depois, convoco, inicialmente, a imagem da **mesa**, seja a do bar, do galpão abandonado ou do ateliê de Zizo. A mesa é convocada em diversos momentos do filme, e aqui ela nos conta sobre a forma de operacionalização do método da montagem: horizontal e indefinidamente modificável. A mesa assume diferentes formas e nos convida a espalhar as imagens sobre ela, aproximando-as, embaralhando-as, sobrepondo-as umas às outras, produzindo outros modos de olhar a partir de uma leitura sempre recomeçada. A cama de Eneida também é mesa, suporte, superfície, onde ela se toca e seu gozo se faz verso encarnado de Zizo. A mesa copiadora, em que a musa faz cópias de si mesma, imprime tesão e fabrica sua imagem com intenção. A mesa do quarto coletivo, partilhada entre amigos e amantes, é território de comunhão, brincadeira e afeto. Há ainda a mesa-cama de Zizo e Eneida, cama alegórica e abstrata, onde o amor não se realiza, onde o toque, por excesso, não se cumpre. Por fim, o veículo Variant se torna a última cama de Eneida e Zizo, leito móvel, derradeiro, onde o amor se consoma e se desfaz.

Fio condutor das histórias do filme, a imagem da **água** atravessa todas as relações, corpos, abismos e excessos. Águas represadas do poço, que falam do desejo que por vezes enche, por vezes esvazia. As águas da piscina, que banham corpos brincantes que, desnudos, se molham, e, molhados, se despem, celebrando o gozo de viver em comunhão. Águas doces e salgadas que correm do rio para o mar, dissolvendo fronteiras e alargando desejos. Águas ardentes que entram e saem, que descem pela garganta, banham o corpo e queimam o peito; que jorram do corpo ardendo de desejo, escorrem pelos dedos, contaminando tudo. Por fim, a última água, abismo das coisas medonhas, sepultura líquida onde Zizo é encantado no fluxo do rio.

Em seguida, evocamos a **cidade** como uma alegoria para pensarmos as formas de existência, criação e resistência que emergem das quebradas. A cidade não é aqui tomada como espaço homogêneo e ordenado, mas como um território atravessado por forças contraditórias, por ruínas e invenções, onde os restos, os fragmentos e os excessos compõem uma política e uma poética própria. Ao abordar a cidade como alegoria, buscamos abrir fissuras na paisagem urbana que permitam ver, nas suas brechas, a emergência de outras formas de vida, de linguagem e de pensamento.

Também convocamos os **corpos** enquanto imagem. Corpos indisciplinados, que dançam, transam, gozam; corpos que se embriagam, que se drogam, que lutam. Corpos desejantes, corpos livres, corpos nus. Corpos-rato: rápidos, sujos, marginais, que espreitam nas frestas, que carregam o peso da sobrevivência. Corpos-caranguejo: duros, que andam de viés, que se escondem na lama, que afirmam sua vida na margem, no breu, no subterrâneo.

As imagens convocadas se amalgamam, não há como separá-las: **o corpo também é mesa**, superfície onde o poeta escreve a poesia. Corpos que, despídos sob a lataria do carro, se fundem às palavras, tornando-se, também eles, superfície. O filme se passa em uma Recife atravessada pelas águas do rio Capibaribe, águas margeadas por abismos-corpos. **Corpos que também são águas**, que crescem sob palafitas, se afogando entre o imprevisto e a resistência, entre os desejos e os detritos. Corpos blindados, autômatos, que se escondem atrás de muros de concreto e de edifícios altos. Corpos máquinas, indiferentes, que passam velozes dentro de vidros erguidos, sem ver o que o corpo d'água espelha.

Ao final, em um exercício de bricolagem, convoco imagens outras, proliferantes, íntimas e secretas. Imagens que não estão literalmente materializadas no filme, mas que nasceram na fricção

entre ele e meu mundo interno, entre ele e meu corpo, na experiência sensível desse encontro. São fragmentos subjetivos que escapam ao enquadramento da narrativa, mas que dizem de mim, das minhas febres, dos meus desejos, das minhas ruínas. São lampejos que emergiram do escuro da sala e que se acendem como brasas, centelhas de sentido. Neste momento, intenciono abrir espaços para que o leitor também se veja implicado, convocado a criar suas próprias relações visuais, compor em imagens seus delírios e suas febres, não como ilustração de um filme, mas como uma resposta sensível à potência do cinema como acontecimento íntimo e ao mesmo tempo coletivo.

pesquisadora de imagens? Por que eu teria que me despir de uma para me vestir da outra?

Transando Clarice⁹ e Zizo: "E só então vestia-se de si mesma, passava o resto do dia representando com obediência o papel de ser... cortando passos, arrumando coisas, desfazendo nós, roendo as unhas..." É como se eu olhasse no espelho e visse "o rosto da mulher com quem cotidianamente compartilho o meu dia", e encontrasse nessa pesquisa algo único e diferente, algo como "declamar o abecedário de trás pra frente" ou "eleger certas cores raras como minhas preferidas"... uma maneira de inquietar as minhas próprias inquietações internas, de beijar a "juventude que dormia no sofá", de mergulhar tanto no sonho até sentir o coração dele.

Por outras vezes me via uma estranha familiar que pensava em imagens e filmes, enquanto habitava o cenário de uma educação pós-pandêmica em colapso, com o Pantanal em chamas, uma crise climática, a ascensão da extrema direita e a saúde mental por um fio.

Nesse lugar do incômodo, pude reatar com a minha inventividade, com o meu olhar sensível que andava perdido, com a minha criança que sempre gostou de recortar e colar imagens de revistas, com a professora que todos os dias leva consigo um vasilhame, para tentar enchê-lo de liberdade, que acredita na educação como um organismo vivo, pulsante, coletivo, corporal, criativo e criador de outros mundos, de outras possibilidades.

Mas eu não podia pesquisar dentro da escola, não naquele momento, num tempo interno esvaziado de sentido, vivendo uma depressão velada. De alguma forma, eu precisava desaparecer sem alardes, estar só, entre muitas aspas, me esconder no meio das imagens e fazer delas meu refúgio.

⁹ Passagem do romance "A Hora da Estrela", publicado em 1977.

Precisava habitar o entrelugar onde ninguém me alcançasse. Precisava desse tempo. O tempo para nós, mulheres professoras pesquisadoras, é uma árdua conquista.

Trabalhar com cinema foi um grande desafio para essa professora pesquisadora. Venho de uma pesquisa de mestrado interventiva no campo das experimentações com fotografias e infâncias e, num lapso, me vi desejante em produzir "solitariamente", como se precisasse, com urgência, estar sozinha na companhia de imagens, palavras e meus próprios delírios.

Em meio às angústias e incertezas de tempos difíceis, a soma das crises produziu uma faísca, uma abertura a novas possibilidades de caminhos com as imagens, agora moventes, sonoras e febris. Nunca fui uma conhecedora do universo do cinema e, ignorando os conhecimentos técnicos e teóricos dos estudos cinematográficos, me vi livre para pensar as imagens fílmicas a partir de lugares desacostumados e de pensar o meu próprio lugar enquanto pedagoga a partir das imagens fílmicas.

A escolha do filme, hoje compreendo, se deu pela desestabilização que ele me causou. Assisti pela primeira vez em uma aula na qual acompanhava meu orientador, Alan Victor Pimenta de Almeida Pales Costa, um apaixonado pelo cinema. Me lembro de me esforçar para anotar alguma frase ou pensamento que pudesse ser dito depois, no momento da discussão da obra, porém me vi silenciada, de forma que não consegui elaborar quase nada, somente poucas palavras soltas, e nada do que ouvia das outras pessoas alcançava a sensação de me encontrar com aquelas imagens. Aqui nasceu a inquietude.

Depois, assisti novamente em casa, junto a todas as outras obras do diretor Cláudio Assis, além de algumas do roteirista Hilton Lacerda. Apesar de já estar contaminada pela Febre do Rato, não havia pensado na possibilidade de fazer da febre parte do meu processo de pesquisa acadêmica.

Ao compartilhar meu desejo de produzir com as imagens uma pesquisa de mim, de olhar para dentro, na intimidade da imagem, meu orientador sugeriu trabalharmos com essa obra e, a partir daquele momento, mergulhei nas intensidades do rio. Uma obra que não se revela na superfície, que nos faz nadar com os ratos e caranguejos e desaparecer.

A minha busca talvez fosse essa, hoje compreendo: encontrar uma forma discreta de desaparecer do processo, num encontro com o mundo-abismo de uma tela, em um lugar e num idioma inexplorado para mim, o cinema, e onde não existem velhos conhecidos. Quando escrevo essa introdução, percebo que, na tentativa de construir muros para me isolar (ou talvez isolar a pedagoga, a professora que trabalha com crianças?), me vi completamente desnuda e entregue à companhia das imagens do filme.

O cinema frequentemente nos apresenta personagens que, na representação do papel do magistério, lutam no chão da sala de aula contra as injustiças de um sistema dominador, um cinema que escolhe falar diretamente sobre a educação por meio da representação do fazer pedagógico. Não é o caso da pedagogia febril, abjeta e inquieta de *Febre do Rato*, que emerge da água salobra e lamacenta do mangue, fazendo nascer um emaranhado fértil e plural de encontros e aprendizados. Pedagogia da ordem da experimentação e do encontro e não da ordem do programa, engendrada na vida cotidiana, com sua metodologia abissal, que não pretende ensinar, palavra de ordem, mas produzir aprendizados através da afecção e da infecção do instituído.

A experimentação: avizinhar a pedagogia ao cinema sem aproximações evidentes ou significações ordenadas, experimentar a invenção de um olhar des/contaminado, sem hierarquias. Alegorista, colecionador(a), poeta, diretor(a), pesquisador(a), pedagoga(o), todos atravessados pela urgência de, parafraseando uma fala do filme *Tatuagem*: “começar uma pintura rupestre de um novo tempo”, ato

de criação radical de novas formas de viver, amar, existir, olhar e aprender, formas ainda não inventadas, desejo que ainda não existe, um mundo que ainda não foi desenhado. Uma marca coletiva no tempo, inscrita na tela de cinema, na tese, na pele.

Pedagogia da rua, da vida totalmente coletiva, em que a mesa não serve para ordenar o discurso, sentar direito e comer com modos, mas para escutar sem julgar, brindar sem motivo, escrever sem exigir o entendimento. O corpo não é instrumento disciplinado, onde se aprende a obediência e onde se instala o controle, mas lugar de desejo, brincadeira e insubmissão, matéria-prima da própria pedagogia que se inventa nas frestas de uma cidade que se reinventa: corpo coletivo.

Essa é uma tese-tatuagem, escrita na pele, com o próprio corpo que observa afetivamente e extrai mais sensações do que informações. Situo essa tese a partir do meu corpo, da minha geografia, do meu lugar e do meu olhar no mundo. É nesse corpo que desloco as imagens e construo as alegorias. Para além do corpo físico: corpo vivido, que se abre ao risco da contaminação, ao encontro com o outro, ao desejo de inscrever no presente uma pedagogia ainda por vir. Uma pedagogia que, como o rato e o mangue, resiste naquilo que é excesso, resto e considerado impuro, e justamente por isso, se mostra inesgotavelmente fértil.

A Febre do Rato foi um acontecimento em minha vida. Acontecimento-rio, sem início e sem fim. Um rio que nas margens abranda, quase estagna, mas ganha velocidade no meio. O meio do rio, o meio da pesquisa, o meio de mim, o meio do mundo. E, nesse meio sem placas, precisei criar caminho. Nenhuma seta indicava para onde seguir. Um rio imprevisível, que não se sabe, ao olhar para ele, se é abismo ou espelho raso. Por muitas noites Zizo, Pazinho, Eneida, Vanessa... e todos os outros foram minhas melhores companhias, e esse texto foi meu esconderijo.

Por muitas noites fiquei dando voltas, criando rascunhos malsucedidos. Alguns sobreviveram, outros sumiram sem deixar sequer vestígio ou testemunhas da sua breve existência. Me escondi nas palavras. Descansei no cansaço delas. Às vezes, tentei arrancá-las à força. Quando exausta, apenas esperava que viessem e, de vez em quando, elas vinham e me surpreendiam, como borboletas, pousando brevemente sobre o papel antes de baterem asas e desaparecerem.

Tenho fascínio por borboletas e mariposas. Algumas repousam para sempre em minha pele, outras habitam minha galeria, adornos ofertados por quem conhece meu encantamento. O que me seduz nelas é a fugacidade, pois sei, ao contemplá-las, que logo escaparão dos meus olhos. Um dia, estava passeando pelo livro de João do Rio, “A alma encantadora das ruas”, quando tropecei na crônica “as mariposas do luxo”, em que ele conta o vago caminhar das moças pela Rua do Olvidor, quando o dia se despede e retornam para a casa depois de um dia de trabalho. As moças observam com olhos desejan-tes as vitrines coloridas e luminosas repletas de peças luxuosas que sabem que nunca alcançarão suas mãos, tais como as mariposas que fascinadas, se debatem e se arremessam às lâmpadas na busca de alcançar o inalcançável, mesmo que lhes custe a vida.

Essa crônica me levou a perceber que antes de buscar em ruas alheias, precisava escavar as imagens que, ao tocarem meu corpo, ardem, aquelas que já existem intimamente em minha alma. Como mariposas, essas imagens vagueiam, exploram e migram em um movimento de aparições e desaparecimentos, perturbam e desorientam o olhar. Crisálida que se rompe, nova imagem com cores e movimentos inquietantes que logo se esvai, carregando em si memórias de ovo, larva e pupa.

No conto “Uma história de borboleta”, de Caio Fernando de Abreu, André delirava, passando o dia fazendo as mesmas coisas: “subir no telhado, recortar figurinhas de papel o dia inteiro ou retirar borboletas do meio dos cabelos” (Abreu, 2001, p. 64).

Era como se enxergasse o que ninguém mais enxerga, como se percebesse o mundo fora da sua cabeça. Passou a sentir como se algo brotasse de dentro de seu cérebro, furando as paredes do crânio e misturando-se aos seus fios. Ao se aproximar do espelho, a surpresa, uma borboleta colorida nascia de seus cabelos e ganhava o mundo. O que ela precisava fazer? era simples: não ter medos excessivos, porém tomar cuidado com os bichos brancos que viviam lá fora e tratar de preservar a cor das tuas asas.

Durante essa escrita, esse conto ressoava em mim. As imagens do filme transformaram-se nas figurinhas que eu recortava e colava; as alegorias, nas borboletas que nasciam da minha cabeça. Procurei fazê-las voar, aprender a não as temer e, ao mesmo tempo, cuidar das forças uniformizadoras, os tais bichos brancos, para preservar as cores das minhas asas. Diante dessa escrita, sinto um transbordamento: uma possibilidade de transgressão pela via do sensível.

Em uma carta escrita a um amigo que já não conseguia mais escrever, Caio Fernando de Abreu lhe disse que escrever é como enfiar o dedo na garganta. Depois você peneira a gosma, molda e a transforma. Não adianta procurar, quem procura não acha. O decisivo é o dedo na garganta. Na mesma carta, aconselhava: “Zézim, remexa na memória, na infância, nos sonhos, nos tesões, nos fracassos, nas mágoas, nos delírios mais alucinados, nas esperanças mais descabidas, na fantasia mais desgaloada, nas vontades mais homicidas, no mais aparentemente inconfessável, nas culpas mais

terríveis, nos lirismos mais idiotas, na confusão mais generalizada, no fundo do poço sem fundo do inconsciente: é lá que está o seu texto.”

Zizo me ensinou a enfiar o dedo na garganta antes de Caio.

Remedios Varo¹⁰, artista que mobilizei em algumas montagens da tese, dizia que escrever, para ela, era como esboçar um quadro: rascunhar algo sem saber onde aquilo vai dar. E afinal, o que é a minha pesquisa senão isso que não é nem aquilo? Nem cinema, nem educação. Ela não é algo antes de ser escrita. Ao escrevê-la, eu a recrio continuamente e, nesse gesto, recrio a mim mesma, nas linhas e nas entrelinhas.

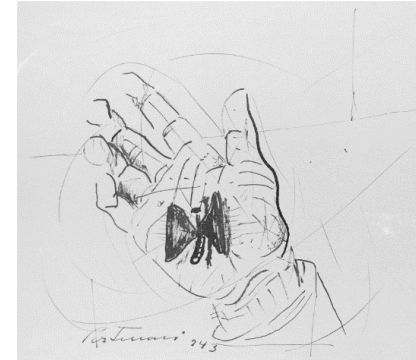
Nesse percurso, precisei encarar minhas impossibilidades, limitações, ausências, falhas. Foram muitas. Atravessei tempestades que, confesso, ainda não cessaram. Mas aprendi a esperar por aqueles instantes em que o vento acalma, a água abaixa, e é possível atravessar. Precisei encontrar palavras para aquilo que só existia em mim como sintoma, e que, muitas vezes, nem eu mesma sabia de onde vinha.

Não sei explicar muita coisa do que escrevi. E me conforto nas palavras de Clarice, quando escreveu que um dos sinais de estar no caminho certo é justamente não se afligir por não entender. “A atitude deve ser: não se perde por esperar, não se perde por não entender.”

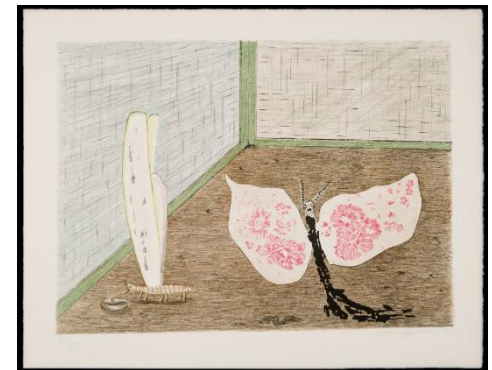
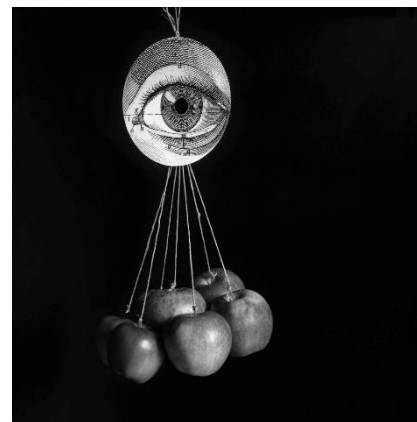
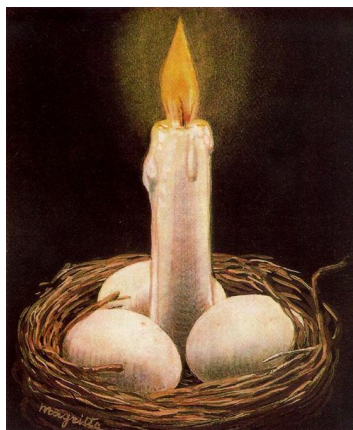
A Febre do Rato me ensinou muito. Me ensinou que tudo pode ser atravessado pelo olhar: o rio, a água, os ratos, o caixão, o caranguejo, a mariposa, o abismo, o cotidiano mais ordinário, a violência, o gozo e o **amor**. Me ensinou que é preciso encontrar força na própria fragilidade. Que a voz do poeta,

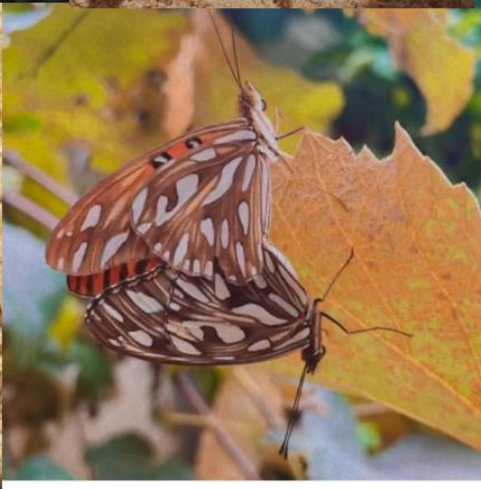
¹⁰ María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Uranga (Anglès, 16 de dezembro de 1908 – Cidade do México, 8 de outubro de 1963) foi uma pintora espanhola surrealista e anarquista.

ou da poeta, nunca será silenciada. E, sobretudo, que não caber, seja por falta ou por excesso, é sempre melhor do que caber.

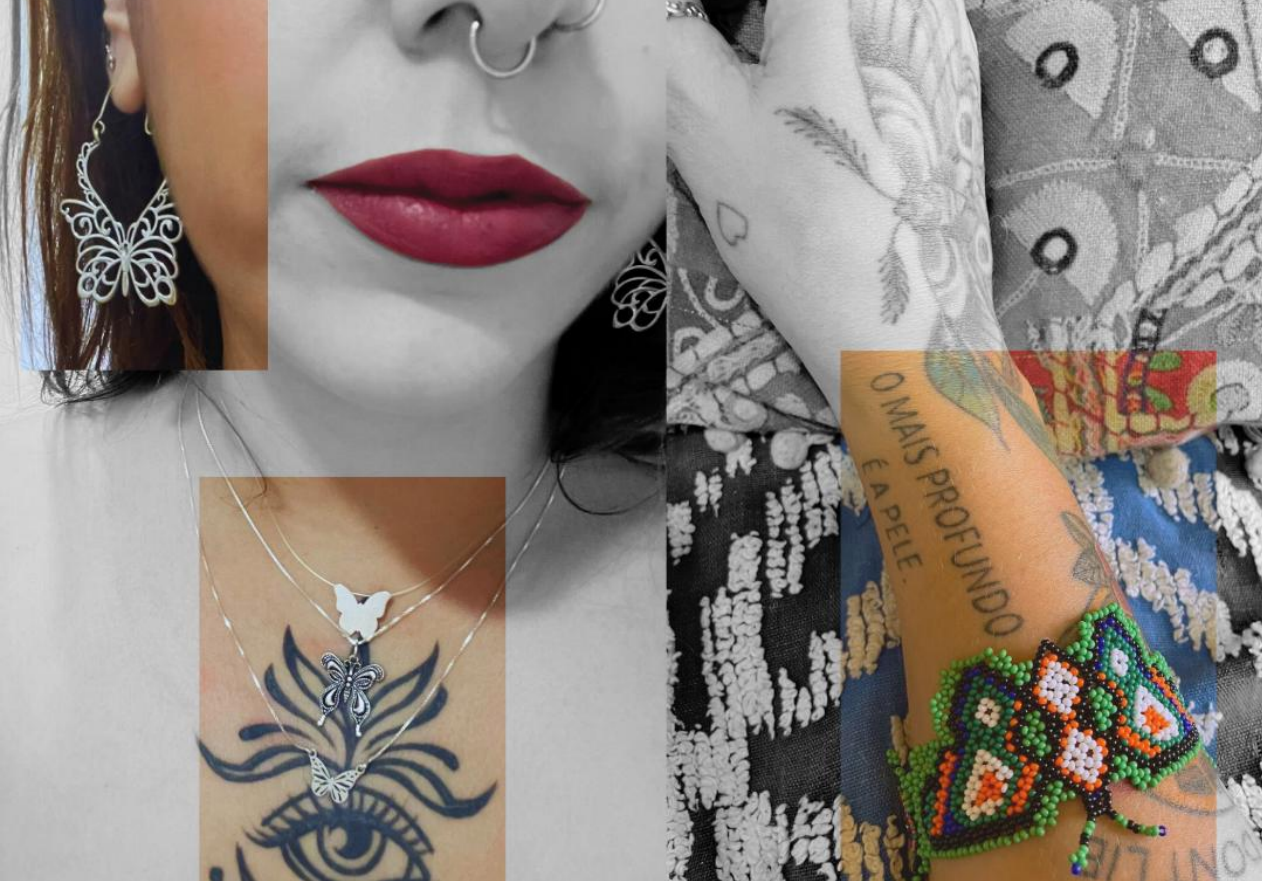


OLHOS MÃOS ASAS









**A dor nada
brinco
(de ser)
borboleta**



OUSADIA NÃO SE COMPRA NA ESQUINA



que dá nome ao filme, é uma expressão popular da cidade de Recife e no geral refere-se a uma situação ou a alguém que está fora do controle. Ela também é utilizada para expressar intensidade, seja muita raiva, muito tesão, muito delírio. Essa expressão tem relação com o surto de leptospirose, doença infecciosa transmitida principalmente pela urina de roedores como ratazanas e camundongos, que ocorreu em 1970, e que leva a uma febre aguda e repentina.

Febre do rato é a leptospirose transmitida em preto e branco, é o cheiro do mangue exalando pelos planos, é a enchente de poesia contaminando tudo. Dirigido por Claudio Assis, com roteiro de Hilton Lacerda e fotografia de Walter Carvalho, Febre do Rato estreou em 2011 e tem no elenco, entre outros atores e atrizes, Irandhir Santos como Zizo, o poeta, Matheus Nachtergaele como Pazinho, o melhor amigo de Zizo e Nanda Costa como Eneida, a musa do poeta.

Não há como falar de Febre do Rato sem falar de Cláudio Assis. O diretor, mesmo que não tenha escrito o roteiro e as poesias do filme¹¹ assume o lugar do poeta e o poeta assume o lugar do diretor, misturam-se, evocando imagens da cidade, das ruas, das relações e sensações do corpo, sentindo na pele a raiva, o desejo, o amor, produzindo-os em imagens que gritam e que silenciam, provocando os sentidos e desvelando um saber sobre ele mesmo em cada cena. Sua linguagem cinematográfica é a forma visível de sua alma.

A bicha quer, a bicha faz!¹²

Cláudio Assis (1959) nasceu em Caruaru, interior de Pernambuco. Desde criança é um colecionador de imagens, inicialmente colecionava fotogramas, restos de películas do cinema de Caruaru, que comprava ou trocava por gibis com o maquinista, além de trocar seus livros didáticos

¹¹ O roteiro e as poesias declamadas por Zizo são de autoria de Hilton Lacerda, responsável pelo roteiro do filme.

¹² Expressão utilizada por Guga (Ou Guguinha), personagem de Matheus Nachtergaele no filme Amarelo Manga.

por todas as sessões de cinema com o lanterninha, colecionando as imagens assistidas na grande tela. Ele enfatiza que na época assistia a qualquer filme, não importava a classificação indicativa.

Enquanto Assis trocava seus livros por outra coleção, **Walter Benjamin**, pensador que atravessa e acompanha este trabalho, também foi um exímio colecionador. Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão, nascido no final do século XIX, cuja obra costura entre a filosofia, a literatura, a história da arte e a teoria da cultura. Pensador das margens, das brechas, dos cacos e dos destroços, viveu entre guerras e exílios, tendo sua vida atravessada pelas tensões de uma Europa em colapso.

Mas Benjamin não foi um colecionador qualquer. Era um caçador de ruínas, de fragmentos, de destroços da modernidade. Colecionava livros, palavras, passagens, imagens, pedaços de mundo, como quem tenta encontrar aquilo que tinha perdido, mas que ainda não conhecia. Benjamin caminhava pelas cidades como quem coleciona miudezas, recolhendo pedaços de vida, rastros de histórias, fragmentos de tempo. Seu olhar não procurava a totalidade, mas o detalhe escondido, o invisível, o que escapa. Benjamin nos convida a olhar as marcas, as impressões do tempo, as cicatrizes, e colocar lado a lado aquilo que não caberia junto, produzir nessa relação um atrito, um choque, uma faísca de sentido.

Sobre o ato de colecionar, Benjamin o entendia como uma paixão, um gesto que habita a fronteira entre o caos e a memória, entre a ordem e a desordem. Seu pensamento se tece por meio da montagem, um procedimento que não busca uma linearidade, mas, antes, justapõe fragmentos, fazendo com que cada pedaço convoque outros sentidos, outros tempos, outros mundos. É também a partir da **alegoria** que ele nos convoca a olhar para as imagens: não como representação fiel de algo, mas como matéria

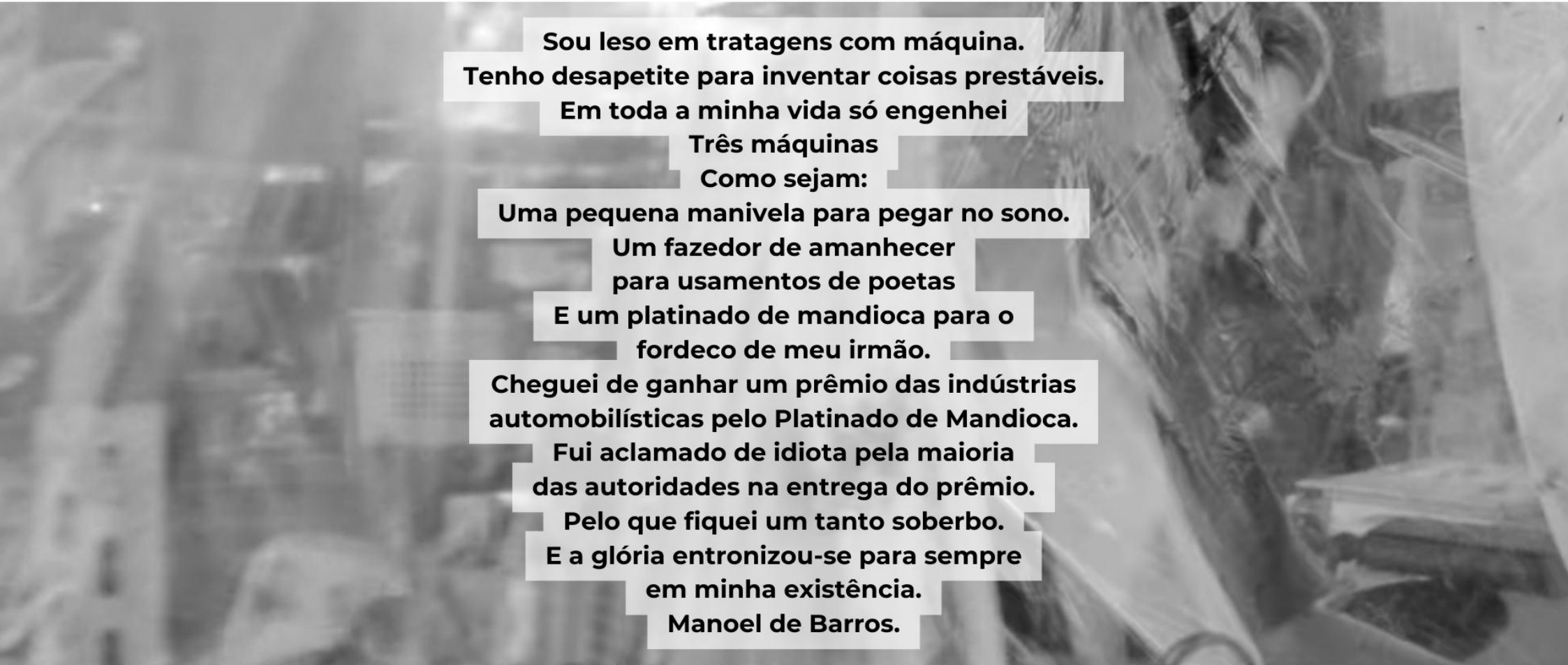
viva que carrega os vestígios do tempo, os traços da história, as marcas do que foi e do que, de alguma forma, ainda pulsa.

Sua filosofia das imagens, do fragmento e da montagem oferece uma chave potente para atravessar a obra de Cláudio Assis, esse cineasta que, como Zizo, é também um colecionador autêntico, aquele que direcionou sua paixão para as inutilidades, para as sobras, para restos de filmes, sejam eles “duvidosos” ou não. Zizo, o poeta, personagem principal do filme, também é um colecionador, seu ateliê é repleto de quinquilharias, restos e desperdícios, com os quais monta, remonta e desmonta suas invenções, feito o corpo de Eneida montado a partir de suas partes xerocadas, feito suas colagens na parede ou seus rolos de filmes experimentais guardados em caixas, feito a escrita benjaminiana, uma mesa de trabalho onde tudo pode ser continuamente remontado.

Cada pedra que ela encontra, cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela o princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma única coleção. Nela essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado e maníaco. Mal entra na vida, ela é caçadora.

Benjamin, 2017b, Posição 484.





**Sou leso em tratagens com máquina.
Tenho desapetite para inventar coisas prestáveis.
Em toda a minha vida só engenhei
Três máquinas
Como sejam:
Uma pequena manivela para pegar no sono.
Um fazedor de amanhecer
para usamentos de poetas
E um platinado de mandioca para o
fordeco de meu irmão.
Cheguei de ganhar um prêmio das indústrias
automobilísticas pelo Platinado de Mandioca.
Fui aclamado de idiota pela maioria
das autoridades na entrega do prêmio.
Pelo que fiquei um tanto soberbo.
E a glória entronizou-se para sempre
em minha existência.
Manoel de Barros.**

Colecionar é para Benjamin um impulso infantil de renovar o mundo velho. Para a criança o valor do objeto não está no preço, na sua utilidade ou na raridade que ele carrega, mas no encantamento do encontro, no achado. O olhar da criança é nômade e o mundo que olha é a floresta do sonho. Na floresta ela captura a presa para assim desencantá-la. Vejo em Cláudio Assis a criança colecionadora que não se submete aos imperativos do mercado para criar suas imagens, ao criá-las ele as liberta dos seus sentidos originais, das suas pretensas utilidades e de suas funções primitivas e permite que elas ganhem vida, pensem e nos ajudem a pensar.

Ainda sobre colecionar livros, Benjamin diz em seu ensaio que escrevê-los é uma das formas mais louváveis de obtê-los. De um menino que colecionava fotografias, Cláudio passou a criar os objetos de sua coleção, tornou-se um cineasta, um inventor de imagens, de mundos e de florestas de sonhos.

Diretor, produtor, roteirista e ator, Claudio Assis iniciou sua trajetória atuando no grupo de teatro Feira de Caruaru. Em Recife, cursou um tempo de economia e comunicação e lá promovia inúmeros cineclubes e projeções de filmes pelas favelas, até decidir fazer o próprio cinema. Começou dirigindo o curta-metragem Padre Henrique - Um crime político, de 1989, que conta a história de um religioso, assessor do bispo Dom Helder Câmara que foi morto pela repressão militar. Também dirigiu o curta Soneto do Desmantelo Blue, de 1993, filme sobre a vida do poeta Carlos Pena Filho (1929-1960), entre outras obras. Seu primeiro longa-metragem, o premiado Amarelo Manga, de 2002, marcou o início de sua parceria com o roteirista Hilton Lacerda¹³ (1965), que segue em Baixio das Bestas, de 2006, em nosso Febre do Rato, de 2011, em Big Jato de 2016 e em Piedade, de 2021.

Todos são marcadamente viscerais, cada um à sua maneira. Seja em cores vibrantes, ou em preto e branco, seja pela poesia ou pela linguagem chula, seja pela aridez da terra ou pela liquidez do rio, todos eles carregam imagens ousadas,

Na verdade, os escritores são pessoas que escrevem livros não porque são pobres, mas porque estão insatisfeitos com os livros que poderiam comprar e que não lhes agradam. Benjamin, 2017b, posição 3447.

¹³ Hilton Lacerda (Recife, 12 De agosto De 1965) é um cineasta e roteirista brasileiro. trabalhou com Cláudio Assis em diversos filmes, Como Amarelo Manga e Baixio Das Bestas.

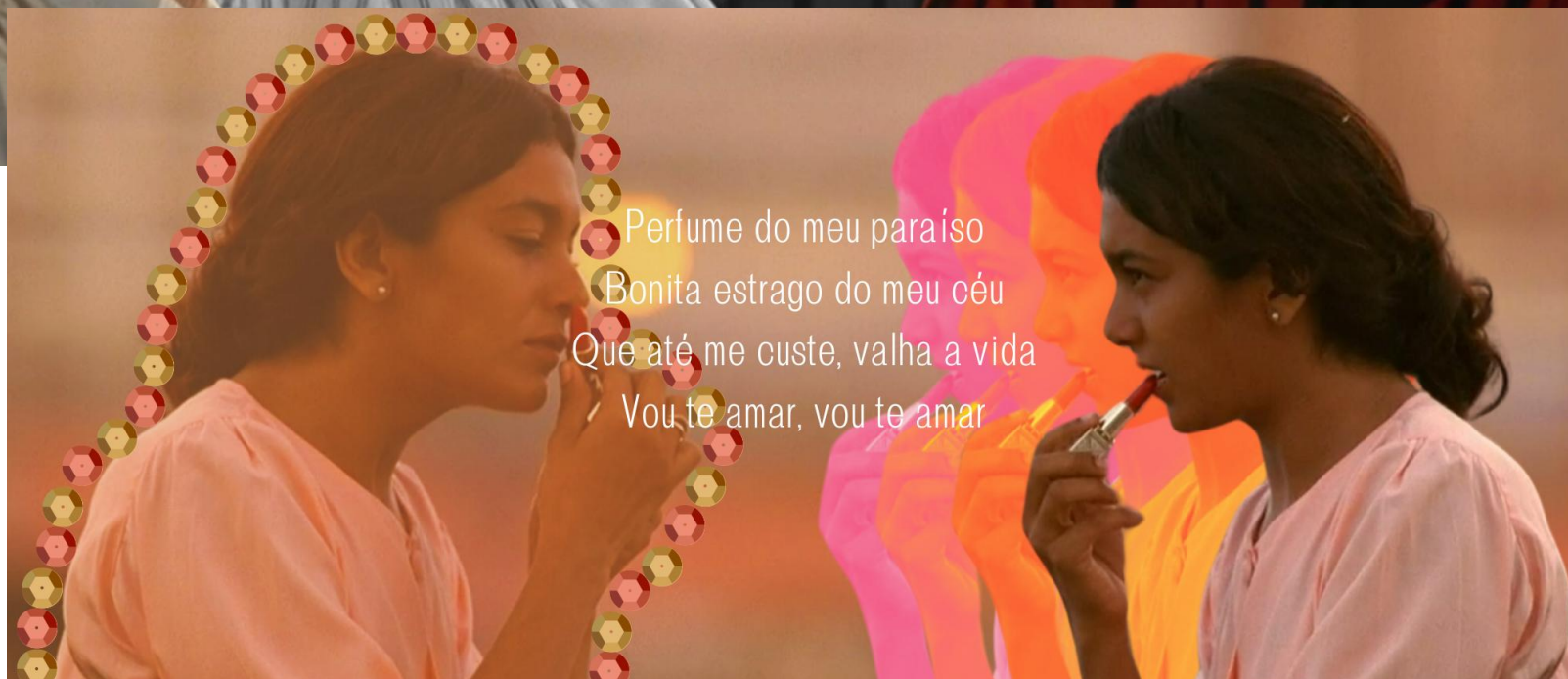
transgressoras, perturbadoras, desejantes e alegóricas. Em Amarelo Manga, a Evangélica Kika Canibal¹⁴ vestindo uma saia longa e uma blusa fechada aguarda o ônibus, enquanto um homem se aproxima de seu ouvido e diz:

O pudor é a forma mais inteligente de perversão.

Esse homem é Cláudio Assis.

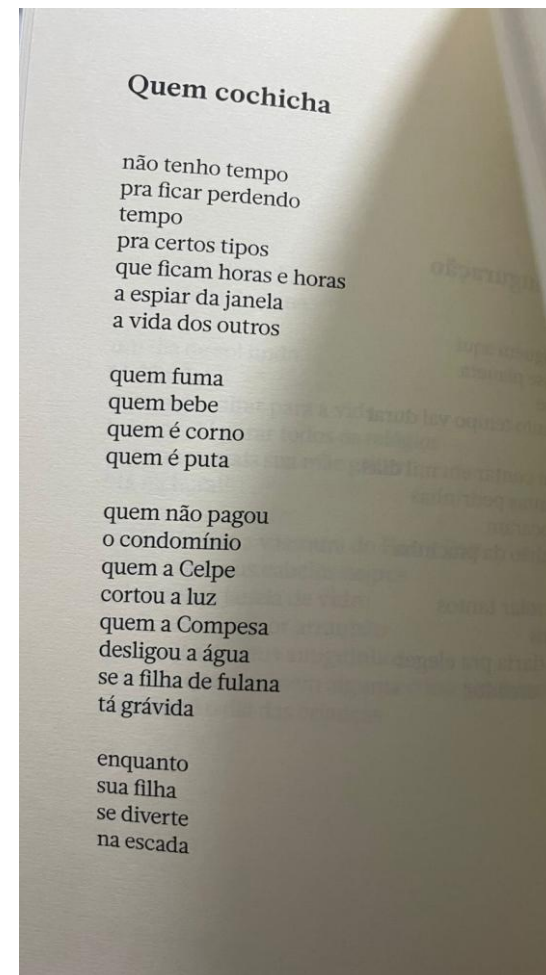
¹⁴ Personagem De Dira Paes em Amarelo Manga.





O cinema de Cláudio Assis é a leptospirose na veia, é a febre em imagem, som e poesia. Assis é nosso Zizo da vida real, embora este último tenha sido inspirado em João Flávio Cordeiro da Silva, o Miró, um poeta marginal conhecido pelo diretor, Assis tem muito de Zizo e Zizo tem muito de Assis. Além da semelhança física, Assis, tal como Zizo, transita entre diferentes extremidades, do belo ao cruel, do sertão rural à capital, da repressão à liberdade, do amarelo manga ao cinza, da aridez desértica ao alagadiço do mangue.

Não há como falar de Assis sem produzir relações e atravessamentos com suas cenas, com seus personagens e os elementos autorais artísticos e estéticos da sua linguagem cinematográfica. Suas sequências extraordinariamente ordinárias de imagens documentais, que mostram o cotidiano de pessoas, a câmara alta, os plongées¹⁵, os travellings¹⁶ pela cidade, rios, pontes e vielas, os planos sequência¹⁷ embalados por poesia, os olhares dos personagens diretamente para o espectador, todos os elementos que se repetem demonstram uma busca de Assis por filmar o que nunca foi filmado. Suas imagens pulsantes explodem os limites, elas constroem, por meio do



¹⁵ Plano zenital, também chamado de plongée absoluto, é um tipo de enquadramento em que a câmera se posiciona exatamente acima do objeto ou da cena, apontando diretamente para baixo. Esse ângulo oferece uma perspectiva vertical, como se fosse visto do ponto mais alto — o zênite.

¹⁶ Movimento de câmera em que o equipamento se desloca fisicamente pelo espaço (para frente, para trás ou lateralmente) acompanhando a ação ou explorando o ambiente, com o objetivo de criar fluidez, profundidade ou dinamismo na cena.

¹⁷ Cena filmada em **um único plano**, sem cortes. Cria um efeito de movimento, continuidade e intensidade.

sensível e do visceral, uma abertura às possibilidades não dadas. É o ler o que nunca foi escrito de Walter Benjamin, ler tal como os antigos que liam o mundo no corpo, nas vísceras de carneiro, nas estrelas.

Em suas entrevistas, Cláudio Assis costuma ser taxado de polêmico e controverso, talvez pela sua obra, talvez pelo discurso inflamado e apaixonado que promove. Em uma entrevista para o programa Matador de Passarinhos com Rogério Skylab¹⁸, Assis, embriagadamente apaixonado, define o que é o cinema:

"cinema é vida, é amor, é tesão, cinema é a possibilidade de você ser quem você não é, porque não vai conseguir, porque não vão deixar, porque é, porque nós somos assim, é difícil, é foda e é do caralho".

Essa fala nos leva imediatamente a uma associação de imagens, lembramos da cena de Zizo e Pazinho sentados na areia da praia, conversando sobre o amor, e é como se ouvíssemos Cláudio Assis dizer, sobre o seu próprio fazer cinematográfico que **o placar pode até não ser justo, mas a partida é boa pra caralho!** Ele sabe e reafirma em diversas conversas e entrevistas que seus filmes não agradam a todos, que outras fórmulas mercadológicas seriam mais bem aceitas, e que ele ganharia muito mais dinheiro com elas, mas ao assisti-lo percebemos que ele não quer e não saberia contar suas histórias nesses formatos, a sua invenção é atravessada por uma verdade e por uma honestidade que tornam possível criar, sussurrar e gritar com pouco dinheiro, orçamentos reduzidos e um elenco

¹⁸ Programa de televisão, veiculado pelo canal Brasil de 2012 a 2014, no qual Rogério Skylab (conhecido como matador de passarinho) entrevistava músicos e celebridades do Brasil. A entrevista de Cláudio Assis aconteceu em 2012 e está disponível no Youtube.

sempre brilhante, que acredita e aposta no cinema de Assis. Sua honestidade choca porque virou imagem, a imagem do boi que é abatido, que morre e que sangra lentamente todos os dias, todas as horas, todos os minutos, e que ninguém se lembra, até virar imagem.¹⁹

Suas entrevistas são sempre cheias de sentenças poéticas, aforismos que usa em seus filmes e que traduzem as suas obras, como o famoso **quem não reage, rasteja**, ou **ousadia não se compra na esquina**. Não há como passar incólume a um filme de Assis, não há como não sentir nada, seja desconforto, maravilhamento, fascinação, ojeriza, horror. Seu cinema captura o corpo, sua direção e suas imagens desnudas nos lembram de que também precisamos nos desnudar para vê-lo por inteiro. Suas cenas nos capturam no âmago, despertando imagens, lembranças, sentimentos e emoções. Tal como Zizo, Assis não se curva ao festival do eu acanhado, a lógica do umbigo miúdo ou a indústria do cinema comercial pasteurizado. Em uma entrevista para o Canal Brasil, canal de televisão que pertence a Rede Globo, Cláudio Assis diz, sem pudores, que "o cinema brasileiro é uma bosta porque a tv globo, o Edir Macedo, o Silvio Santos, a ditadura militar, enquadraram o olhar, e o cinema faz parte dessa burguesia, desse olhar quadrado, desnecessário. Não fala da nossa cultura, não fala do nosso jeito de ser, de como a gente pode amar, não fala de nada."

Sabe o que que é o melhor do cinema? É que no cinema tu pode fazer o que tu quer.²⁰

¹⁹ Cena do filme Amarelo Manga.

²⁰ Fala de Everaldo, Personagem de Matheus Nachtergaele no filme Baixo Das Bestas.

Everaldo nos diz isso olhando direta e profundamente para a câmera. Ele está em um cinema em ruínas utilizado por ele e seus amigos para beber, usar drogas, violentar e estuprar mulheres. Essa é a forma que Cláudio Assis escolhe para nos dizer que no cinema você pode fazer o que quiser, inclusive as maiores atrocidades, nas palavras dele "esses filmes idiotas que as pessoas fazem, que são um lixo, que viciam o olhar, que fazem as pessoas não pensarem." ²¹

²¹ Cláudio Assis disse isso para a jornalista Silvana Arantes, em entrevista concedida para a folha de São Paulo em 11 de maio de 2007, quando divulgava seu mais novo trabalho Baixo Das Bestas.



Nesse mesmo local em que se pode tudo, assistimos a uma cena de violência extrema através da projeção das sombras do estupro na tela de cinema. No baixio não há redenção. Não há respiro. O fim é o buraco, a fossa cavada todos os dias por Maninho²², de onde vem o cheiro da podridão do mundo.

Em seu último filme, Piedade, de 2019, o cinema abandonado do baixio retorna quando Aurélio²³ e Sandro²⁴ estão dentro de um cinema pornô enquanto essa cena é reproduzida na tela, é a cena dentro da cena, o cinema dentro do cinema dentro do cinema. Assis expressa em todas as suas obras, com muita ousadia e domínio técnico, seu modo de olhar para a própria arte, para a natureza humana, para o sexo, para o amor, para a política, para a morte, para os afetos e para vida, com violência e doçura.

Ao final de Baixio das Bestas, de 2006, filme roteirizado, produzido e dirigido por Cláudio Assis, o maracatu rural, a arte, a única coisa boa que sobra naquele lugar, derruba o pai e avô de Auxiliadora, adolescente que é explorada e violentada sexualmente por ele. Aqui as relações se realizam na **mesa**, a mesa-palco do cinema abandonado, a mesa-estrado do posto, iluminada por um poste, a mesa-cama do prostíbulo.

Nessas mesas, superfícies de dores e de delícias, tudo se torna visível. A mesa, conceito de Didi-Huberman central para esse trabalho, não é apenas suporte, mas campo de montagem, lugar onde os fragmentos do mundo se encontram e se confrontam.

É território onde a brutalidade e a beleza se tocam, onde o visceral e o sideral se chocam. A mesa estrada do posto, sob a luz dura do poste, onde o corpo de Auxiliadora é objeto e onde os corpos

²² Personagem de Irandhir Santos no filme Baixio das Bestas.

²³ Personagem de Matheus Nachtergaele no filme Piedade.

²⁴ Personagem de Cauã Reymond no filme Piedade.

performam a precariedade da vida se contamina com a mesa onde o maracatu explode em cor, deslocando por um brevíssimo instante o peso insuportável daquele mundo. Para Didi-Huberman, a mesa é superfície onde as imagens se insurgem, pedaços, destroços de uma realidade que, ao serem postos lado a lado, não se reconciliam, mas se atritam, se iluminam, se fazem ver, convocando-nos a olhar, a não esquecer, e talvez, a transformar.

Corte -seco: Georges Didi-Huberman, nasceu em Saint-Étienne, França, em 13 de junho de 1953, é um importante historiador da arte e filósofo, formado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), onde hoje é professor. Dedicou-se a pensar as imagens não apenas como representações, mas como lampejos imaginativos, potências vivas de pensamento, memória e resistência, atravessadas pela presença e ausência, pelo visível e pelo invisível, passado e presente, dito e não dito. A partir de autores como Aby Warburg e Walter Benjamin, Didi-Huberman articula conceitos como montagem, sobrevivência das imagens e a política do olhar, refletindo sobre como é possível, diante do insuportável, da barbárie, da violência, da catástrofe, ainda produzir imagens que não sejam nem cúmplices nem anestésicas, mas que provoquem e convoquem à reflexão e à transformação.

As obras de Assis, assim como as imagens de Didi-Huberman, não falam de maneira isolada, se articulam e contaminam-se entre si, e para isso é preciso colocá-las em relação. A Febre do Rato retorna em Big Jato²⁵, a febre que faz o pai de Xico, Francisco, o limpador de fossas, virar fóssil, calar e finalmente sonhar. Aqui a poesia é extraída do abjeto, do cotidiano, da dor e da esperança de um dia

²⁵ Filme dirigido por Cláudio Assis, com roteiro de Hilton Lacerda baseado no livro de ficção autobiográfica escrito por Xico Sá.

fugir da fossilização da vida rumo ao mar, porque **sertanejo forte é aquele que parte, não o que fica**, mas os dois tem histórias boas de contar.

Cláudio Assis constrói **alegorias** infinitas em suas imagens, e a cada vez que as assistimos percebemos ou criamos relações entre elas. Suas imagens afetam, ferem o corpo do espectador, ultrapassando o nível do intelecto, pois todas as suas obras trazem uma marca, uma continuidade, produzem um ruído e mostram do que somos feitos, de entranhas e estranhezas.

Câmeras indiscretas filmam do alto, por trás de muros, por cima de paredes, por dentro de buracos, conduzindo o espectador a se movimentar e ao gesto do olhar demorado, desconfiado, sensível, revelando tudo aos poucos. A poesia está em todos os seus filmes, em imagem, em som e em palavra.

Quem viaja tem muito que contar, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.

Benjamin, 2017^a, Posição 3055.

**E eis que o anjo me disse
Apertando a minha mão
Entre o sorriso de dente
Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes
Jards Macalé**



UMA PROPOSTA IMPROVÁVEL



É preciso democratizar a palavra,
dessacralizar a literatura.
Sagrado não é quem escreve,
sagrado é quem lê.
Sergio Vaz



A organização é a maneira mais privilegiada de ser medíocre. Zizo

**ô chico,
empresta tua ciência
pra eu poder entender
a tua ciência pra esclarecer
manda pra cá
pra gente ver
Zizo**

Essa experimentação ainda é uma tese de doutorado, construída **do caos a lama, da lama ao caos**.
A febre do rato é uma experimentação fílmica.
Olho para ele e por ele sou olhada.

E nas margens do rio San Juan, o velho poeta me disse que não se deve dar a menor importância aos fanáticos da objetividade: – Não se preocupe – me disse. – É assim que deve ser. Os que fazem da objetividade uma religião, mentem. Eles não querem ser objetivos, mentira: querem ser objetos, para salvar-se da dor humana.²⁶

**precisamos do não
um não que seja um sim**

²⁶ Galeano, Eduardo. Sem data. p.109.



Estamos aqui porque até a anarquia precisa de tradição. Zizo

O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer.²⁷
A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito, mas o que tortuosamente ainda se faz.²⁸
Que eu me organizando posso desorganizar. Que eu desorganizando posso me organizar.²⁹
Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver. Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão: nasço.³⁰

vamos quebrar as amarras
vamos quebrar as grades
vamos quebrar os cadeados

Neste trabalho buscamos a ciência alegórica, inquieta, desobediente, indisciplinada, imaginativa. Buscamos criar relações íntimas e secretas entre as coisas por meio da imaginação e da montagem. Quando tensionamos os limites do método, a lógica da pureza epistêmica, *as certezas autoproclamadas da ciência, convicta de suas verdades, como da arte, convicta de seus critérios*³¹ e aceitamos o múltiplo, o diverso, a dimensão sensível do conhecimento, construímos possibilidades inesgotáveis de relações, alegorias e de releituras do mundo. O próprio filme é um universo de referências culturais recortadas, coladas e sobrepostas. Chico Science, Josué de Castro, Glauber

²⁷ Clarice Lispector, 2019, Posição 179.

²⁸ Clarice Lispector, 2019, Posição 52.

²⁹ Música Da Lama ao Caos, de Chico Science.

³⁰ Clarice Lispector, 2019, Posição 320.

³¹ Didi-Huberman, 2013, p. 13

Rocha, Bakunin, a poesia marginal, o manguebeat são alguns dos elementos que são combinados, compondo imagens e sentidos em permanente movência.

Analisar, descrever ou interpretar um filme ou uma cena de cinema pode diminuir consideravelmente a sua força. Mesmo o menor fragmento que seja, como a cena final descrita no início deste trabalho, quando submetida ao olhar do especialista, que se esforça em traduzi-lo em palavras escritas, informa e deforma a imagem, quase sempre por forçá-la a caber em quadros interpretativos prontos e reduzi-la a um conhecimento teórico próprio do especialista. O saber erudito, formatado, organizado, devidamente referenciado em teoria e apoiado em certezas é um saber disciplinarizado e sobretudo, aparado. O discrepante, o dissonante, os restos, as sujeiras, o que não cabe (por falta, ou por excesso?) é imediatamente descartado. Ao olhar para uma obra de arte buscando um tema, tudo o que não leva a ele é sobra, não serve e fica de fora. O olhar se limita aquela margem, aquele foco pré-determinado, com o objetivo de se tornar saber formal e dotado de verdade.

Nessa pesquisa, produzimos encontros com a obra para compormos com ela, para deixarmos que ela nos atravessasse, nos desestabilize e nos convoque a criar. A partir do filme, desejamos tecer uma escrita alegórica e imagética, feita de fragmentos e descontinuidades, que se expandem, se dobram e se refazem, uma escrita em movimento de abertura de sentidos, que exige um constante recomeço.

Essa percepção associativa entre as imagens compõe um modo de produção de saber desenvolvido pelas imagens quando postas em relação. Essa forma que

É entre os quadros, no silêncio visual da passagem de um para outro, no que não se vê, que acontece a significação do que é visto. (...) A compreensão de um filme - devemos incluir aqui o gostar, o desgostar, o ficar emocionado, enfim, tudo o que se puder pensar e sentir ao assistir um filme - acontece nesse intervalo entre as cenas e é histórica, social e individual, particular, ao mesmo tempo. (...) A interpretação deve partir do caos aparente da imagem, encarar o mistério dos intervalos significantes e valer-se também do caos das teorias, não ter medo do seu aparente conflito. Almeida, 1999, p.16.

escolhemos para operar com a imagem fílmica tem inspiração no conceito de **alegoria**, de Walter Benjamin, na **mesa de trabalho** de Didi-Huberman e no **Atlas Mnemosyne**, de Aby Warburg, *uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível*.³²

O Atlas Mnemosyne - Bilderatlas Mnemosyne – composto por aproximadamente mil imagens distribuídas em 63 pranchas nos foi apresentado por Didi-Huberman, na obra Atlas Ou A Gaia Ciência Inquieta. É um projeto monumental inacabado criado pelo historiador de Arte judeu alemão Aby Warburg e consiste em painéis cobertos por tecido preto, sobre os quais Warburg fixava imagens de diferentes contextos e temporalidades, a partir de afinidades e ressonâncias criadas por ele. As imagens eram continuamente reorganizadas, possibilitando a criação de novas conexões.

Esse tensionamento de forças, a partir do deslocamento das imagens produziu uma “iconologia do intervalo”. Os intervalos ou espaços pretos que separam uma imagem das outras na superfície da prancha se constituem como espaços para o pensamento, uma forma de saber e de conhecimento que não oferece exposições teóricas, mas o entrelaçamento fecundo de descontinuidades dispostas visualmente e que mobilizam constelações de sentido a partir do olhar, da memória, do corpo, dos processos imaginários e imaginativos, ou seja, de experiências interiores em contato com a superfície das imagens, suas forças, formas e conteúdo.

Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar uma outra qualquer.
Benjamin, 2011^a, p.203.

É característico do texto filosófico confrontar-se, sempre de novo, com a questão da apresentação.
Benjamin, 2011^a, p.8.

Aquilo que é atingido pela intenção alegórica é arrancado aos contextos orgânicos da vida: é destruído e conservado ao mesmo tempo. A alegoria agarra-se às ruínas. É a imagem do desassossego petrificado.
Benjamin, 2017^a, p.163.

³² Didi-Huberman, 2013, p. 13

Os intervalos que separam as imagens das pranchas do Atlas e nos quais se produzem significados se aproximam, de certa forma, dos cortes e dos intervalos entre as sequências e cenas presentes no cinema, o não visto em que ocorre a significação do que é visto. É o que é chamado por Milton José de Almeida de intervalo significativo. Nessas lacunas entre as cenas é onde as imagens se articulam entre si e com o espectador, produzindo diferentes sentidos, significados e sensações.

abaixo a reciclagem e viva a lapidagem

O Atlas Mnemosyne provocou uma ruptura epistêmica, metodológica e estética, não apenas no domínio da história da arte, mas também em diversos campos do saber que lidam com ou refletem sobre a imagem, na medida em que inaugurou uma nova forma de produzir e organizar o conhecimento, rompendo fronteiras entre áreas de saber rígidas e separadas.

Tomar o atlas como um dispositivo metodológico de criação e produção de conhecimento nos permite lançarmo-nos em uma investigação aventureira, isenta de uma linha de chegada ou mesmo de uma única direção. Mais do que uma forma de organizar as imagens, o atlas nos permite o cruzo de fronteiras, a construção de relações, articulações e zonas de tensão entre saberes heterogêneos.

A forma operatória escolhida como metodologia desta pesquisa não compreende somente o trabalho com imagens. No filme, podemos dizer que o poeta exprime o modo de apresentação do atlas com seu jornal Febre do Rato, a partir da interlocução de imagens, palavras, fragmentos e colagens

dispostas como um mosaico. Sua existência marginal, os afetos que mobiliza, suas pichações por Recife, as invenções que permeiam o seu ateliê e a própria poesia que cria também o orientam para uma vida guiada pela noção operativa do Atlas.

Um filme como Febre do Rato permite que direcionemos nosso olhar para infinitas camadas de sentido e de interpretações. Como muitos já bem fizeram, poderíamos lançar mão do filme para falarmos de poesia, de política, de gênero, da violência, do mangue, e de mais um tanto de coisas que irrompem na tela ao assistirmos. Inspirados no gesto warburguiano, escolhemos não falar em categorias analíticas ou símbolos estáveis, mas em imagens móveis que se tocam, se desviam e se acumulam **entre as águas, sobre as mesas, nas ruas da cidade e dentro dos corpos.**

O filme não organiza esses elementos em uma narrativa linear, mas os apresenta em fragmentos visuais, que aqui são dispostos feito cartas de tarô embaralhadas que, quando colocadas lado a lado em uma espécie de atlas operatório, revelam zonas de fricção que se contaminam e se misturam, feito o rio que carrega o mijo do rato e o de Eneida, confundindo os sentidos da febre e do amor.

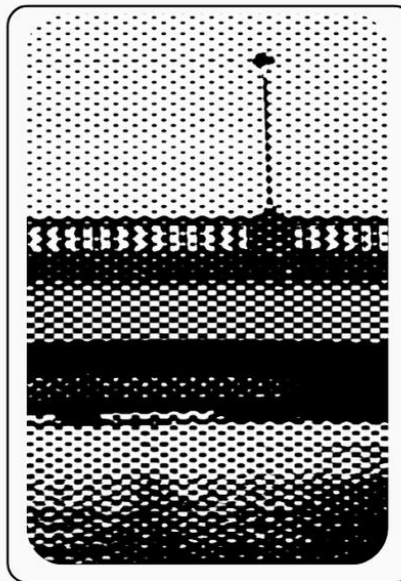
Assim como o filme, ler Walter Benjamin também nos leva aos mais diversos lugares, por isso ele é considerado um autor inclassificável, difícil de delimitar e de colocar na prateleira das áreas de conhecimento. Benjamin brinca com a estante da livraria, troca as etiquetas de lugar, embaralha as palavras e com elas escreve sobre cinema, fotografia, literatura, história, filosofia, relacionando e entrecruzando, de forma inusitada, todas as áreas, em um **exercício de montagem**, ou o que podemos chamar **de forma alegórica de pensamento**, que aparece como objeto de **estudo** e como forma de **exposição** da própria escrita.

I



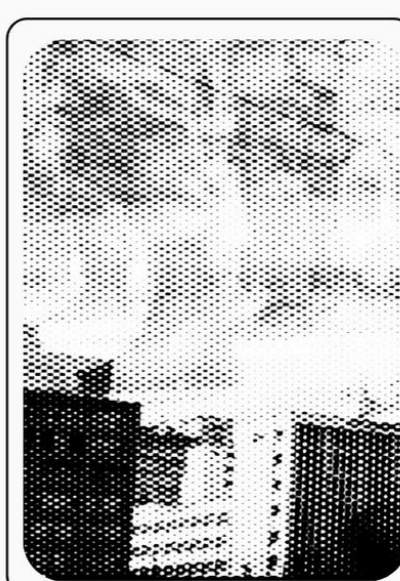
A MESA

II



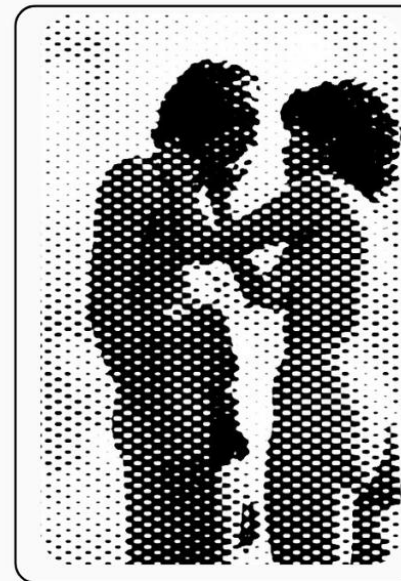
A ÁGUA

III



A CIDADE

IV



O CORPO

Essa dimensão inclassificável de sua obra ultrapassa as diferentes áreas que ela alcança e se revela na contemporaneidade de seus escritos, que de forma assustadora, permanecem cada dia mais atuais. Essa atualidade torna a obra de Benjamin impossível de ser dada por lida, na medida em que jamais se abre totalmente ao leitor, a cada releitura novos vestígios são escavados e outras correspondências se fazem.

Walter Benjamin escreve por alegorias. Ao lermos Benjamin como quem lê um teórico "comum" que analisa suas categorias a partir de conceitos, seus textos se tornam difíceis e impenetráveis. Benjamin costura fragmentos, citações, retira imagens da pintura, da literatura, de contos, e com elas rompe com a linearidade e com a previsibilidade teórica a partir da montagem e da aproximação do semelhante e do diverso. A **forma** de escrita de Benjamin é tão importante quanto o que ele escreve. Sua escrita visual, fragmentada e alegórica reflete seu conceito de história como uma construção contínua, inacabada, onde o passado construído e o presente ameaçado se encontram no agora, o único tempo da história. Para Benjamin, a arte, com suas imagens que geram escritas alegóricas e com suas palavras que geram imagens dialéticas, rompe com a perspectiva da história oficial - aquela voltada para o progresso - que sempre nos conduz à catástrofe - e inaugura um novo conceito de história.

Ao passo que o romantismo, em nome do infinito (da forma e da ideia) intensifica em sua crítica a força da obra de arte acabada, o olhar profundo do alegorista transmuta de um só golpe coisas e obras numa escrita apaixonante. Benjamin, 2011^a, p.204.

[...] o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, [...]. Ela é um esquema, e como esquema um objeto do saber [...]. Benjamin, 2011^a, p.213.

Benjamin dá início ao livro *Origem do drama barroco alemão* trazendo a discussão sobre a forma, que estará presente em todas as suas obras, e que diz respeito ao modo de exposição do pensamento a partir da recusa a certos imperativos de exposição científicos que preconizam a apresentação puramente racional de ideias claras e distintas.

A fragmentação das ideias, os ensaios e tratados, o anacronismo, as configurações plásticas e sua escrita visual são condições fundamentais para a apreciação e o entendimento de suas obras, que se constrói na errância, na potência da criação e na dimensão sensível do conhecimento. O livro *Origem do drama barroco alemão* foi rejeitado como tese de livre docência na universidade Frankfurt em 1925 e essa recusa, para além da dificuldade de entendimento da obra, também se relaciona com a própria linguagem fragmentada e não linear, e com as diversas citações sem aspas e sem referência aos autores.

Nessa obra Benjamin circunscreve sua visão alegórica a partir dos textos barrocos, nos quais encontra a contradição, a quebra, a descontinuidade e o excêntrico que fazem parte da apoteose barroca e da sua definição de alegoria. Muitas vezes concebida como mera ilustração e inferior ao prestigiado símbolo, que Benjamin carinhosamente trata como um usurpador, que por mais de cem anos ocupou o poder durante o caos provocado pelo Romantismo (1984, p.191), a alegoria, ao dizer o outro remove as imagens de seu sentido usual e multiplica suas possibilidades de sentidos - ou de não sentido. O barroco se relaciona com

O que distingue basicamente o homem meditativo do pensador é o fato de que ele não medita a respeito de uma coisa, e sim a respeito de sua meditação sobre essa coisa. A situação do meditativo é a do homem que já encontrou a solução do grande problema, mas, em seguida, a esqueceu. E agora medita não tanto sobre a coisa, mas sobre a meditação que outrora fez sobre ela. O pensamento do homem meditativo situa-se, pois, sob o signo da recordação. O Meditativo e o alegorista são feitos da mesma matéria.

[...] A recordação do homem meditativo dispõe da massa desordenada do saber morto. Para ele, o saber humano é despedaçado em um sentido particularmente significativo: ou seja: como a quantidade de peças arbitrariamente recortadas a partir das quais se monta um quebra-cabeças. Uma época avessa à meditação conservou seu comportamento no quebra-cabeças. Este gesto é sobretudo o do alegorista.

O alegorista pega uma peça aqui e ali do depósito desordenado que seu saber põe à sua disposição, coloca-a ao lado de uma outra e tenta ver se ambas combinam: aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado. O resultado nunca pode ser previsto, pois não existe uma mediação natural entre os dois. Benjamin, 2009, p.414.

a incompletude, com os fragmentos e com os destroços de um tempo que é sempre atual, na medida em que no tempo presente se remontam os pedaços e com eles se constrói a alegoria. O mundo em ruínas e a morte estão presentes na alegoria barroca. No filme Febre do Rato, Cláudio Assis também constrói alegorias por meio do seu olhar etnográfico, que passeia pelo rio, pelos corpos, pelos personagens e pela cidade, revelando sentidos vários que ultrapassam qualquer tentativa de significação do filme.

Existem diversas interpretações e teorias sobre a alegoria benjaminiana, e não é, nem de longe, o objetivo deste trabalho estudar este conceito maldito, **que ao tentar lê-lo, não se entende, e ao tentar esquecê-lo, retorna-se a ele**, como disse Jeanne Marie Gagnebin³³, tampouco queremos caracterizá-lo dentro do barroco alemão ou em qualquer outro movimento literário, mas almejamos viver com ele uma **aventura imagética**, fraturar o tempo e mergulhar na duração das imagens fílmicas e febris de Cláudio Assis, produzir e encontrar o **traço alegórico** de seus fragmentos, colocá-las em relação com outros tempos e espaços, destruir seus sentidos, arrancá-las de seus lugares seguros, de modo a ver nelas imagens novas, inéditas, abertas, de modo a produzir conhecimento e constituir saberes. Olhar para as imagens fílmicas como alegoristas nos permite assistir a um filme que não se esgota jamais, que se dobra sobre ele mesmo, invocando tempos passados e futuros e se renovando em infinitas interpretações.

³³ Jeanne Marie Gagnebin de Bons (Lausanne, 1949) é uma professora, filósofa e escritora suíça, residente no Brasil desde 1978.

Ao optar pelo alegórico, aceitamos a obra com todas as aberturas que ela já tem e criamos outras, rachamos as imagens, fragmentamos as cenas, exploramos suas contradições e camadas profundas e superficiais. O objetivo é justamente promover uma multiplicação de sentidos, fugir de sistemas binários de significação e nos distanciar de qualquer pretensão de verdade. *O pensamento alegórico não se realiza por conceitos, mas por imagens. O alegórico é, portanto, visual.*

Ao tratar sobre a figura do alegorista, Benjamin nos apresenta uma forma de pensamento que não busca um sentido ou saber fechado ou totalizante, mas que trabalha com pedaços de saber, peças de quebra-cabeças que se rearranjam o tempo todo, criando outros significados. **O alegorista não deseja explicar**, mas fazer ver. Na alegoria a origem e a ruína coexistem, ela se destrói na medida em que se remove do contexto e da tradição, o que faz com que algo novo se origine.

Aos 19:12 do filme, se inicia uma belíssima sequência de imagens, que tem início com Oncinha³⁴ na janela da construção abandonada tocando uma melodia nostálgica e melancólica no teclado, a música segue embalando as demais cenas. Na sequência observamos Rosangela nua se balançando suavemente, a câmera em um plongée. Na cena seguinte a câmera se movimenta e percebemos que estamos do outro lado do galpão, ao vermos os quatro amigos chegando. A próxima imagem que temos é de dentro do galpão, onde Oncinha, Bira³⁵ e Boca Mole brincam de jogar bola e Rosangela anda de bicicleta,

A desordem só é desrazão para quem se negue a pensar, a respeitar, a acompanhar de certo modo a fragmentação do mundo. A mesa seria então, um lugar privilegiado para reunir e apresentar essa fragmentação. Didi-Huberman, 2013, p. 49.

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes

Didi-Huberman, 2012, p.207.

³⁴ Interpretado por Vitor Araújo.

³⁵ Interpretado por Hugo Gila.

todos divertindo-se feito crianças. A melodia segue. Na próxima cena Zizo aparece de costas, no lado de fora de uma construção em ruínas, e enquanto se aproxima de uma parede, vai cortando os matos do caminho com um facão. Ao chegar na parede, o poeta desenha um rato com spray.

Essa sequência construída pela fragmentação e montagem não tem sentido por si mesma. O entrelaçamento de cenas sem uma linearidade traz uma sensação de desordem, de descontinuidade, que atinge o espectador menos na procura de um entendimento narrativo do que na abertura para a produção de sentidos e de sensações a partir da ausência do diálogo e da continuidade e da presença da imagem. Em uma perspectiva alegórica um novo sentido é criado, não a partir dos fragmentos isolados nos seus contextos originais, mas operativos como sequência: uma alegoria.

Outro importante conceito de Walter Benjamin para este trabalho é o conceito de **montagem**. Presente na composição de obras como Rua de Mão única³⁶ e nas Passagens³⁷, esse conceito ultrapassa a questão estilística e se relaciona também com sua concepção de história,

Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.

Benjamin, 2017^a, posição 2961.

³⁶ Publicado em 1928, é constituído por 60 textos breves, fragmentados e descontínuos, abordando uma variedade de temas, como vivências cotidianas, literatura, artes, sonhos etc.

³⁷ Obra inacabada em que Benjamin compilou um vasto arquivo de textos, comentários, citações, fragmentos e notas, entre 1927 e 1940.

principalmente no que se refere a descontinuidade, na medida em que se opõe à narrativa linear, cumulativa e progressiva da história.

Para Benjamin a história não está dada, ela é uma composição modificável e reconstruída, feito uma montagem de tempos distintos.

O conceito de montagem também tem relação direta com o cinema. No cinema a montagem corta, constrói cenas, aproxima planos independentes e organiza os fragmentos desordenados resultantes do processo de filmagem. Para Benjamin, esse processo forma uma espécie de mosaico que modifica não somente a obra em si, mas a nossa própria percepção do mundo visual. Nesse sentido, o processo de montagem cinematográfica permite que acessemos um mundo de imagens antes desconhecidas pela nossa visão convencional e imediata.

É nesse campo de abertura que o método desse trabalho se delineia: *Método é caminho não direto*. Desejamos traçar um caminho descontínuo, atemporal, labiríntico. Olhar as imagens nos seus vários níveis de sentido, ir e voltar, viver e experimentar a materialidade da imagem sem a necessidade explicadora, relacionando-as com fragmentos de todos os restos, de excertos, recortes, lembranças, passagens, imagens, fazendo brilhar novas e infinitas conexões.³⁸ Quando retiramos uma citação ou uma imagem de seu contexto de origem e aproximamos de outras imagens ou citações também recortadas, produzimos sentidos não evidentes, tais como a leitura do tarô, dos búzios ou das runas, onde cada imagem é uma pedra, uma carta ou uma concha e cada montagem é uma pergunta feita ao tempo.

³⁸ Benjamin, Walter, 2011, p.9. 2011.

Não nos interessam os porquês da obra, os motivos ou para que servem as imagens que compõem o filme, nos interessa o como, como elas existem e como nos forçam a pensar. Não nos interessa a imagem como *studium*³⁹, observá-la a partir de um campo de estudo e encontrar em suas superfícies as intenções do cineasta, nos interessa o *punctum*, os pontos sensíveis das imagens que penetram e ferem o espectador, nos interessa entregarmo-nos as associações imaginativas, intuitivas, sensíveis, íntimas e secretas e ao fazê-lo, esbarramos nas nossas próprias memórias soterradas, desejos e sonhos. Para Barthes⁴⁰, para ver bem uma imagem, mais vale fechar os olhos, fazê-la falar no silêncio, retirar dela o seu blábláblá costumeiro e deixar o detalhe atingir a consciência afetiva.

Em um belo texto, intitulado “Quando as imagens tocam o real”, Didi-Huberman parte de hipótese de que a imagem, para além de um corte praticado no mundo visível, arde em contato com o real, deixando um rasto, um traço, e produzindo um saber, um conhecimento pela imagem. Conhecimento encruzilhado⁴¹, cruzado, lacunar. Ao evocar a imagem do incêndio, Didi-Huberman nos fala das cinzas e da memória, cinzas das imagens e de tudo que as rodeava e que ardeu, e da memória do fogo que sobreviveu.

Saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou.

Didi-Huberman, 2012, p.215.

Seja para sobre ela fazer uma refeição, depositar oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo de sociedade ou tecer alguma operação mágica, a mesa, em qualquer um dos casos, recolhe heterogeneidades, dá forma a relações múltiplas.

Didi-Huberman, 2013, p. 50.

³⁹ “*Studium*” e “*Punctum*”, conceitos de Roland Barthes em *A Câmara Clara*, distinguem entre o entendimento/interesse racional por uma foto (*Studium*) e o detalhe inesperado que a afeta pessoalmente e de forma visceral (*Punctum*).

⁴⁰ Barthes, Roland. 2018

⁴¹ Conceito retirado do livro “*Pedagogia das Encruzilhadas*” de Luiz Rufino.

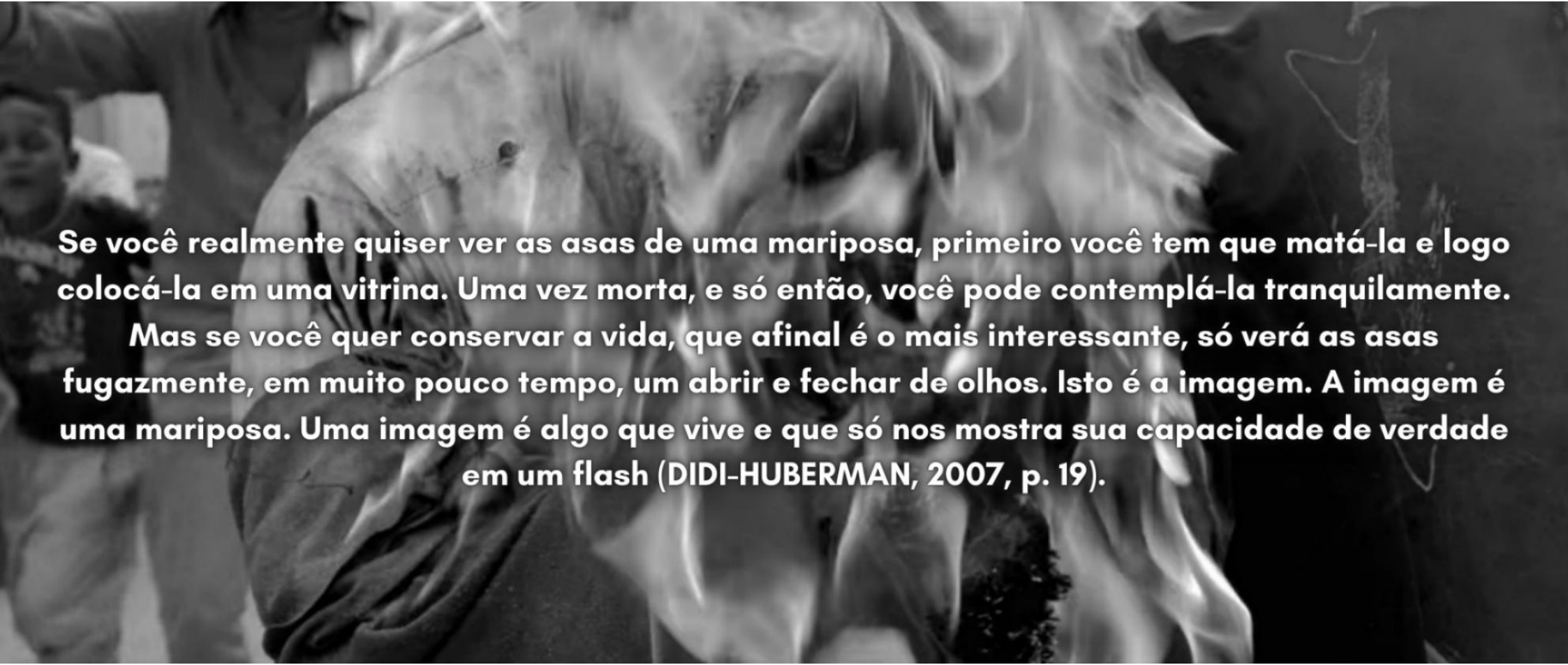
Ao reunir esses vestígios lado a lado, arriscamo-nos a produzir o que ele chama de imaginação e montagem, uma experiência que opera nos intervalos e nas lacunas entre coisas heterogêneas, por vezes até antagônicas, que insistem em permanecer. A partir das noções de memória e montagem, o autor reflete sobre a complexidade das relações entre o passado e o presente explorando os múltiplos modos de existência da imagem: como documento, como sonho, como obra e objeto de passagem, como monumento e dispositivo de montagem, como não saber e objeto da ciência, como sintoma. A força da imagem, para Didi-Huberman, está em sua capacidade de **aproximar o visceral e o sideral**, o *astra* e o *monstra*, o saber e o caos, e assim, **desmascarar o real**. É o limbo do prazer em pleno Domingo de Páscoa, que é para abrir o céu.

Para Didi-Huberman não há imagem sem imaginação. A imaginação é apresentada por ele por meio da imagem da metamorfose: como conceber a extraordinária experiência em que uma lagarta esconde dentro de seu corpo larval todas as formas exuberantes do que se tornará? Há na imagem então, uma dimensão que é da realidade visível, e outra que é da fantasia, da criação.

Um dia, então — como a borboleta que rompe sua crisálida —, a imagem estoura, cintila por um breve instante, antes de levantar voo, de desaparecer momentaneamente. Ela parte. Ela se dissolverá talvez ou será esquecida, dentro de seu tempo histórico. Nunca, todavia, se perderá. Quando a reencontrarmos, dez ou mil anos mais tarde, quando ela se reapresentará a outros olhares — longe do momento inaugural que a tinha feito nascer antes de levantar voo —, a imagem não será mais a mesma. Sob outra forma, carregará, no entanto, a memória de um passado que a atualizará e a ritualizará novamente. Na realidade, ela não tinha sido apagada. Pelo contrário, arde novamente. Samain, 2012, p.413.

Toda aparición podría ser vista como baile o como música, como ritmo en cualquier caso, un ritmo que vive de la agitación, del batido, del palpito, y que muere más o menos de lo mismo. Quienes agonizan se baten con sí mismos como una mariposa que agita sus alas hasta el final.

Didi-Huberman, 2007, p10.



Se você realmente quiser ver as asas de uma mariposa, primeiro você tem que matá-la e logo colocá-la em uma vitrina. Uma vez morta, e só então, você pode contemplá-la tranquilamente. Mas se você quer conservar a vida, que afinal é o mais interessante, só verá as asas fugazmente, em muito pouco tempo, um abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem. A imagem é uma mariposa. Uma imagem é algo que vive e que só nos mostra sua capacidade de verdade em um flash (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 19).

A imagem da febre nos leva ao sintoma. A imagem sintoma, para Didi-Huberman, interrompe o curso da representação e opera na natureza dialética das imagens. Não é sobre o que causa o sintoma, mas sobre ele próprio, sua aparição visual enquanto experiência corporal. Neste trabalho, essa forma de operar com as imagens torna visíveis os lugares onde elas ardem, num esforço de escapar dos clichês e costumes visuais, a partir da aproximação do rosto às cinzas e do sopro na brasa, que revela possibilidades visuais ardentes e imaginativas. Devir imagem. Essa experiência febril e ardente com

as imagens se dá no encontro, no sopro – da brasa, não da vela – sopro que a faz atígar ainda mais o seu calor.

Uma imagem pode não arder, uma imagem em que só se veem as cinzas – fim da combustão - de um saber convicto, posto e acabado. É preciso ir além da representação, da informação imediata, dos clichês e dos campos de saberes instituídos e que se pretendem objetivos. O lugar do “não saber” nos excita a produzir um saber, saber que acontece na experiência, sempre lacunar, não-especular e despojada de signos e símbolos.

Ao olharmos uma obra de arte, ao assistirmos a um filme, nosso vício na significação nos faz procurar um sentido definitivo e totalizante para a obra. O olhar do alegorista não procura no objeto seu significado original, a verdade revelada, imediata e definitiva. O alegorista recorta o objeto, o retira de seu contexto e de seu tempo, fragmenta-o e junta seus pedaços a outros pedaços, como um mosaico, criando significados. Dessa montagem são criados outros sentidos, descolados do "real".

Neste trabalho, operamos com as imagens não para explicá-las ou decifrá-las, mas para desorganizá-las, abrindo frestas que permitam repensar e rearticular os sentidos. As montagens e aproximações realizadas entre imagens do filme e imagens de outros contextos e temporalidades não seguem uma lógica explicativa, mas se dão através de um processo intuitivo e imaginativo, que, como afirma Didi-Huberman, “não tem nada a ver com uma fantasia pessoal ou

A borboleta pousou primeiramente na haste de uma folha de roseira que vergou de leve. Em seguida, voou até a rosa e fincou as patas dianteiras na borda das pétalas. Juntou as asas que se colaram palpitantes. Desenrolou a tromba. E inclinando o corpo para a frente, num movimento de seta, afundou a tromba no âmago da flor.

Maria Camila chegou a estender a mão para prendê-la pelas asas. Não completou o gesto. Entrelaçou novamente as mãos no regaço e ficou olhando. Era uma borboleta amarela, com um fino friso negro debruando-lhe as asas.

– Deve ser uma borboleta jovem — disse Maria Camila.

– Jovem? — repetiu a mulher debruçada na janela que dava para o jardim

– Veja, as asas ainda estão intactas. E está sugando com tamanha força... haverá tanto suco assim?

– Essa rosa abriu ontem cedo, a senhora lembra? E já está murchando — disse a mulher prendendo com um alfinete a alça do avental.

Lygia Fagundes Telles

gratuita. Ao contrário, é um conhecimento transversal que ela nos oferece, por sua potência intrínseca de montagem, que consiste em descobrir [...] laços que a observação direta é incapaz de discernir” (Didi-Huberman, 2018b, p. 20) Trata-se, portanto, de um método que desloca a imagem de sua origem, abrindo-a para relações íntimas, secretas, inesperadas, nas quais múltiplas legibilidades são possíveis. Por isso, não há aqui a pretensão de fornecer explicações sobre as associações feitas: a proposta é que o leitor construa suas próprias leituras, atravesse os fragmentos e monte suas próprias constelações de sentido.

Há aqui, portanto, dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de mensagens, e um sentido imaginativo e conotativo em busca de montagens. O dicionário começa por nos oferecer uma ferramenta preciosa para a primeira dessas buscas; o atlas oferece-nos, certamente, um aparelho inesperado para a segunda.⁴²

O processo de criação dessas montagens partiu de imagens que me atravessam, artistas que admiro e que me trazem visualidades ardentes e febris. A busca por essas imagens foi abrindo janelas que conduziram a outras, em um percurso feito de desvios, ecos, repetições e rupturas. As constelações aqui apresentadas se compõem a partir de experiências da própria autora, de reminiscências de obras conhecidas, agora (re)editadas, recortadas, sobrepostas, recoloridas. Foram também geradas por encontros casuais, por aproximações que surgiram do atrito, pela dissonância ou pela ressonância, mas sempre com o intuito de desfazer o conforto da identificação imediata. A montagem, nesse sentido, não produz uma pronta identificação, mas a própria destruição do

⁴² Didi-Huberman, 2013, p. 14.

identificável, se atualizando em um limiar e desaparecendo, tal qual os pontos luminosos de uma constelação.

Todas essas associações se darão sobre uma **mesa**. Mesa do bar, mesa chão, mesa parede, mesa caixão, mesa cama, mesa mesa, superfície onde as imagens repousam e se enfrentam.



Didi-Huberman inaugurou a ideia de **mesa de trabalho** a partir do estudo do Atlas de Warburg. Uma mesa aberta, horizontal, onde os elementos não se organizam por hierarquia, mas por vizinhança, se constitui como um campo de produção de pensamento visual. A mesa como espaço operatório permite a construção de releituras e de sentidos possíveis a partir da manipulação das imagens em sua superfície. Mesas proliferantes, mesa de dissecação, onde ordens de realidade heterogêneas se encontram e se atritam. Um plano de inscrições erráticas, fabulações e desvios.

No filme *A Febre do Rato*, a **mesa** aparece logo nos primeiros minutos: a **mesa do bar Saudade**, dobrável, metálica, típica dos bares populares brasileiros. Sentam-se ao seu redor Zizo, suas parceiras eventuais Anja e Stellamaris, e Boca Mole, o traficante que lhe entrega a maconha. Palco, altar e sepultura, sobre ela repousam copos cheios e vazios de cerveja e aguardente, alguns apetitivos, um cardápio gasto, liturgia marginal feita de conversas descontraídas, aforismos proferidos por Zizo e no final um brinde coletivo aos costumes condenáveis!

Na mesa do bar Saudade sentam-se diferentes temporalidades, as mulheres mais velhas, homens mais jovens, prazer e pecado, páscoa e churrasco, poesia e sexo. Entrelaces de tempos impensados que permitem a criação de novos enunciados. A mesa, superfície onde o cotidiano se abre ao delírio, mais do que objeto de cena, se torna alegoria do próprio método deste trabalho. Tal como a montagem que orienta essa pesquisa, a partir do campo operatório dos atlas, das alegorias e da própria mesa de trabalho, ela se recusa a tratar as imagens fílmicas como documentos históricos de um só tempo, ao contrário, ela acende o que há de latente nas imagens, tensionando o visível e lhes arrancando a intimidade e os segredos.

Ao redor dessa mesa conhecemos o casal Vanessa e Pazinho, revelados não por uma apresentação direta, mas através da conversa compartilhada, evidenciados pelo gesto coletivo de bater na mesa, afirmando a existência e a potência desse casal, que mais tarde se revelará.

A mesa do bar retorna à cena em diversos momentos do filme, funcionando como superfície recorrente de encontros entre Zizo e os demais personagens, que se embriagam de cotidiano, de aguardente e de poesia. Nós nos sentamos junto deles, na mesa do bar Saudade, ao lado de Zizo e Pazinho, quando o poeta critica a lógica do umbigo miúdo. Nesse momento Zizo nos encara, nos olha nos olhos, através da câmera, rompendo a quarta parede como quem nos convoca a participar daquela montagem. Novamente o gesto de bater na mesa atravessa a cena, dessa vez em leves batidas que se aderem a poesia.

Aqui temos mais um encontro impensado de diferentes temporalidades e ordens heterogêneas postas sobre a mesa. A cena nos dá a impressão de que a mesa está deslocada do espaço acostumado, não vemos o bar, outras mesas ao redor, nenhuma movimentação que sugere um espaço etílico, somente a mesa em que se sentam Pazinho e Zizo e ao fundo a entrada do cemitério. Alí Pazinho, entre goles de cerveja e poesia, aguarda a morte chegar para voltar a seu posto. A mesa tornou-se plano de montagem, campo de pensamento imagético. Um encontro de imagens que faz emergir pensamentos e paralelismos imprevisíveis, pois não estariam juntas sem

É uma “mesa” onde se decide colocar, em conjunto, várias coisas díspares, cujas múltiplas “relações íntimas e secretas” se procura estabelecer, uma área que possua as suas próprias regras de disposição e de transformação para ligar várias coisas cujos vínculos não são evidentes. E para fazer desses vínculos, uma vez encontrados, os paradigmas de uma releitura do mundo.

Didi-Huberman, 2013, p. 47.

Todos têm consciência de que a vida é paródica e uma interpretação lhe falta. Por isso o chumbo é a paródia do ouro. O ar é a paródia da água. O cérebro é a paródia do equador. O coito é a paródia do crime. O ouro, a água, o equador ou o crime podem ser enunciados indiferentemente como o princípio das coisas. E se a origem não lembra o chão do planeta, que nos parece base, mas o movimento circular que em redor de um centro móvel o planeta faz, um carro, um relógio ou a máquina de costura podem de igual forma ser aceitos na função de princípio gerador. Bataille, 1985.

esse processo da montagem, que “separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (Didi-Huberman, 2017b, p. 123).

Na superfície da mesa se espalham, por entre cigarros, copos de cerveja e aguardente, o pensamento cristão que promete a vida eterna aos justos e condena ao sofrimento eterno os ímpios, a revolta pela morte precoce do anjinho inocente no caixão branco e a raiva pela morte simbólica, do tipo que se dá em vida, a morte da cumplicidade, a morte dos prazeres do corpo. Essa prancha de imagens justapostas nos convida a pensar as relações que se estabelecem entre diferentes pensamentos que parecem se opor, e que quando sobredeterminados, nos intervalos formados tornam visíveis e suscitam, a partir da operacionalização da montagem, os hiatos, as alegorias, os choques, as colisões e as diferenças a partir de uma nova leitura.

Sobre a mesa Zizo remonta o corpo xerocado e fragmentado de Eneida. O poeta recorta, remonta, junta os pedaços, não para reconstituir o inatingível e ausente em sua totalidade, mas para que possa vê-la de outro modo, a partir da justaposição de suas partes separadas. A obra *L'Évidence éternelle* de René Magritte, assim como as outras toiles découpées ou telas cortadas, em que a figura humana é desmembrada entre diferentes suportes, são experimentações que lidam com os limites da percepção, não deixando explícito a natureza da obra: pintura, escultura, recorte, objeto. Essas imagens justapostas evidenciam a força da fragmentação e nos convidam a compreender o procedimento da montagem como método e forma de conhecimento.

Dísparos podem ser os suportes, o caixão, mesa funerária que inaugurou a amizade entre Pazinho, o coveiro, e Zizo, que se torna órfão de pai. A mesa túmulo que suporta as conversas cotidianas misturadas à poesia não entendida, mas apreciada. O pequeno caixão que, enquanto

carregado no cortejo fúnebre embaralha as imagens mentais, imagem do anjinho que morreu inocente e precocemente com a imagem do anão, que não carrega o mesmo pesar de ter morrido. Todas essas superfícies díspares tornam-se mesas de trabalho ao oferecerem encontros e experiências proliferantes.

A mesa é o corpo que se oferece a dissecação, é o túmulo em que os corpos são depositados e velados. Nela repousam pratos, copos, palavras, silêncios, vestígios de encontros e restos de sentidos. A mesa, assim como o corpo é lugar de inscrição de marcas, manchas, dobras e gestos. A mesa é o limiar, convida os corpos a se sentarem e a compartilharem o pão e a bebida e onde a morte, inevitavelmente, se senta também. Superfície de rituais, na mesa se acendem as velas pelos mortos, convocando a presença e ao mesmo tempo revelando a ausência.

A mesa aproxima morte e vida, sideral e visceral, anatomia e astrologia, tal como mostrou Didi-Huberman, ao escrever sobre as pranchas de Aby Warburg, em especial aquela que continha fígados de carneiro de argila datáveis da primeira metade do século XIV a.C., representados anatomicamente, em escala verdadeira, tal como aqueles que eram colocados ainda sangrentos sobre uma mesa, logo depois de terem sido arrancados do corpo do animal que acabou de ser morto. Esses fígados, na aruspiscina, continham inscrições gravadas em suas superfícies, que faziam parte de práticas divinatórias, tornando-os uma espécie de atlas em miniatura ou de mesa de imagens enviadas pelos deuses.

A mesa como dispositivo operatório organiza e expande as possibilidades de leitura, montagem e produção de conhecimento, assim como o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg ou o jornal marginal de Zizo. Para além do gesto metodológico, a mesa é imagem presente no cinema de Cláudio Assis,

especialmente em *Febre do Rato*, e foi aqui mobilizada como elemento alegórico de produção de conhecimentos e de aproximações entre campos distintos, num exercício de colar a mesa sobre a mesa.



MESA

Escrevo estas palavras sentada junto a uma mesa quadrada, pequena, com menos de um metro de lado. Apoiada numa banquetta sem encosto, o corpo reclama um leve desconforto, quase uma lembrança de que estou no presente. Essa mesa, discreta, contida, denuncia uma casa habitada por quem vive só. Olho para ela como se fosse a primeira vez. Penso nela. Coisa que nunca havia feito. E à medida que olho, começam a brotar lembranças. Momentos vividos ao redor de sua superfície: com mais gente, sem ninguém. Me sento diante dela como quem se senta diante de si. A matéria opaca da madeira se torna espelho, lugar de suspensão. Um silêncio denso me atravessa. Penso em levantar-me, ir ao sofá, escrever de um lugar mais confortável. Mas antes que o corpo se mova, é o instante que se escreve. E dele nasce uma singela poesia:

**escrevo sobre a mesa
sobre a mesa
enquanto saboreio
uma sobremesa
sobre a mesa**

Cláudio Assis coloca sobre a mesa, elemento que se repete constantemente em suas cenas, algo que é ao mesmo tempo concreto e alegórico. Superfície material e abstrata, onde se desenrola todo

um movimento de uma Recife incrustada na lama, e mais do que isso, de uma gente que tira a arte e a política para dançar e *beber uma cerveja antes do almoço, pra ficar pensando melhor*.

No cinema de Assis, a mesa já foi lugar de consumo de corpos femininos e de resistência ao abuso, já foi campo de batalha doméstico, lugar de tensão entre o escatológico e o poético, de memória e resistência afetiva, espaço de repetição e ritual da rotina, palco de conflitos sociais, sexuais, familiares e existenciais.

No imaginário popular, a mesa é quase sempre ligada à comida, à família, a uma espécie de comunhão marcada por uma tradição cristã. A mesa farta é associada à prosperidade, como uma bênção dada àqueles que tomam o altar como espaço sagrado do sacrifício, e onde se compartilha o pão e o vinho, encarnando o corpo e o sangue de cristo.

A mística da mesa de trabalho de Didi-Huberman, onde se reúne a fragmentação do mundo, onde se justapõe o inesgotável, o visceral e o sideral nos coloca em um movimento imaginativo, lançando uma ponte entre ordens de realidade afastadas, tais como as mesas girantes do século XIX, associadas às práticas espíritas. Também conhecidas como dança das mesas, essas sessões espíritas reuniam participantes ao redor de uma mesa, que colocavam suas mãos sobre ela e esperavam que ela se movimentasse, evocando os sinais do que não está mais visível e insiste em resistir ao esquecimento, operando na intersecção entre ausência, memória e imaginação.

A família nuclear se senta ao redor da mesa, marcada por uma solenidade disciplinar que convoca a autoridade parental ao centro. Aqui, ela é o elemento moral da casa, onde se compartilham silêncios herdados e uma tensão entre o que se diz e o que se cala.

A expressão “não ter lugar à mesa” remete à exclusão social, de quem não tem o direito de compartilhar do pão, de se sentar nesse espaço rígido e envernizado, que exige compostura, impõe a oração, controla e exclui quem não se deixa controlar.

Nas esquinas, frestas e vielas de uma cidade que insiste em fazer a vida todos os dias, essa mesa dura e rígida dá lugar à fina mesa do bar, desenvernizada, rachada, confessionário laico, espaço da liberdade, da fala embriagada, dos excessos, da convivialidade espontânea, da piada de mau gosto, da crítica vigorosa, do desregramento. Ali habita a desmoralidade produtiva, a micropolítica popular, que vai da novela e do futebol até o malfadado presidente, chegando nos nós de cada dia. A mesa da Febre do Rato é marcada não por vínculos sanguíneos, mas por afetos que residem em cada um, produzidos na coletividade.

Essa mesa habita o fora do lar: está diante do cemitério, da escola, na rua, na encruzilhada. Ela se torna espaço de subversão popular, onde se chora e se ri, onde se sentam os malandros, os sambistas, os poetas, os profetas, os marginais, os artistas, as putas, as descasadas, os macumbeiros e toda a sorte de gente que ousa inventar a vida nas quebradas.

Se ela não é farta, ela também não é vazia, não é marca de pobreza. As mesas fartas de fome nas esquinas, aonde os ratos vão e vêm, levando a parte da comida apodrecida, são denunciadas por Zizo com a mesma altivez com que se mostram as mesas fartas de vida e de pulsão. Elas nunca estão vazias, estão cheias de corpo, de ritmo, de dança, de sobrevivência.

O mangue é uma grande mesa lamacenta onde se faz um frevo, um samba, um maracatu. É onde a decomposição vira composição, onde a cultura brota, onde se batuca na mesa o maracatu e o coco.

É onde a fome, a pobreza, a fedentina se sentam junto à potência de quem sobrevive criando a partir do que a sociedade vê como podridão.

Num dia de sol Recife acordou

Com a mesma fedentina do dia anterior⁴³

E com a fedentina do dia anterior, o mangue produz a lama que se molda em força criativa, matéria prima do gesto, dos caranguejos com cérebro e coração, que pensam, criam, e produzem uma outra ética e estética do existir.

Nessa mesa não se reza de joelhos, se canta, se dança, se goza. É festa sagrada e é liturgia profana.

Essa mesa não é móvel de casa, é chão móvel da cidade onde se reinventam novos sabores e movimentos.

Nessa mesa se brinca de batucar num ritmo desnorteado e imprevisível, mesa-tambor que louva a liberdade. A Febre do Rato não estetiza a pobreza, não a observa de longe, ele mergulha a lente no mangue e encontra fragmentos brutos e vivos de imagens: ratos, restos, corpos, copos, morte, arte, pulsação, luta, poesia.

Como o Conde de Lautréamont descreveu algo como *belo como o encontro casual, sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva*.⁴⁴ Como colocar os pensamentos sobre a mesa de mármore

O autor coloca o pensamento sobre a mesa de mármore do café. Longa contemplação: pois ele utiliza o tempo em que o copo – a lente sob a qual examina o paciente – ainda não está diante dele. Em seguida desempacota gradualmente seu estojo: caneta-tinteiro, lápis e cachimbo. A multidão dos fregueses, ordenada anfiteatralmente, compõe seu público clínico. Café, precavidamente servido e fruído do mesmo modo, põe o pensamento sob clorofórmio. Aquilo sobre o qual este está cismando não tem a ver com a coisa mesma mais que o sonho do narcotizado com a intervenção cirúrgica. Nos cautelosos lineamentos do manuscrito são feitos cortes, o operante desloca acentos no interior, queima fora as tumescências das palavras e insere como costela de prata uma palavra estrangeira. Por fim, a pontuação lhe costura com finas picadas o conjunto e ele remunera o garçom, seu assistente, em dinheiro vivo. Benjamin, 2017b, Posição 712.

⁴³ A cidade - Canção de Chico Science e Nação Zumbi • 1994

⁴⁴ citação do poema "O Enigma de Isidore Ducasse" do escritor francês Lautréamont (Isidore Ducasse)

do café e dissecá-los, feito um procedimento cirúrgico. Operar a mesa é como operar um corpo: corta-se os excessos, desloca, enxerta, retira, implanta e por fim sutura. A desordem da mesa potencializa associações e justaposições surpreendentes, transformando cama, copiadora e até caixão em mesas proliferantes.





Mesa de leitura: sobre a mesa cama, a poesia se corporifica. A musa lê a poesia que lhe fora oferecida no jornal, poesia que nasceu do toque nas suas águas correntes. **Um mar de pensamentos** – palavras escritas no jornal - *escorre em sua mão inteira, amiga enfadonha e precipita sobre o corpo vadio a baba do quiabo tocado pela imaginação.* Eneida é grande como o mar, um corpo em constante movimento e excitação, em perpétua febre, tocando-se em ondas que se quebram e fazendo brotar dele criaturas aladas. As palavras do poeta se convertem em gozo, em corpo pulsante. Na próxima aparição da cama, Eneida aparece melancólica sobre ela, depois da morte do poeta. A cama que era mesa de leitura se transforma em leito fúnebre.

Nas duas cenas em que a cama de Eneida aparece, ela está sozinha e ao mesmo tempo acompanhada do poeta, na primeira como excesso, na segunda, como falta. Diante do gozo e diante do cadáver o olhar da musa se perde, recua, se turva. O amor com Zizo não se cumpre materialmente na cama alegórica, fazendo dela espaço de suspensão: coito que não se consuma, morte sem corpo, sem cadáver.

Mesa de oferenda: Eneida oferece seu corpo fragmentado para Zizo, dividido em pedaços xerocados na máquina copiadora. Como nos movimentos vanguardistas como o cubismo e o surrealismo, o ser humano deixa de ser representado como uma unidade harmoniosa e passa a

O mar está continuamente a masturbar-se. Os elementos sólidos contidos e agitados dentro de uma água que se anima de movimento erótico, brotam sob a forma de peixes voadores. A ereção e o sol escandalizam tanto como o cadáver e a escuridão dos antros. Os vegetais crescem uniformemente para o sol e os seres humanos, falóides que são como as árvores, nisto contrários aos outros animais, têm por força que desviar os olhos. Os olhos humanos não suportam o sol, nem o coito, nem o cadáver, nem o escuro, embora o façam com reações diferentes.

Bataille, 1985.

aparecer quebrado, distorcido e desconectado sobre a mesa de dissecação, onde repousam como oferenda. A cena remete à mesa de autópsia, que inaugura uma desilusão com o mundo: a perda do divino e da aura, o corpo reduzido à nudez e as estranhas de sua matéria, desvelado em sua crueza interior. A máquina de copiar expõe o corpo de Eneida não como totalidade sagrada, mas como resto e fragmento, disposto sobre a mesa. Essa dissecação inaugura a mesma ruptura da ciência com a visão mística do corpo-mundo, abrindo espaço para o delírio, a imaginação e a montagem.

No espaço móvel, o amor por Eneida e pela poesia encontram sua última superfície. A Variant é mesa-palco, onde Eneida e Zizo se despem e se despedem, onde o poeta oferece ao mundo suas últimas palavras. A expectativa do beijo suspende o tempo, convertendo-o infinito, transfigurando o encontro em rito de sacrifício, onde há o desnudar e a morte da vítima. A cama móvel não poderia ser outra, superfície de trânsito, de continuidade e descontinuidade. O erotismo da cena alcança o ponto mais íntimo na última poesia declamada, onde o aniquilamento e sagrado se encontram.

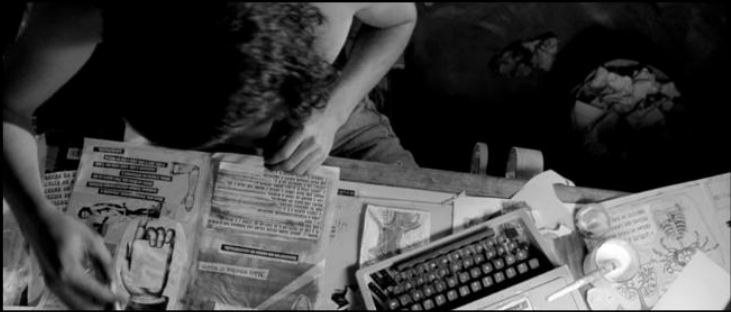
Zizo declama que escreveu seu nome em um sacrário que se encontra ao lado da geladeira, inscrição alegórica, ao mesmo tempo doméstica e litúrgica, cotidiana e extraordinária, e por isso erótica. O gesto torna-se sacramento e profanação. A imagem do braço retirado ainda com o cheiro do sonho mistura carne e fantasmagoria, onírico e carnal, sublime e terreno. Assim, no mesmo movimento, amor e poesia se consagram e se extinguem.

Atuando a partir de uma concepção mística do universo, a ciência separou os elementos que o constituem em duas classes com diferenças profundas; elaborou-lhe por assimilação as partes carenciadas e práticas transformando uma atividade mental, até ali só instrumento da sua exploração, em instrumento útil à vida material do homem. Ao mesmo tempo teve de afastar as partes delirantes das velhas construções religiosas para as destruir. No entanto, na parte terminal do desenvolvimento este ato de destruição transforma-se num ato libertador: o delírio foge à necessidade, repele o seu manto pesado de servidão mística e só assim, nu e lúbrico, dispõe do universo e das suas leis como se fossem brinquedos. Bataille, 1985.



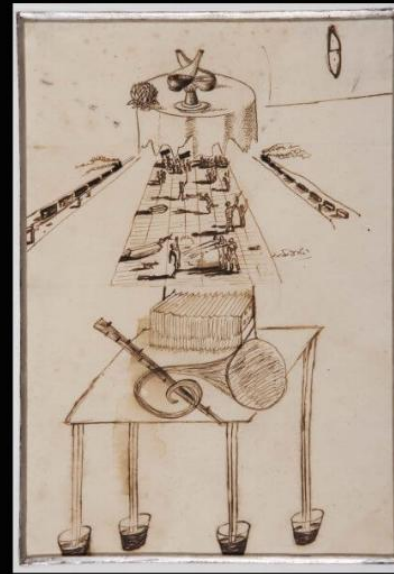
(C) WahooArt.com - Duncan Oppenheim - Psyche-Girlfriend of Men from Parapapilloneries portfolio

















ÁGUA

Meu estado é o de jardim com água correndo. Descrevendo-o tento misturar palavras para que o tempo se faça. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha.

Clarice Lispector

Nós somos água, desde o líquido amniótico que nos protegeu dentro do útero, da lágrima que nos permite enxergar o mundo, dos fluidos das nossas articulações, todo o nosso corpo é banhado por água. A água pode, com sua força impetuosa, destruir cidades inteiras, deixá-las sob escombros e ruínas, reduzi-las ao barro e a sujeira... a água pode, com sua fluidez, banhar o espírito, limpar o corpo, levar flores para a grande mãe, fazer uma criança rir. Com sua escassez, a água pode rachar a terra, matar o verde, brotar nos olhos de quem tem sede. Por excesso ou por falta ela nos leva à morte. Como uma lente, com a sua transparência, a água pode mostrar através dela e refletir a nossa imagem.

A água enfurece e ferve, em bolhas salta;
Fúmea espumando a enchente, sem conter-se. Transborda, e vai-se em túrbidos vapores.⁴⁵

Me agarro à câmera e passeio com ela pelo filme. Desde o início, o rio nos convida a acompanhar seu fluxo. Antes mesmo de vermos a cidade, com a tela escura a escutamos. O som chega primeiro que a imagem, ouvimos o correr do rio e dos carros por cima da ponte. A câmera de Assis corre pelo meio do rio Capibaribe, seguindo o curso de suas **águas**, contornando e atravessando o concreto da ponte. A rigidez e a

O valor da criação não seria, pois, poder constituir-se na fonte das águas da originalidade e da beleza, falando comparativamente, mas sim a capacidade ou a possibilidade de lhe dar vazão e de lhe garantir a liberdade para formar rios, bem como a de fazê-los, finalmente, chegar ao mar. Freire, 1987.

⁴⁵ Virgílio. p. 191. 2013.

severidade da construção, contornada de perto pela câmera contrasta com a delicadeza das garças pousadas e com o movimento suave das **águas** doces.

Ao se abrir, ela nos mostra ao fundo o movimento da cidade que não cessa jamais, cercada pela imobilidade do concreto de prédios mal-acabados e cheios de ferragens. O movimento da câmera cria imagens atravessadas pelo rio. Passeia por baixo da ponte e acompanha o mover-se das **águas**, em um movimento sem começo e sem fim, sem origem e sem destino.

Febre do Rato começa e termina na **água**. A **água** é fio condutor de todas as histórias, romances, conversas, gozos, vida e morte que se misturam com a **água**. A poesia de Zizo carrega imagens aquáticas, na medida em que as suas palavras, sem formatos ou contornos, nunca param de se movimentar, alternando entre fluidez e destruição, entre harmonia e catástrofe, entre força e leveza.

As palavras de Zizo nadam com as imagens.

Para Samain (2012) o tempo das imagens é como o tempo dos rios, rola, corre, murmura, quando não se cala. A imagem nunca nos mostra um pensamento único ou memória acabada, ela sempre nos leva em direção ao encontro de outras imagens, ela nos abre uma



vastidão de caminhos, e para percorrê-los é preciso desconcertar-se, inquietar-se diante delas.

Cláudio Assis constrói alegorias aquáticas no filme, criando relações entre elementos de diversas ordens, como as águas represadas do tanque e da piscina do galpão abandonado, as águas correntes do rio, do mar e do mangue, as águas ardentes da cerveja, da cachaça, do mijo de Eneida que traz a febre do desejo e o mijo do rato que traz a doença do corpo.

A água atravessa o filme como um rio que conecta corpos, a cidade e a poesia. Elemento vital, ela irriga a vida mais ordinária, umedece a secura do cotidiano sem encanto, e contamina o corpo pelo gozo, pelo excesso, pela transgressão. Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, em *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*, apontam como um dos grandes desafios da educação, e aqui acrescento, também da arte, a necessidade de transgredir o cânone. Segundo os autores, “transgredi-lo não é negá-lo, mas sim encantá-lo, cruzando-o a outras perspectivas. Em outras palavras, é cuspi-lo na encruza.”⁴⁶

Nessa mesma obra, eles evocam símbolos do imaginário cristão, não para reafirmá-los, mas para desestabilizá-los. A cruz, símbolo de dominação nas estruturas coloniais de poder, é reinventada nas macumbas brasileiras como encruzilhadas, campos férteis de possibilidades. Se os saberes do cânone são

A lua chama o mar e o mar chama o humilde fiapinho de água, que na busca do mar corre e corre de onde for, por mais longe que seja, e correndo cresce e avança e não há montanha que pare seu peito. Galeano, p.84, sem data.

Porém, nos cabe ressaltar que o poder que se encanta e pulsa nas encruzas é aquele que faz o erro virar acerto e o acerto virar erro. Assim, haverá sempre uma fresta e para cada regra sempre haverá uma transgressão. Simas; Rufino, 2018, p.20.

⁴⁶ Simas, Luiz Antonio; Rufino, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas* (Portuguese Edition) (p. 16). Mórula Editorial. Edição do Kindle.

tomados como únicos e universais, as encruzilhadas, os mangues, as quebradas, os espaços de transgressão se anunciam como espaços de reinvenção, a serem ocupados por corpos, palavras e epistemologias outras. No filme, essas encruzilhadas se revelam nas relações dos personagens com o rio, com a cidade, com o mundo e com os próprios corpos. Estão na vida miúda de todos os dias, nos encontros imprevisíveis, nos caminhos incertos, nesses territórios onde o saber não se impõe, mas se multiplica.

**Nós que somos das encruzilhadas, desconfiamos é daqueles do
caminho reto.⁴⁷**

Se na liturgia cristã a água batiza, limpando o pecado da origem e operando a morte e a ressurreição, no filme as águas represadas do tanque e da piscina subvertem essa lógica. Ali, não purificam: contaminam. São águas desejantes, profanas, agentes da febre, não curam a alma, libertam os corpos. Não conduzem ao divino, mergulham na carne, na matéria viva e pulsante da existência.

Em uma sequência de cenas aquáticas, Zizo oferece sua água ardente ao santo, derramando-a sobre a cabeça de Judas, e depois a bebendo. No taque, depois de uma demonstração de ciúmes de anja, o poeta faz uma poesia encarnada para sua anja dos

Movo-me dentro de meus instintos fundos que se cumprem às cegas. Sinto então que estou nas proximidades de fontes, lagoas e cachoeiras, todas de águas abundantes. E eu livre.

Ouve-me, ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. Quando digo “águas abundantes” estou falando da força de corpo nas águas do mundo. Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso. Lê a energia que está no meu silêncio. Ah tenho medo do Deus e do seu silêncio. Sou-me. Lispector, 2019, posição 74.

⁴⁷ Simas, Luiz Antônio; Rufino, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas* (Portuguese Edition) (pp. 20-21). Mórula Editorial. Edição do Kindle.

infernos, mergulhando em seu corpo num ritmo sincopado. A água se esquentava ao misturar-se com o mijo angelical e acompanhava a cadência da trepada, que começa suave e se enfurece na medida em que o falo-poesia cresce, encaixa, brota e suja.

Pior coisa do mundo
É a conduta do amor quando se torna arremedo
O que é a anarquia
Diante da prisão doentia da paixão
Zizo

O pequeno e contido tanque onde Zizo se banha era o espaço íntimo de seus afetos carnavais. Ele abriga a intimidade crua e bruta, a poesia do falo, onde o prazer é imediato e conhecido. Suas bordas estabelecem limites, suas águas represadas estão sob domínio e controle e podem se encher e esvaziar conforme a vontade do seu corpo. Embora haja liberdade, prazer e gozo, esse espaço se estrutura em uma lógica da contenção em que não cabe o abismo do amor. Mas algo muda quando Eneida surge e ele, contaminado pela febre do amor, esvazia o tanque. A água escorre, como escorre o controle sobre seu corpo e seus sentimentos. O tanque, antes suficiente, já não o contém mais. Seu amor por Eneida rompe as bordas do tanque, que já não lhe serve mais, pois seu desejo é de alguém que não se deixa capturar nesse pequeno espaço.

A água retorna em uma sequência descontínua de discussões entre Pazinho e Vanessa, como testemunha líquida de seus des(encontros) marcados por desejos não resistidos e um amor que escorre, escapa do corpo. A cerveja que compartilham no bar Saudade amarga a boca e embriaga a palavra, água represada no copo, mas que ganha fluxo e movimento no corpo. O mar também

entorpece e se agita, golpeando as pedras em ondas curtas e espumosas. Ambas são águas que formam espumas no atrito entre o que vai e o que resiste, ambas são águas que causam ressacas e inundações. Quando Pazinho diz que quer estar longe de Vanessa, retorna ao rito da água, agora corrente e passageira: “uma bica pra cada banho”. **Água corrente, sem bordas, que escorre e leva embora.** Como se banhar-se fosse purificá-los do amor imperfeito que insiste em permanecer. Entre águas que correm livres e que se acumulam, que paralisam e que libertam, constrói-se o amor de Pazinho e Vanessa, amor oscilante, feito de muitas pausas e intensos retornos, de gozo e raiva, um amor que se quer esquecer e que mais do que isso, se deseja lembrar.



Sei que aí dentro ainda mora um pedacinho de mim

Um grande amor não se acaba assim

Feito espumas ao vento

Não é coisa de momento, raiva passageira

Mania que dá e passa, feito brincadeira

O amor deixa marcas que não dá pra apagar

Sei que errei, to aqui pra te pedir perdão

Cabeça doida, coração na mão

Desejo pegando fogo

E sem saber direito a hora e o que fazer

Eu não encontro uma palavra só pra te dizer

Ai, se eu fosse você eu voltava pra mim de novo

E de uma coisa fique certa, amor

A porta vai estar sempre aberta, amor

O meu olhar vai dar uma festa, amor

Na hora que você chegar.

Fagner.

Em seguida, uma sequência brincante. Aqui a água contida e aprisionada se agita ao virar brinquedo de criança. Rosângela, Oncinha, Bira e Boca Mole brincam e se banham juntos em uma piscina, crianças brincam em uma bica, outras se agitam no tanque do quintal de Zizo. Nessas cenas, há uma contradição evidenciada na fluidez da água do mar que embora imensa, retorna feito espelho para a vastidão das águas íntimas daqueles que a contemplam e na prisão da água do tanque, que ao ser agitada na brincadeira e na trepada, extravasa para fora dos limites e busca ocupar outros espaços.

O banho coletivo, em que os quatro amigos se despem e mergulham na piscina, é um rito de purificação profana, um espaço de comunhão libertária. Eles não se lavam, se misturam, se dissolvem na água sem pudores ou vergonha. Misturam-se à água, uns aos outros, aos seus fluidos. Celebram o que escorre, o que transborda, o que dilui fronteiras. A água aqui não é elemento de assepsia, é afirmação radical da sujeira como parte da vida. É suja, crua e visceral.

Na cena seguinte as águas represadas dão lugar as águas correntes. O poeta e Eneida estão à beira do rio, o rio que corta a cidade com suas águas turvas. Com Eneida o tanque não é suficiente, nem mesmo o rio, ela se recusa a banhar-se nele. Já o poeta ama, escreve sua poesia e afirma sua existência da mesma forma que mergulha no rio poluído, se lança sem medo,

Em algum lugar do mundo deve haver uma mina de espelhos? Espelho não é coisa criada e sim nascida. Não são precisos muitos para se ter a mina faiscante e sonambúlica: bastam dois, e um reflete o reflexo do que o outro refletiu, num tremor que se transmite em mensagem telegráfica intensa e muda, insistente, liquidez em que se pode mergulhar a mão fascinada e retirá-la escorrendo de reflexos dessa dura água que é o espelho. Lispector, 2009, posição 749.

contaminando-se da beleza daquilo que nasce do abjeto, do que fede, do que é recusado pela grande maioria. Mais adiante Eneida se banha no mar, na imensidão das águas ela encontra seu espelho, sua própria vastidão. Zizo observa, permanece à margem e percebe então que Eneida é grande (como o mar?) e ele é menor (como o tanque?). Ele é, nesse curto momento, o tanque vazio, não entra no mar e silencia quando ela retorna, como quem se vê diante do inatingível. Zizo percebe que existem águas onde não se mergulha, apenas se contempla em silêncio. Zizo contempla as águas de Eneida em silêncio, com febre nos olhos.

Eu observo a coisa que se aproxima /com a arma em punho, /e na outra, bastante treino. /O desprezo de suas investidas desnudas/à porta dos dias. /Semimorta no centro do mundo, /agressiva nas coisas miúdas abstrata nos problemas dos dias. Zizo

Eneida é grande, é guerra e abismo, mulher de muitos, uma mulher de excessos. Ao retornar para a areia convoca o ciúme do pai, que tenta controlar seu corpo, tal como controlou o de sua mãe. Eneida vê no poeta o pai que ama e que rejeita. Eneida e Zizo trepam com o olhar, sem se quer se tocarem. É outro rio desembocando na imensidão mar. Na próxima cena aquática Zizo segura as mãos de Eneida em um barco no meio do mundo para que ela urine na borda, enquanto toca em seu mijo.

A urina, que normalmente é associada ao que deve ser contido e escondido, torna-se um gesto de encantamento e de insubmissão às investidas do poeta. Ao urinar na frente de Zizo, permitindo que ele tocasse suas águas, Eneida acende nele uma febre, a febre contaminante, incontrolável do desejo, sua urina é “um tiro visto como uma luz” (Bataille, Georges, p.24, 2018). Assim como a urina

do rato, que atravessa a cidade e adoece os corpos, o mijo de Eneida atravessa corpo do poeta e o rio, contaminando seu corpo que mais tarde descansará nessas mesmas águas agora misturadas ao mijo de Eneida. Eneida não permite que Zizo toque seu corpo, mas oferece-lhe suas águas, num gesto que desorganiza a lógica do toque, do domínio e potencializa o erotismo e a desobediência presente no excesso que escorre, que não se deixa capturar, nas águas derramadas para além da pele. No final, Zizo desaparece no rio em que Eneida entrega o vestígio vivo do seu mais íntimo e líquido desejo. Mais uma vez temos o rio como superfície de desestabilização normativa, na medida em que não distinguem sujeira de desejo, febre de amor, morte de criação.



Quando perguntei o que lhe lembrava a palavra urinar, ela me respondeu burilar, os olhos, com uma navalha, algo vermelho, o sol.
Bataille, 2018, p.23.

Aqui temos novamente a imagem do amor, mas uma outra possibilidade de amor não apropriativo, proliferante, criador, amor em liberdade em que a genitália e os fluídos corporais conduzem os corpos a uma experiência erótica totalmente despida de quaisquer limites e convenções.

Tratava-se de um amor que só se pode viver totalmente na intimidade secreta da solidão, sem mágoa.
Freire, Roberto, p.55, 1990

A água não apenas atravessa imageticamente o filme, ela estrutura as relações e os afetos. Tanque, piscina, rio, mar, não são apenas espaços físicos, são territórios internos, que revelam emoções e carregam modos de amar, de sentir e de existir.

A imagem da água transita entre a vida e a morte, o nascimento e a finitude. A intensa presença do mar em algumas cenas íntimas do poeta com seus amores Pazinho e Eneida revela mergulhos existenciais das personagens nas regiões profundas e impenetráveis do oceano, emoções que transbordam na pele, na margem, no tangível rasilho.

Em uma eterna dança a água leva e a água traz, recebe as oferendas, oferece o que lhe sobra, devolve ao mundo o que não quer. A água, matéria prima da criação em diversas tradições religiosas, levou o corpo de Zizo, que quando menino sempre

É belo vês o amor sem
anestesia
Dói de bom, arde de doce
Queima, acalma
Mata, cria
Chega tem vez que a pessoa
que enamora
Se pega e chora do que
ontem mesmo ria
Chega tem hora que ri de
dentro pra fora
Não fica nem vai embora
É o estado de poesia.
Chico Cesar.

se banhava ali, no sem-fim do mundo, um retorno ao início, um corpo que mesmo morto não cessa de se movimentar, impelido pelas águas e pelos ratos que sobrevivem no rio. Rio que desemboca no mar, passagem de um mundo para outro, morte e renascimento.

O corpo de Zizo, lançado no Capibaribe, é devolvido ao fluxo das águas como um último rito de passagem. Esvaziado de sua vida, ele não repousa em terra, mas é dissolvido na corrente, tornando-se matéria fluida e indistinta, tornou-se ele próprio parte dos anticorpos que dizia que o rio fazia nascer no corpo dos que ali se banhavam. A imagem dos ratos eriçados na sua chegada pode ser lida como uma fome de carne, mas também como o estremecimento do próprio rio diante da presença do poeta, como se devorassem os restos de poesia que ali se dissolvem. A água turva é sua última sepultura: sepulta e embaralha, turva e dissolve, até que o olhar se perca em sua opacidade. Nesse apagamento, contudo, paradoxalmente, abre-se uma visão mais ampla, como se a cegueira líquida pudesse nos devolver a consciência da ausência. Como uma alegoria do esvaziamento, o som se dissipa no filme e o apagamento da presença nos espaços antes habitados evidenciam a ausência, a morte de nós mesmos.

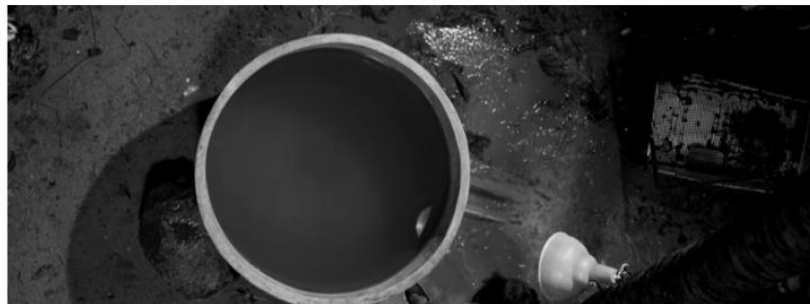
A câmera imóvel recolhe os destroços: a sala de Pazinho e Vanessa, o galpão dos quatro amigos, a casa da mãe de Zizo que balança na cadeira como quem espera uma vida que sabe que não há de chegar, dona Anja lavando o

[...] diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monolítica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o túmulo quer dizer, isto é, ao que o túmulo nos encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago – e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-los simplesmente, serenamente – na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe a mim a imagem impossível de ver daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido
Didi-Huberman, 1998, p. 38.

corpo no tanque com um sorriso breve de quem se lembra, e o olhar perdido de Eneida, saudoso da promessa. O silêncio que reina na cena não é vazio, mas febril, denso e cruel, presença que se afirma pelo que morre, que se cumpre no instante gesto de desfazer-se.

Diante da sepultura líquida, somos obrigados a encarar o que ela encerra, como lembra Didi-Huberman (1998). O túmulo, diz ele, não é apenas um volume que acolhe o corpo perdido, é também aquilo que nos olha, que nos devolve a imagem de nossa própria morte. O rio que acolhe Zizo, assim, devolve-nos o destino de todo corpo: dissolver-se, apagar-se, desaparecer.

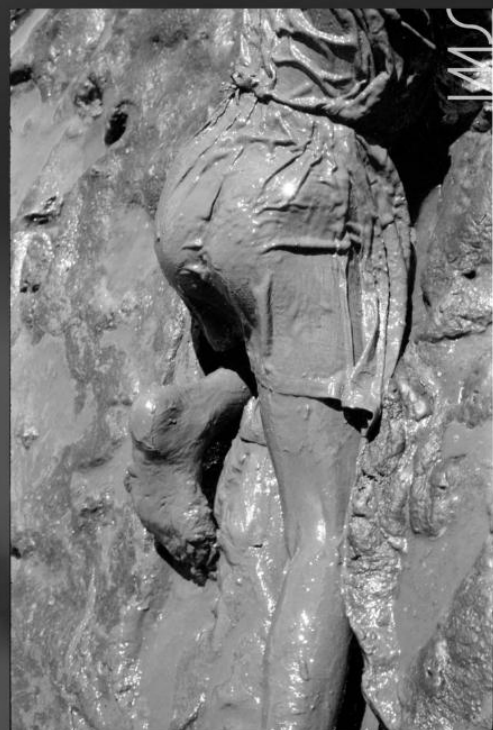
Assim, a água não é apenas cenário, mas espelho. Em *Água Viva*, Clarice inscreve a água como espelho primordial, experiência profunda e aterrorizante de encarar o vazio. Espelho movente, que por seu movimento contínuo é incapaz de refletir uma imagem estável e que por isso não produz imagens fixas, mas imagens fragmentadas, pedaços refletidos em cacos.





Nossa nudez, juntos, não se completa nunca, mesmo quando se tornam quentes e congestionadas, úmidas e latejantes todas as mucosas. A nudez a dois não acontece nunca, porque nos vestimos um com o corpo do outro, para inventar deuses na solidão do nós. Por isso a nudez, no amor, não satisfaz nunca. Porque eu te amo, tu não precisas de mim. Porque tu me amas, eu não preciso de ti. No amor, jamais nos deixamos completar. Somos, um para o outro, deliciosamente desnecessários. O amor é tanto, não quanto. Amar é enquanto, portanto. Ponto.

Roberto Freire.



O abismo em Febre do Rato se materializa como um mergulho na lama, que ao invés de nos lançar para baixo, nos puxa para dentro, para o centro do mangue, onde a fertilidade brota. O abismo não foi feito pra gente, embora seja gente que habita o abismo. A imagem do abismo está na cidade, na música instrumental e na poesia declamada, o abismo da desigualdade frente ao grito de alegria do subúrbio, a câmera passeia pelo abismo mundo mostrando a cidade, construída de concreto e **água**, de trabalho, sexo e sangue. A câmera percorre o rio, as palafitas e os prédios. Logo ali por trás do mangue a paisagem se torna lamacenta, a margem, o espaço liso, duro e vertical do meio do rio desaparece dos olhos da câmera, que percorre o canto, a **curva**, a beira, as casas amontoadas anarquicamente, atoladas na lama pegajosa, umas sobre as outras e todas sobre o rio. moradia de quem vive à margem de tudo, de quem vive de pedaços, restos de madeira, de ferragens, fragmentos de construção, de quem vive de ponta-cabeça, tal como a imagem colada ao fundo, de quem vive caminhando para trás, tal como os caranguejos.

A mulher,
repleta de lama, chora.
O homem,
feito de barro,
desaba em lágrimas.
De aço mesmo,
só a vida
— essa lâmina cega
que corta
sempre do mesmo lado.
Sérgio Vaz



A curva é que dá sentido na estrada
A reta é sonho
A reta nada diz de uma caminhada.
Francisco (Big Jato)

Josué que tinha razão. Josué de Castro.

Josué Apolônio de Castro, recifense tal como Zizo. Josué foi médico, professor, político, mas Josué não escreveu sobre o que leu nos livros de medicina, ele escreveu sobre o que viu ainda menino, e sobre o que sentiu do que viu. Josué escreveu sobre o homens-caranguejos:

Seres anfíbios - habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos. Alimentados na infância com caldo de caranguejo: este leite de lama. Seres humanos que se faziam assim irmãos de leite dos caranguejos. Que aprendiam a engatinhar e -a andar com os caranguejos da lama e que depois de terem bebido na infância este leite de lama, de se terem enlambuzado com o caldo grosso da lama dos mangues e de se terem impregnado do seu cheiro de terra podre e de maresia, nunca mais se podiam libertar desta crosta de lama que os. tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama. Josué de Castro. p.12. 1967.

Josué disse que a história dos homens do nordeste entrou nele muito mais pelos olhos do que pelos ouvidos, seus olhos foram janelas da alma que levaram Josué para o mundo e que levaram o mundo para dentro de Josué.

Os mangues do Recife são o paraíso do caranguejo. Se a terra foi feita para o homem com tudo para bem servi-lo, o mangue foi feito essencialmente para o caranguejo. Tudo aí é, ou está para ser caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. Castro, 1967, p.28.

Não foi na Sorbonne nem em qualquer outra universidade sábia que travei conhecimento com o fenômeno da fome. O fenômeno se revelou espontaneamente a meus olhos nos mangues do Capibaribe, nos bairros miseráveis da cidade do Recife: Afogados, Pina, Santo Amaro, Ilha do Leite. Esta é que foi a minha Sorbonne: a lama dos mangues do Recife fervilhando de caranguejos e povoada de seres humanos. Castro. 1967, p.12.

Rios, pontes e overdrives
impressionantes estruturas de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue

A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela, cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fabricando com a lama a carinha branca de suas patas e a geléia esverdeada de suas vísceras pegajosas. Por outro lado, o povo daí vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lamber os seus cascos até que fiquem limpos como um copo e com sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a do corpo de seus filhos. São duzentos mil indivíduos, duzentos mil cidadãos feitos de carne de caranguejos. O que o organismo rejeita volta como detrito para a lama do mangue para virar caranguejo outra vez.

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.
Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.
O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.
O bicho, meu Deus, era um homem.

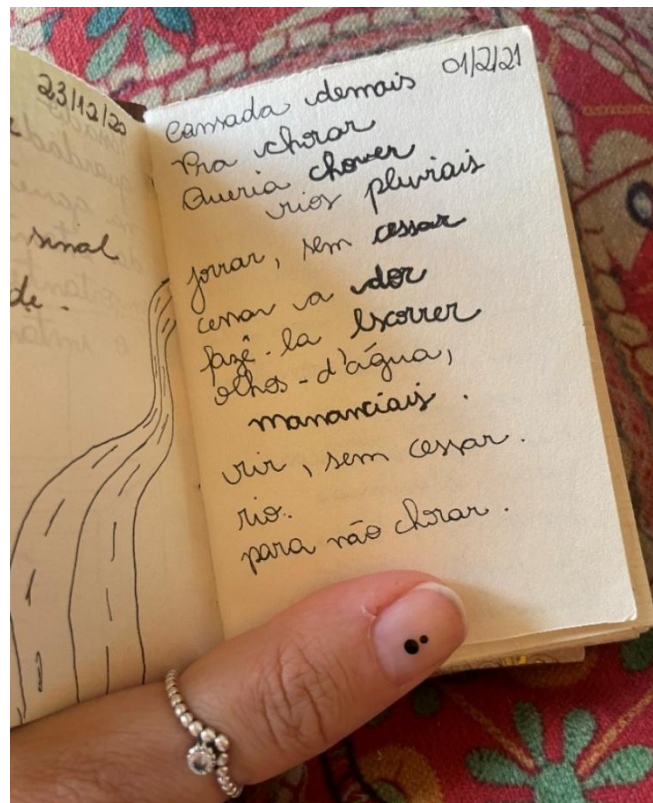
O rio das capivaras é o meio do mundo, e precisa ser visto de longe, porque de perto o rio enlameado abriga criaturas aquáticas que coexistem, devires-rios, homens caranguejos, cães sem plumas, seres anfíbios, severinos e ratos. Eneida vira as costas para o rio, teme suas águas, teme suas doenças, Zizo vê potência no rio, prefere pensar em anticorpos, o rio o torna mais forte. O mistério do não saber se raso ou se fundo habita o rio, lugar sagrado, onde habitam seres encantados, laras, Botos, João do Rio, barqueiros, abridores de letras, monstros, ribeirinhos, pedras, peixes de pedra.

Uma gota de água poderosa basta para criar um mundo e para dissolver a noite.

Gaston Bachelard

que o rio, aqui no Recife, não seca, vai toda a vida.

João Cabral de Melo Neto



Na encruzilhada em que escuto o tambor de mina, deliro as encantarias, penso nos barqueiros do Amazonas, ouço o samba e leio os alemães, concluo que o Brasil é um país que mata seus rios. Eles certamente já agonizavam em sua condição de rios que fundam a natalidade e possibilitam a festa dos deuses. Agora morrem também como rios vistos objetivamente pela técnica e implacavelmente assassinados pelos próprios homens da técnica.

(Simas, Luiz Antônio, 2019, p. 112)

Aquele rio é espesso como o real mais espesso. Espesso por sua paisagem espessa, onde a fome estende seus batalhões de secretas e íntimas formigas. João Cabral de Melo Neto

Divisor de águas, atravessa a cidade e é por ela atravessado. Nasce frágil, modesto, fio d'água, até desaguar no oceano. [...] O rio teme aquele mar/ como um cachorro/ teme uma porta, entretanto aberta, / como um mendigo, / a igreja aparentemente aberta. // Primeiro, o mar devolve o rio./ Fecha o mar ao rio/ seus brancos lençóis. / O mar se fecha/ a tudo o que no rio/ são flores de terra, /imagem de cão ou mendigo. (João Cabral de Melo Neto)





CIDADE

**E a cidade se apresenta centro das ambições
Para mendigos ou ricos e outras armações
Coletivos, automóveis, motos e metrô
Trabalhadores, patrões, policiais, camelôs
A cidade não para a cidade só cresce**

Chico Science

Assis constrói com sua câmera uma cartografia da cidade, dos corpos, das relações que se fundem com o mangue, produzindo uma Recife construída em fragmentos. O cenário também é personagem e conta a história. Na maior parte do tempo o filme é ambientado em espaços públicos e abertos da cidade, ao ar livre. Essa ambientação coloca o próprio espectador como habitante da cidade, como parte da cena, um personagem que se senta na cadeira metálica do bar e divide a cerveja com os amigos, que na beira da praia observa o mar, que tira a roupa na avenida gritando pelo direito de errar. Essa ambientação externa também constrói a ideia de que a cidade pertence às pessoas, aos personagens, que buscam exercer a liberdade de ser, habitar e de experimentá-la em sua máxima potência.

A cidade de Recife é construída a partir de um olhar político e poético, que mostra a degradação paisagística e ao mesmo tempo a beleza da cidade ocupada e vivenciada de forma livre e afetiva pelo povo, que sabe o cheiro, o barulho e o gosto que a cidade tem. De um lado, a Recife de uma elite que mora logo ali atrás, mas que não vivencia a cidade, que não valoriza seus espaços, *que olha para o rio com velhaca nobreza, que se reinventa em cima do coisas que não vive e das saudades que não sente*, aprisionada em seus apartamentos e vivendo do luxo ditado pelo mundo. Do outro lado uma Recife lamacenta, porém liberta, que vive em coletividade, do luxo da amizade, do amor e do cheiro que o sexo exala. Essa construção de Recife está intimamente ligada a cultura, a história e a memória afetiva dos personagens e do próprio diretor, que sempre discursou em favor da valorização da história, da cidade e das pessoas de Recife.

Diversos elementos imagéticos constroem a Recife de Febre do Rato, as imagens, a poesia, a fotografia, a sonoridade. Essa Recife inventada por Assis mistura-se com a Recife vivida pelos seus populares, a Recife do mangue, das lavadeiras da Casa Amarela, das putas do cais.

Embora o diretor seja recifense, sua câmera errante deambula pelos rios e vielas, se pendura no teto, se esconde para não ser vista, por vezes busca perder-se pelas ruas conhecidas, lançar pela cidade o primeiro olhar, o olhar desorientado, ainda não viciado pelo hábito, que nos ofusca a visão.

Ela mostra que a conhece, mas não se reduz ao conhecido, fazendo da cidade ao mesmo tempo paisagem e quarto, penetrando em suas profundezas e ao mesmo tempo desenhando suas superfícies. Espectadora que vê a cidade como *paisagem* desconhecida e personagem que a vê como *aposento*, *procura refúgio na multidão*, anda pelo rio, por debaixo da ponte, pelos arranha céus, pelas palafitas, caminha no meio da massa, sem confundir-se com ela. É uma câmera flâneur, que transita pela cidade como quem se sente em casa, ao mesmo tempo que tem a rua como morada. Em suas andanças, alcança no cotidiano e no poético, no sagrado e no profano, no correr do dia e no deitar-se da noite a fonte de criação de suas alegorias.



Na obra “Passagens”, Walter Benjamin produz uma montagem a partir de uma monumental compilação de fragmentos, reflexões e anotações de textos das mais variadas fontes. A escrita ensaística e fragmentária também aparece na obra Rua de Mão Única, em que Benjamin caminha entre ruínas do passado e do presente, rememorando experiências, sensações e imagens, sob o formato de uma espécie de diário reflexivo e autobiográfico de viagem. Em ambas as obras, o autor olha para a cidade, seja a partir de sua infância nas ruas de Berlim ou de sua experiência como exilado na moderna Paris, a “capital do século XIX”, na qual o autor rememora os grandes monumentos, ruas e galerias nos quais as multidões se encontravam. Sua paixão pela cidade mais do que escrita, é mostrada pelas imagens que constrói. Essa atração pelas zonas de passagem, pelo limiar, pelas encruzilhadas da cidade emerge das rememorações de suas experiências de escavação em diferentes olhares, o olhar da criança que andava pelos parques berlinenses, o olhar do flâneur nas passagens parisienses e o olhar do narrador que retorna às ruínas da cidade de infância, soterradas pela barbárie.

A cidade também é paixão de Claudio Assis. A cidade e as pessoas comuns que vivem nelas, a periferia, não enquanto delimitação geográfica, mas enquanto existência periférica. Ela aparece em seus filmes de forma sensível, como imagem, personagem, texto e contexto. Seja nas fictícias cidades Piedade e Peixe de Pedra, seja na periferia de Recife ou na zona da mata, o olhar etnográfico da câmera de Assis conta histórias e rememora espaços populares como bares, praças, lojas, centros comerciais

(...)a rua se torna moradia para o flâneur, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafês, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida, em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias. Benjamin, 1989, p. 35.

abandonados, feiras, becos, ruelas, igrejas e terreiros, a partir da sonoridade, das falas, das imagens e de cenas de pessoas reais, rostos desconhecidos em experiências cotidianas.

Em Febre do Rato, a cidade de Recife é personagem principal que reúne todas as pequenas e grandes histórias. É nela que todas as díspares relações são criadas, a de Pazinho com Vanessa, a de Eneida com o mar, a de Rosângela com os três amantes, a de Zizo com a poesia, e todas as outras que se misturam nos espaços públicos, sejam bares, cemitérios ou galpões abandonados. Zizo costumeiramente pinta os muros cinzas da cidade, cola lambe-lambes poéticos, ocupa suas praças, estabelecendo uma relação íntima e sensual com ela.

A rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento. Cada casa que se ergue é feita do esforço exaustivo de muitos seres, e haveis de ter visto pedreiros e canteiros, ao erguer as pedras para as frontarias, cantarem, cobertos de suor, uma melopeia tão triste que pelo ar parece um arquejante soluço. A rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas. João do Rio. Posição 20. Sem data.

Como alguém que observa o mundo abismo de longe e ao mesmo tempo de muito perto, transitando pelo meio do rio, sua poesia adiciona mais camadas nas imagens da cidade, que protagoniza a cena e ganha corporeidade, na medida em que sangra, ladra e lateja. A presença do serrote, da faca, do sexo, das bonecas, dos ladrões e dos

Essa gente é a cura para a febre do planeta, e acredito que podem nos contagiar positivamente com uma percepção diferente da vida. Ou você ouve a voz de todos os outros seres que habitam o planeta junto com você, ou faz guerra contra a vida na Terra.

Ailton Krenak

Liberdade? é o meu último refúgio, forcei-me à liberdade e aguento-a não como um dom, mas com heroísmo: sou heroicamente livre. E quero o fluxo.

Lispector, 2019, posição 96.

pernetas, convoca uma materialidade que entrelaça a denúncia de um território marcado pela exclusão com a potência de um espaço pulsante, onde se grita NÃO.

A cidade também se reconfigura como um abismo sensível, experiência subjetiva que ultrapassa os limites de um cenário e se organiza como mundo interno, lugar vivido e habitado por experiências de tensão, pulsões sociais e uma geografia poética e existencial.

No início do filme, logo ali, por trás da opaca cortina plástica, conhecemos Zizo. A câmera percorre a cortina como quem vigia à espreita antes de adentrar ao recinto, que é por ele próprio desvelado. Esse movimento revela um olhar curioso e desconfiado, de quem ainda não conhece o que está oculto e por isso plana na superfície da cortina antes de adentrar. Esse olhar-câmera se mistura com o olhar do espectador, olhar de fora, que se distancia para penetrar lentamente naquele espaço caótico. Os olhos percorrem os detalhes do espaço; quadros, objetos pendurados e postos nas mesas, escritos soltos, livros, tudo desordenadamente ordenado, tal como o cenário de um **coleccionador**, em que cada item de sua coleção representa para ele o seu renascimento e a renovação do mundo e das coisas.

Zizo se veste de um avental feito com radiografias de pulmão. Mais uma vez a câmera se disfarça embaixo da máquina de serigrafia e por trás do avental de Zizo, para nos ajudar a olhar de perto e à espreita Zizo produzir seus panfletos de seu folhetim artesanal, "A Febre do Rato".

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia - o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia, os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua. Rio, posição 2. Sem data.

O ponto de vista da câmera nos leva a seguir uma mulher pelos becos e vielas da favela recifense, enquanto ouvimos a cidade viva e seus passos misturando-se com a poesia declamada. Chegamos junto com ela na **praça**. Uma **praça** sem bancos, árvores e monumentos. Cheia de varais com roupas penduradas e em suas margens e casas mal-acabadas.

Na praça, Zizo é aclamado pelo povo de sua comunidade, **seu** povo, como o chama, enquanto discursa com um megafone em cima de um carro contra a exploração do rico contra pobre, de pobre contra pobre, da classe média contra pobre e de classe média contra classe média. Todos juntos e misturados no mesmo abismo, mudo escuro, profundo buraco. Ao seu redor seu povo o exalta com gritos e assobios enquanto segura seu jornal.

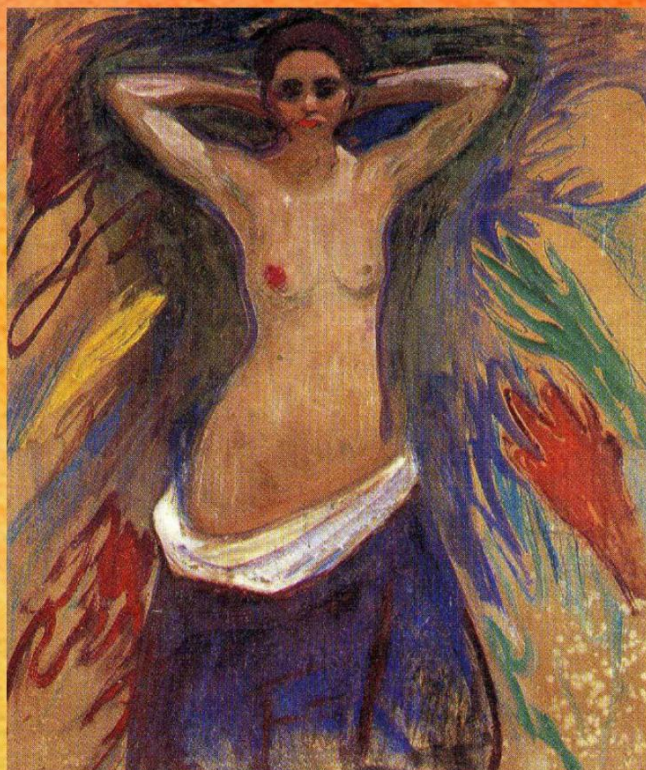
**Podem calar as bocas oficiais,
mas nunca a poesia
e minha boca é pura poesia
safada, mas poesia
entremeada, mas poesia
arrotada e mesmo assim, poesia.**

Os pontos culminantes da cidade são suas praças, onde desembocam não só muitas ruas, mas também as correntes de sua história. Mal estas afluem e já são cercadas; as bordas da praça são as margens, de modo que a forma exterior da praça fornece informações sobre a história que nela se passa... Coisas que encontram pouca ou nenhuma expressão nos acontecimentos políticos desenrolam-se nas cidades; elas constituem um instrumento muito preciso, apesar de seu peso de pedra, sensível como uma harpa eólica às vivas vibrações históricas do ar.

Benjamin, 2009. p.479.

No foco uma corda balança suavemente e conhecemos Rosângela, que sentada no balanço pinta as unhas. Ela se levanta e nos apresenta a seus três companheiros. Todos brincam. Rosangela brinca de balançar, de pintar e de botar e tirar o esmalte das unhas, Boca Mole e Bira brincam com a ponta fornecedora de sonhos e disseminadora de cores e Oncinha brinca de musicar com seu teclado. Zizo não está na imagem, mas está na cena, todos falam dele e de seu hábito de se relacionar sexualmente com mulheres mais velhas. Aqui também conhecemos por nome a mãe do poeta, dona Marieta. Oncinha começa a tocar uma música instigada e Rosangela dança e pula, sendo admirada pelos companheiros. **Isso é poesia.**





tu ta botando
ou ta tirando?

qual é a relação entre
unha e poesia?
pergunte a manicure
e não ao poeta

não quero fazer uma
poesia sobre unhas
quero fazer unha
poesia
podada
quebrada
pintada
nua
lascada

poesia que arranha
feita de unha e carne
que sangra
mas se quer bonita
mesmo que roída
a carne
da mulher
que pinta a si mesma
de amarelo
amarelo manga

Não é uma casa, é uma espécie de galpão abandonado, grande e aberto, com janelas quebradas de vidro por todos os lados e cortinas translúcidas, tal qual a cortina do ateliê de Zizo.

Benjamin me lembra da moradia como **um estojo, um retorno ao útero materno, casulo, invólucro** perfeito para acondicionar objetos e proteger pessoas. De preferência fechadas, para que não revelem seu interior e principalmente, que não permitam a visão do externo.

Na comunidade de Zizo a busca é por uma forma diferente de se viver, mais livre, sem grades, portas e janelas cerceando laços de parentesco. A amizade, a cumplicidade e a coletividade são caminhos para o re(existir) de cada um. A casa, como um espaço que abriga a família nuclear composta por homem, mulher e criança não tem lugar nessas histórias, e os laços afetivos são apresentados sob outra óptica. Zizo não se fixa em lugar algum, perambula por entre várias famílias e amigos pertencendo a todas, sem precisar se submeter a nenhuma.

O século XIX, mais do que qualquer outro, tinha uma fixação pela moradia. Entendia a moradia como o estojo do homem e o encaixava tão profundamente nela com todos os seus acessórios que se poderia pensar no interior de um estojo de compasso, onde o instrumento se encontra depositado com todas as suas peças em profundas cavidades de veludo, geralmente de cor violeta. Não existiria um só objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um estojo. Para relógios de bolso, chinelos, porta-ovos, termômetros, baralhos e para um sem-número de coisas eram confeccionadas capas protetoras, passadeiras, cobertas.
Benjamin, 2009, p.948.

Os personagens raramente se encontram em suas casas. Seus encontros acontecem na mesa de bar, no quintal de Dona Marieta, nas margens das águas, no tanque, no cemitério. Quando estão em casa, há sempre uma abertura para o fora, uma porta escancarada, uma janela quebrada, um pedaço de céu que convida à rua. O adentro nunca é clausura, é passagem. Enclausurados vivem os dos prédios, que só a atravessam, mas não pertencem a cidade, sequer sabem o cheiro que a cidade tem, o barulho que a cidade tem, o gosto que a cidade tem. Zizo só se sente em casa na rua. A todo momento, declara guerra contra os bons costumes, contra a normalidade e aos imperativos da lei, da ordem e da religião. Sua guerra tem como estratégia o prazer do corpo, a poesia e a alegria. Citando Adorno, Benjamin cita em suas Passagens:

A interioridade é a prisão histórica do homem da história primeva. Benjamin, Walter. 2009. P. 375

A cidade lhe calcina, lhe embriaga, despe-se velha e cretina.

No filme, toda forma de interioridade é tensionada, o abrigo é substituído pelo fluxo, o lar pela praça, a casa pelo corpo. É nesse sentido que a quebrada enquanto território conversa com o pensamento aqui atravessado, que se faz por montagem de fragmentos e

Flanar! Aí está um verbo universal sem entrada nos dicionários, que não pertence a nenhuma língua! Que significa flanar? Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem.

Rio, p. 35-36. Sem data.

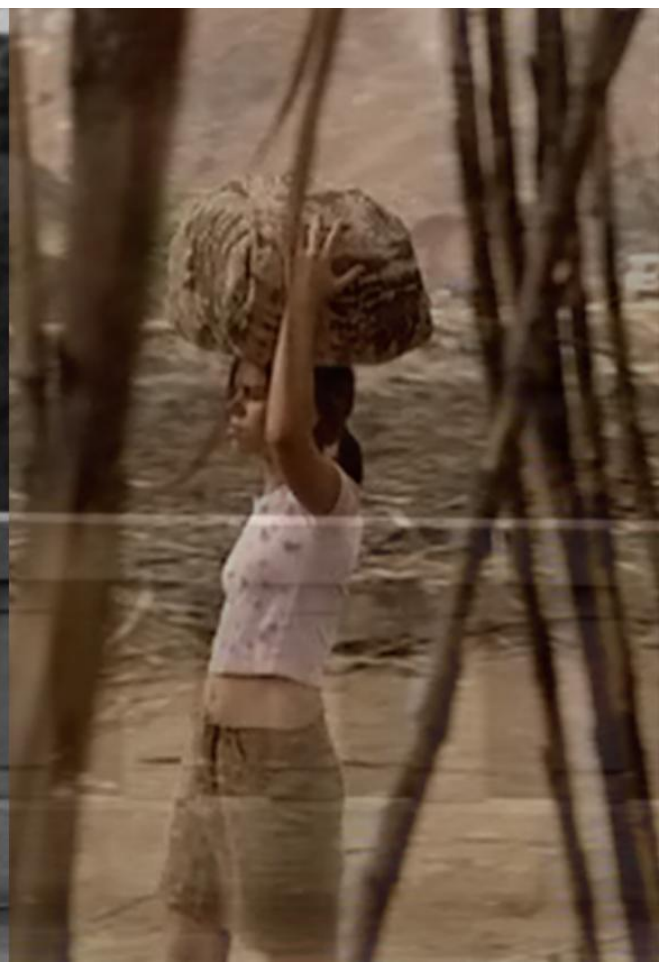
A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária.

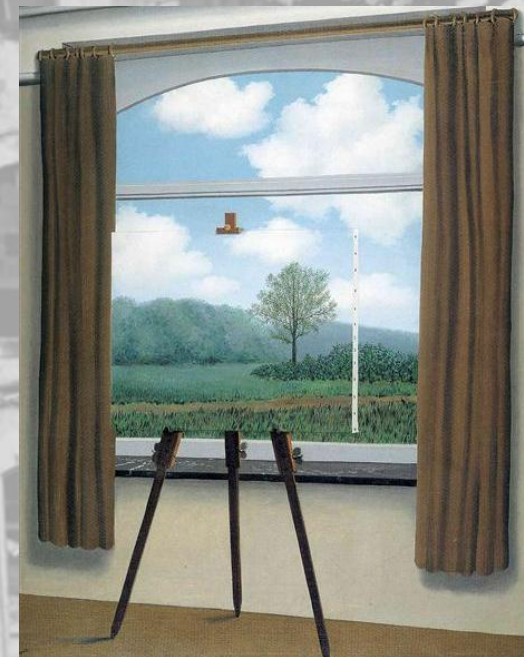
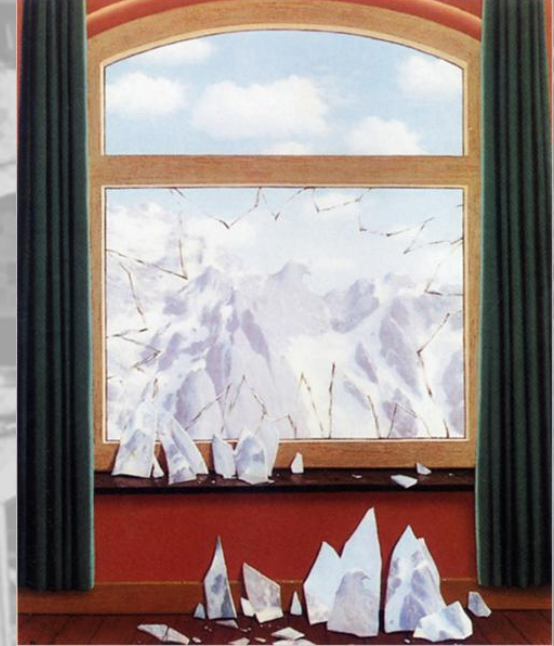
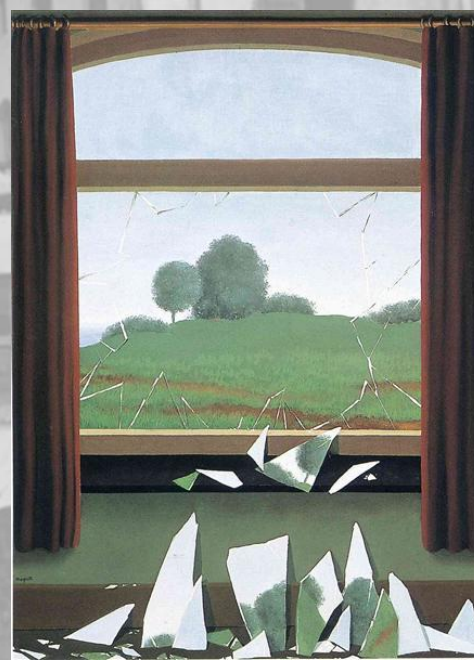
(...)

Mudam de repertório, mas repetem a dança, e a coreografia é a mesma: um pisar duro sobre a terra. A nossa é pisar leve, bem leve. Ailton Krenak

resíduos na mesa, compondo o atlas alegórico. Quebrada, fragmentada, partida em pedaços. As quebradas, assim como o mangue, as palafitas, são territórios que podem ser pensados nessa chave, são espaços em que não há monotonia sóbria e asséptica das casas das regiões centrais, não há homogeneização dos condomínios, em que o risco e a imprecisão foram completamente abolidos e tudo é funcional e bem asseado. Enquanto os grandes edifícios e condomínios tentam se isolar do resto com seus muros de concreto, quintais cimentados e suas janelas envidraçadas, as quebradas recolhem os restos para se construírem. Essa espontaneidade arquitetônica construída de sobras, pedaços e gambiarras, faz da quebrada um espaço colorido, diverso, assimétrico, composto de pedaços de muitos lugares, de tensões e de tesões. Esses territórios se constituem também como formas de pensamento, de sobrevivência e de criação, onde a arte brota como uma necessidade básica. Porque nenhuma revolução estética nasce dentro de um condomínio: ela germina nos becos, nos muros rabiscados, nas mesas do lado de fora, onde a cidade ainda respira pelas frestas.

Tinham construído um muro alto para esconder a favela e impedir que se expandisse para a propriedade de Kari Saipu. Não havia muito a fazer quanto ao cheiro. Mas tinham piscinas para nadar. E tandoori de peixe e crêpe suzette no menu. As árvores ainda eram verdes, o céu ainda azul, o que valia alguma coisa. Então eles foram em frente e anunciaram o seu paraíso fétido, “Terra de Deus” o chamavam nos folhetos, porque sabia, aquele Pessoal do Hotel muito esperto, que o cheiro, assim como a pobreza dos outros, é meramente uma questão de se acostumar. Uma questão de disciplina. De Rigor e Ar-condicionado. Nada mais. Roy, 1999, p. 120.







corpo

CORPO

Porque estamos todos fartos de semideuses

No ateliê de Zizo há um pôster de Mikhail Bakunin, revolucionário russo e figura central do Anarquismo. Para Roberto Freire (1987), o anarquismo político aplicado na vida cotidiana é o único caminho contra as neuroses resultantes da sociedade burguesa, capitalista e autoritária. Não se trata de uma organização determinada de forma centralizadora e autoritária, mas de uma construção cotidiana de sociabilidades livres e solidárias. Essa construção é uma luta diária contra qualquer forma de autoritarismo, podendo se dar de forma individual e coletiva.

O anarquismo vem sendo combatido desde o final do século XIX, tanto pelo capitalismo como pelo socialismo autoritário marxista. A principal forma de desqualificação foi associá-lo ao sentido de bagunça, desordem, confusão. Esse sentido pejorativo foi utilizado pelos que acreditavam na necessidade de um poder instituído, uma autoridade para governar os homens. O governo seria a garantia de uma sociedade organizada e justa. Mas a história prova o contrário, os governos serviram para manter o privilégio das minorias, produzir guerras e manter o jogo autoritário sobre as pessoas.

Mata, 2020, p.55.

Desejo não é falta, é excesso que ameaça transbordar.

Michel Onfray

Quanto mais amor faço, mais vontade tenho de fazer a revolução.

Quanto mais revolução faço, maior vontade tenho de fazer amor.

Freire, 2000.

Crianças, bêbados, psicóticos e primitivos renovam as linguagens. Reinventam as maneiras de falar, pois criam fora dos livros.

Manoel de Barros

Zizo cria seu jornal, distribui poesia, visita os amigos, bebe, faz festas e transa com as mulheres mais velhas da comunidade. Depois de conhecer Eneida, o amor pela musa também passa a ser uma de suas ocupações. Todas as suas experimentações e produções artísticas, políticas, poéticas e amorosas são possíveis graças ao “ócio” criativo, que permite que ele não tenha seu tempo controlado como tempo de produção capitalista e possa ser autor e produtor de si.

A uma passante
A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.
Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! tarde demais! "nunca" talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!⁴⁸

É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico.

Rio, posição. 41- 42. Sem data.

O flâneur é o bonhomme possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão.

Rio, posição. 46. Sem data.

Viver já dá muito trabalho
e hora extra me cansa
sou breve
se não for pra sorrir
eu faço greve.

Sérgio Vaz

⁴⁸ Charles Baudelaire, 1985. p.361.

Assim como já evocamos a figura do colecionador e do alegorista, de alguma forma encontramos traços de flâneur na marginalidade de Zizo, que flerta com a rebeldia, demonstrando não ter se ajustado à forma de vida, hábitos e rotina do modelo de existência valorizado pelo sistema capitalista. Ao contrário, Zizo, conhecedor dos clássicos, das obras líricas e criador de folhetins, passeia pelo cemitério, se diverte pelos bares, picha os muros, transa nos tanques, trabalha o não trabalho, vive a sua arte e sua poesia visceralmente, utilizando de fragmentos de jornais, de imagens, de papéis e da própria cidade em ruínas, tal como a criança do canteiro de obra que se interessa pelo residual, pela sobra.

Cada brinde é um festejo à existência, à liberdade e ao prazer como potências revolucionárias. Ao andar pela cidade, o poeta faz uma cartografia da própria existência, procura instaurar no seu viver cotidiano e nos seus relacionamentos uma ética estética, um modo de existir que se confunde com a poesia, com a arte, com o sexo, com os prazeres do corpo, e que tal como o rio na cheia, por se exceder, transborda. Seu desejo é inventivo, produz ludicidade, arte, beleza, poesia, orgasmos, tesão e potencialidade nos que o cercam. Sua revolução não está nos livros, nas teorias, tampouco na militância, mas reside na anarquia das micro relações, nas relações imediatas que estabelece no campo afetivo.

(....) as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria. Em produtos residuais reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas e para elas unicamente.

Benjamin, 2017b, posição 190.

A flânerie se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o íruto do ócio é mais precioso que o do trabalho. Como se sabe, o flâneur realiza “estudos”.

(...)

Os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes flâneurs; mas flâneurs laboriosos e fecundos... Muitas vezes, é na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra que eles estão mais profundamente imersos nela. Nos primeiros anos deste século, via-se todo dia um homem dar a volta nas fortificações da cidade de Viena, não importando o tempo que fizesse, neve ou sol: era Beethoven que, flanando, repetia em sua cabeça suas admiráveis sinfonias antes de lançá-las no papel.

Transcrição do Grand dictionnaire universel de Pierre Larousse, Paris (1872), VIII, p. 436, verbete flâne.

Benjamin, 2009, p.497.



NAO HÁ ERRO QUANDO A GENTE AMA



Essa opção pela vida faz com que Zizo se oriente fundamentalmente pelo seu tesão para amar e criar e isso se estende para as outras personagens do filme. A liberdade que Zizo pratica expande a liberdade de seus pares na forma que se associam e convivem, com cumplicidade e afetividade.

Roberto Freire (1987) utiliza a palavra TESÃO para dizer da liberdade de **criar amorosamente e amar criativamente**, o tesão como arma de guerra contra as tentativas de cerceamento da nossa liberdade de criar, de amar e de viver a vida de forma prazerosa. A criação e a paixão que são produtos do tesão são contrárias à paixão do tipo religioso ou do tipo político, que são produtos da necessidade de poder e não da necessidade de produzir beleza, alegria e prazer.

O valor da criação não seria, pois, poder constituir-se nas fontes das águas da originalidade e da beleza, falando comparativamente, mas sim a capacidade ou a possibilidade de lhe dar vazão e de lhe garantir a liberdade para formar rios, bem como a de fazê-los, finalmente, chegar ao mar. Freire, 1987, p.30.



Mesmo ao pensar na relação de Zizo e Eneida. No primeiro encontro, impulsionado pelo tesão, Zizo a convida para trepar. Daí em diante, o tesão de Eneida estará em recusar as tentativas do poeta, e o tesão de Zizo estará no desprezo afetivo de Eneida. Os dois transam por diversas vezes, com o olhar, com os dedos solitários, com a palavra. Assim como transam os amigos Pazinho e Zizo, para além da genitalidade. A energia amorosa entre os amigos pulsa na tela.

Zizo não cabe por excesso, sua existência é abundante, intensa. Tensiona as hierarquias e práticas de poder e dominação, sua insurgência reside no seu corpo, corpo como arma de guerra, que luta diariamente pela realização da afetividade libertária e da potência de existir, pela liberdade como prática, como forma de se viver e de estar no mundo. Sua sedução reside na capacidade de ser e estar no mundo de forma espontânea, visceral e sobretudo, sensual.

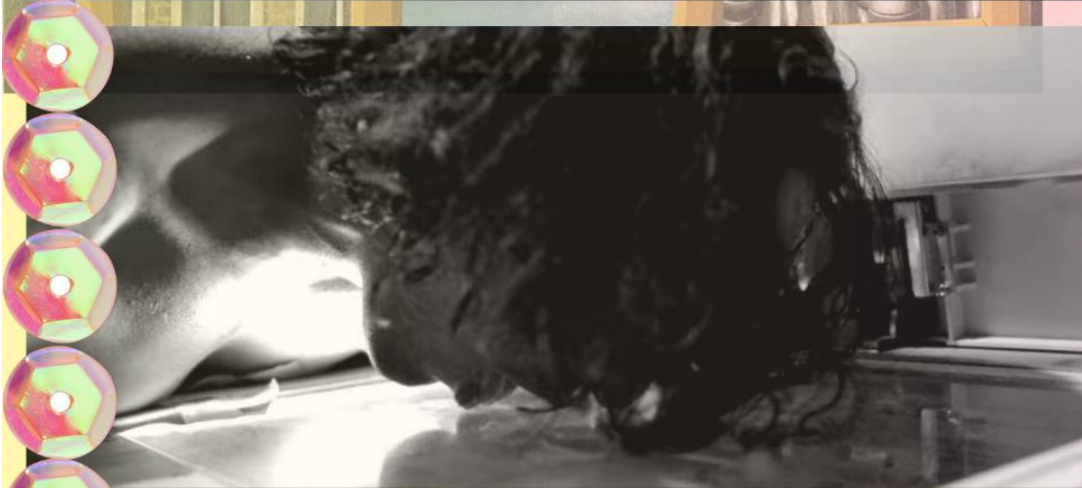
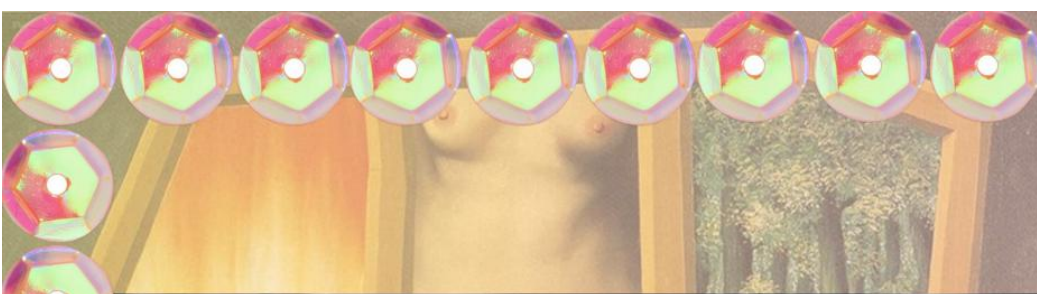
Nos olhares daqueles que são impossibilitados de exercerem suas singularidades, de viverem os prazeres cotidianos e que substituem o tesão de viver pela necessidade de algum poder, Zizo pode ser considerado um irresponsável, um vagabundo. De fato, Zizo não se submete a pedagogia autoritária que prevê uma vida disciplinada, séria e responsável, comprometida com o mundo do trabalho, tampouco ocupa o mundo de maneira temerosa, endurecida e melancólica, mesmo sua militância é alcoólica, é sensual, alegre e poética. A força revolucionária de Zizo reside no tesão que sente pela vida.

Não há amor maior do que a vida!

Chegou o momento de pedir mais e oferecer menos.

Abaixo a reciclagem e viva a lapidação!

Zizo



liberdade
libertinagem
libido
sensibilidade
sensualidade
sexualidade

sobre/viver/prazer

Sorrir enquanto luta é uma ótima estratégia para confundir os inimigos. Sergio Vaz

Em Big Jato (2014), Chico fica entre acompanhar as obrigações do pai, um limpador de fossas carinhoso, porém alcoólatra e autoritário, e as ideias libertárias e anarquistas do tio, um voyeur do suor alheio, que prega o não-trabalho e a liberdade acima de tudo, ainda que tardia. Enquanto o pai declara seu ódio a poesia e exalta o trabalho e o esforço pesado como únicos caminhos na vida de um homem, mesmo que seja a partir do excremento alheio, seu tio manifesta sua filosofia de vida baseada em poder se dedicar a única coisa realmente importante nessa puta vida: farra e entretenimento. Don't work, let it lie. Outro personagem de Big Jato que conversa com nossas elocubrações febris é o poeta

delirante, o louco da cidade, Príncipe Ribamar. Chico, mesmo sendo prisioneiro de Peixe de Pedra, alimenta seu universo imagético criando imagens a partir das conversas cheias de perguntas com essas três facetas dele próprio. No final Chico consegue partir de Peixe de Pedra, mas peixe de pedra nunca mais o abandonou, e desde então ele segue indo embora, sem pertencer a arqueologia de lugar algum que não a própria consciência congelada no tempo e no espaço. A figura do flaneur também habita Chico, poeta de todos os lugares e de lugar nenhum.

Eu prefiro perder um filho pra qualquer coisa no mundo. Eu prefiro perder um filho pra morte mais injusta. Mas não pra poesia.⁴⁹

Como a Eneida de Virgílio, A Febre Do Rato é uma guerra, uma guerra em que se guerreia com as armas da poesia, do sexo, do amor contra a repressão e o autoritarismo que produz corpos tristes, castrados e destituídos de toda a potência do viver e do sentir. Um manifesto imagético pela ideologia do prazer, pela trepada-poesia, pela liberdade e pelo direito de amar, de errar e de gozar.

Zizo, um anarquista do amor. Zizo não tem nenhum medo do ridículo, de soar caricato, muito menos de ser considerado um grande filho da puta

Menino Deus, um corpo azul-dourado
Um porto alegre é bem mais que um seguro
Na rota das nossas viagens no escuro
Menino Deus, quando tua luz se acenda
A minha voz comporá tua lenda
E por um momento haverá mais futuro do que
jamais houve
Mas ouve a nossa harmonia
A eletricidade ligada no dia
Em que brilharías por sobre a cidade

Menino Deus, quando a flor do teu sexo
Abrir as pétalas para o universo
E então, por um lapso, se encontrará nexo
Ligando os breus, dando sentido aos mundos
E aos corações sentimentos profundos de terna
alegria no dia
Do menino Deus
Do menino Deus
Do menino Deus
No dia do menino Deus

Menino Deus - Caetano Veloso

⁴⁹ Fala de Franciso no filme *Big Jato*, de Claudio Assis.

segundo a moral burguesa, cristã, ressentida e hipócrita que o mata, mas não consegue afogar suas ideias, que resistem no tanque. Zizo tampouco teme declarar publicamente seu amor e seu tesão aos seus, sejam homens, velhas ou meninas, e de transformá-lo em expressão e produção criativa de si. Amor marginalizado, que se realiza no corpo e na palavra, não necessitando dos *mecanismos autoritários de acasalamento e relacionamento afetivo do sistema capitalista*.

As relações de convivência afetivo-comunitárias que estabelece rompem com a ideia da família tradicional e de qualquer forma de poder e pretensão de autoridade:



do Pai
do pAtirãO
do prOpRIEtáRIO
do PAtríarCA
da PolÍcIA
Do pedagogo
do psiquiATRÁ
do POLítico
do PrEFElto
do PReSIdEntE
DO padre
do Pastor
do pARTido
do prOGrama
do pesquisADOR
dos pensADOREs
dos PrincÍpioS
Do púBLico

A violência que leva a morte de Zizo reside no incômodo da sociedade autoritária, que não suporta a poesia e a alegria, que combate qualquer tentativa arriscada e impede a exposição pública dos vexames libertários, levando as pessoas a inação, a uma vida paralisada e sem tesão. Mortos, mas insepultos. A ideia de felicidade burguesa nos mantém aparentemente vivos, porém sem tesão na vida. A vida como uma trepada sem prazer, a porra da boca sem a porra da língua. Só se tem prazer naquilo que se pode comprar, e a verdadeira vida é aquela que ninguém conhece, que começa depois da morte. Zizo oferecia o pior dos perigos a essa pedagogia autoritária, melhor seria se fizesse política partidária, ou se destruísse monumentos públicos. Sua nudez despretensiosa, sua luta pautada na afetividade, na sexualidade e na criatividade e sua poesia incomodam muito mais do que qualquer levante politiquês.

Na obra *Ame e de Vexame*, Roberto Freire reafirma a impossibilidade de dissociar potência de vida, amor e sexualidade. As instituições castradoras atuam nas duas últimas dimensões, por meio de diversos mecanismos autoritários como a moral cristã, a instituição do amor burguês, do casamento e da família. Uma pessoa que não é capaz de gozar, não é capaz de lutar.

Não há nada mais incômodo, desagradável e perturbador para uma sociedade autoritária, e sob a ideologia do sacrifício, do que um homem alegre. A alegria é uma agressão e ofende porque provoca inveja e rompe pactos de mediocridade. O homem saudável é revolucionário e alegre. A beleza pode ser, ao mesmo tempo, raiz e fruto do prazer. Só o prazer nos dá (com o contraponto da dor) o sabor da vida. Freire, 1990, p.31.

O amor, para mim, só pode ser expresso pelas artes e viajado pela poesia. Mas falar científica ou literariamente do amor e explicá-lo psicologicamente não significa absolutamente saber o que ele é e como ele funciona. Descubro ser o mistério a sua natureza mesma. Desvendá-lo é assassiná-lo. Só podemos, pois, senti-lo, jamais compreendê-lo. Quem começa a entender o amor, a explicá-lo, a qualificá-lo e quantificá-lo já não está amando. Procurei resumir assim, neste livro, minhas conclusões: do amor só se pode fazer necrópsia, jamais biópsia. Freire, 1990, p.11.

Pazinho tem Vanessa, Rosângela tem Oncinha, Bira e Boca-Mole. Zizo permeia por todos esses afetos, porém não pertence a nenhum deles. Ele experimenta a mais pura solidão ao viver a liberdade, a originalidade única, e os momentos de criação nos instantes de gozo.

**Enfim, a solidão sem mágoa é coisa do coração, da alegria e do tesão anarquistas.
Roberto Freire.**

Wilhelm Reich, a principal referência teórica para o surgimento da terapia anarquista de Roberto Freire, afirma em sua obra *A função do Orgasmo* (1975) que a ditadura totalitária não existe apenas em governos totalitários, é uma tendência universal de supressão da vida, e que se constitui como base da organização social, que torna as massas psiquicamente dependentes e sexualmente adoecidas. Uma das raízes do autoritarismo é o medo das massas à vida, é o desamparo causado pela ignorância. Para ele os mecanismos moralizantes e disciplinadores sociais e políticos que se iniciam na relação entre pais e filhos e se estendem nas demais relações e instituições produzem um desequilíbrio energético, uma tensão da couraça e como consequência, instalam neuroses nos corpos dos indivíduos, se cristalizando em expressão física, traços de comportamento e atitudes assujeitadas, inautênticas e passivas.

Apesar de ter sido discípulo e colaborador de Freud, em um determinado momento Reich rompe com o Freudismo, na medida em que inaugura o **corpo** como um espaço de interesse da psicologia e da sociologia, na medida em que, para ele o corpo todo sofre

Fica claro, pois, que, para o meu anarquismo somático, revolução social e política se fazem com ideologia na ação, ou seja, também com amor, tesão e orgasmos, simultaneamente no plano pessoal e social. Tendo-se em conta que amor, tesão e orgasmo não ocorrem apenas no plano sexual.
Freire, 1990. p.15.

com as consequências da dominação política e social, produzindo uma existência voluntariamente servil e formatada e perdendo a energia vital e a autêntica experiência do prazer, que opera no corpo todo e não somente no genital.

Ultrapassando a noção da neurose como expressão de um conflito do inconsciente, para Reich esse processo atua e afeta todo o nosso corpo, por meio de posturas e gestos corporais. Para Reich a verdadeira liberdade não está nas leis externas, mas na lei íntima.

quando as entranhas se manifestam e o juízo se esvai.

É nesse horizonte que o corpo nu que surge no filme se inscreve: não como mero objeto de desejo ou provocação erótica, mas como couraça que se abre, superfície onde se inscreve as marcas da dominação social e política, mas que também anuncia a possibilidade de um desarmamento, de um retorno à experiência autêntica do prazer. Nus, os corpos aparecem não apenas como vulneráveis, mas como potentes, insurgentes, revelando no gesto mais simples, o estar exposto, uma recusa às formas de assujeitamento e uma abertura para a lei íntima da vida.

A exibição do corpo nu é crua porque não obedece a fetiches, fantasias nem idealizações: é corpo em si, feito de suor, marcas e excrementos. O corpo que transa não se sobrepõe ao corpo que luta, ele é um só. Corpos fora dos padrões se mostram na pele velha, na pele negra, na pele travesti, nas peles que fazem sexo, que se embriagam, que experimentam a si mesmos. Eneida oferece seu corpo nu ao poeta ao se multiplicar em cópias de si mesma, tornando o próprio corpo experiência,

não objeto de desejo alheio. A visão da nudez de Eneida desestabiliza Zizo, pois ao mesmo tempo que rompe com o conhecido, nunca é plenamente possuída, sempre já algo que escapa na nudez, uma promessa que nunca apazigua a inquietação, uma abertura ao infinitamente desconhecido.

O corpo nu torna-se arma de guerra contra a ordem hegemônica. Esta arma cotidiana explode na rua, na solenidade do 7 de setembro: Zizo convoca todos a se despirem, a ocupar o espaço público com o que possuem de mais primitivo, seus próprios corpos. Sorrisos de amizade, poesia declamada, mãos que se tocam a ponto de quase alcançarem o beijo contrastam com a truculência policial, revelando uma escolha estética e política. A nudez se torna resistência, afirmação da vida e desafio ao conservadorismo, corpo que arde e pulsa no meio do mundo.

A nudez só é a morte, e nos mais ternos beijos há um leve travo a rato. - Georges Bataille. (1988)

A nudez não se reduz ao erótico, a redenção nem à promessa de liberdade: ela desvela a fragilidade, a finitude, a mortalidade, a ruína inscrita no corpo. Nele pulsa um traço animalesco, lembrança incômoda de um excesso de realidade que a cultura tenta encobrir sob camadas de pudor. O corpo nu que traz em si o travo a rato recusa a pureza, afronta o conservadorismo e se afirma na sua própria materialidade: crua, ambivalente, incontornável imagem que toca o real.

A nudez abre a fresta por onde o humano se aproxima do animal. Se a pele despojada já anunciava a vulnerabilidade e a ruína, é no contágio com a imagem do rato que o corpo se intensifica

como alegoria animalesca: não mais superfície erótica ou promessa de redenção, mas carne exposta ao impuro, ao sujo, ao que escapa às normas de asseio e pureza. Nesse trânsito, a nudez toca o animal e o incorpora, revelando no corpo humano a lembrança inquietante de sua condição mais abjeta e mais vital.

No filme brasileiro *Árido Movie*, de 2006, dirigido por Lírío Ferreira e que também conta com a roteirização de Hilton Lacerda, dois personagens são mostrados no alto do Vale da Rocha, no sertão de Recife, depois de tomarem um chá de raízes indígenas. Zé Elétrico, um sábio nativo da terra, contador de histórias do tipo do camponês sedentário, que por ter passado toda a vida no mesmo lugar conhece como ninguém suas histórias e tradições, diz para Jonas, um jornalista nascido no sertão mas criado na capital:

Bonito né Jonas? você sabe que a quem a esse lugar pertencia teve que fugir? é isso que acontece. (...) e assim a gente vai desaparecendo. Antigamente a gente tava onde tinha água, mas agora a gente tá à mercê dela, porque a gente não é mais índio, a gente só é índio quando querem falar mal, índio é uma raça que derreteu, mas em troca a gente vai continuar vivendo no sangue de vocês. (...) não sei se você entende, as coisas estão por aí e a gente não consegue ver, não é que não consegue ver, não consegue entender... essa pedra mesmo, tá vendo? é a pedra do cachorro, tá vendo? É um cachorro deitado de costa pra gente, olha a cabeça do bicho de lado, é um cachorro escritinho, sem tirar nem pôr, viu né? Tava aí, sempre teve, antes mesmo de existir cachorro já tinha pedra, agora eu só vi o cachorro muito depois, reparei quando me falaram: olha, ali é a pedra do cachorro, eu não

O dom de ver semelhanças, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a semelhança. E a faculdade extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças. Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento.

Benjamin, 2017^a, posição 1676

via cachorro porra nenhuma, aí me disseram que tava deitado, aí depois eu só vi cachorro. e nem sei como eu consegui num ver.

(...)

Alí ó, ali é o elefante, essa aí é que foi foda, mas eu não consegui ver nem com a bexiga, eu olhava, olhava, só se for um elefante que não existe mais, eu dizia pros velhos que me amostravam. Aí um dia eu tinha fumado bem da erva santa e fiquei admirando, admirando...aí percebi que era um elefante afundado na água, tá vendo? A água no meio dele, a tromba saindo, vê a orelha do bicho, rapaz foi feito uma alucinação, porque eu pensava assim, se aquilo sempre teve ali e eu nunca consegui ver, quanta coisa tem no mundo que tá embaixo do nosso nariz e a gente nem vê? negócio é o seguinte: cabeça aberta e estar alerta, se a gente pisa sem jeito, pode escorregar na imaginação.

A pedra é a mesa, lugar de um encontro de saberes sofridos que sobreviveram, imagens distantes no tempo e no espaço, fixadas na memória por encantamento. Cachorro, elefante, pedra: não se trata de formas encontradas, mas de formas transformantes e migratórias nas quais coincidem muitas temporalidades: bilhões de anos de formações rochosas encontram corpos animais e ervas sagradas entre-vistas na mesa-lente de uma câmera. Em Big Jato, Xico criava um universo infinito de imagens em sua cabeça quando era prisioneiro da cidade alegórica de Peixe de Pedra, espécie de cidade-fóssil onde quem fica vira parte da paisagem. Cachorro, elefante, peixe, pedra.

Sabe-se o que há de desconcertante na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação. (Foucault, 1992, p. 5-6).

Nesse entrelaçamento de formas animais e rochosas abre-se o campo para que o animal menor, mais rasteiro e incômodo, irrompa nas alegorias. Se as grandes figuras animais sedimentadas em corpos rochosos evocam uma força e uma duração mítica, no rato que se condensa a memória subterrânea da sobrevivência. Ele não petrifica, mas rói, infiltra-se, prolifera nos interstícios. Entre rochas e fósseis, o

rato aparece como alegoria insistente do que resiste à morte pela via do excesso de vida, uma presença que, longe de se fixar, move-se nas frestas, corrompe as margens e devolve ao corpo humano a lembrança de sua precariedade.

QUEBRA DA QUARTA PAREDE

FEBRE DO RATO, NÃO A FEBRE COLONIZADORA DO CAMUNDONGO MICKEY.

A existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo. É uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles. Pois o mais extraordinário neles é que todos, sem qualquer maquinário, saem improvisadamente do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores, dos móveis mais cotidianos, assim como das árvores, nuvens e lagos. Natureza e técnica, primitividade e conforto unificam-se aqui completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que veem a finalidade da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência redentora que em cada dificuldade se basta a si mesma, do modo mais simples e ao mesmo tempo mais cômodo, na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão. (...) Ficamos pobres. Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”. (Benjamin. 2017^a, posição 1752)

O sonho capitalista burguês
de mãos dadas
com a barbárie



A voz do povo é a voz do **capital**.

Ele é que nos vende a guerra e nos obriga a comprar a paz.

No ato criador, o artista acessa o seu inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo para criar sua obra, ele é um tradutor, traduz a linguagem do inconsciente para o consciente. O inconsciente coletivo existe de forma igual em todos nós, mas o artista tem essa habilidade de traduzi-lo, de revelá-lo. Freire, Roberto, 1987, p.37

Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a este século. Benjamin, 2017a, Posição 1716.

Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?
Benjamin, Walter. 2017a. Posição 1695



Um camundongo que fala, usa luvas, veste roupas e sapatos, pinta muros e sobrevive às situações mais extremas. Fruto do inconsciente coletivo, da fantasia das massas, da aliança entre magia e técnica, ele se torna melhor amigo daquele que busca o alívio momentâneo após um dia de trabalho, a fuga da própria vida, que busca se ver livre de toda e qualquer experiência. O camundongo aqui está associado a função terapêutica do riso e a existência de uma espécie de não-humano, de um bárbaro “do bem”, fruto de uma cultura burguesa decadente e empobrecida que busca dar uma forma plástica e mercadológica aos sonhos.

Walter Benjamin, ao refletir sobre a obra de arte na reprodutibilidade técnica aponta três aspectos centrais. O primeiro diz respeito ao **instrumental ou de aparelhagem**, isto é, às técnicas e dispositivos como a fotografia, o cinema ou a xilogravura, que permitem a produção em série. Nesse processo, perde-se a noção de originalidade e de autenticidade, pois o valor único da obra se extingue na possibilidade infinita de cópias. O segundo aspecto refere-se à **reprodução dos sentidos**, que Benjamin divide em duas formas de percepção: o regime de culto e a imagem de exposição. No regime do culto, a obra carrega em si uma aura sagrada, um sentido que a acompanha. Já no regime da exposição, a relação com o espectador que produz sentido, como se vê em movimentos como o dadaísmo, que exploram o choque, a provocação e o impacto na recepção. O terceiro aspecto abre caminho para a reflexão sobre o desejo de educar os sonhos, a dimensão onírica e a educação do corpo. É justamente essa potência que a figura do Mickey procura capturar e controlar, não como uma linguagem, mas como uma entrega do imaginário, do encantamento e da potência onírica, para que não escape dos limites da ordem social.

A falta de espírito coletivo denunciada por Zizo, ou de experiência comunicável apontada por Benjamin, manifesta-se aqui não por escassez, mas por excesso. O corpo do camundongo Mickey não é composto de ferramentas e máquinas externas: ele está integrado ao corpo animal-humano e fundido com a tecnologia. Essa fusão representa a radicalização do empobrecimento da experiência, resultado da sobrecarga de vivências incorporadas nesses corpos na forma de impressões visuais que entram em nosso inconsciente, adormecendo nossos desejos de mudar as coisas. Ao superar as capacidades do humano, o corpo do Mickey abala a ideia hierárquica e evolutiva do homem em relação à natureza e, ao mesmo tempo, insere estímulos na percepção coletiva, prometendo uma “natureza melhor” mediada pela tecnologia. Para Benjamin, essa explosão na percepção do tempo e do espaço pode, em alguma medida, representar uma conciliação entre a tecnologia e a natureza.

Assim, o corpo do camundongo norte americano reflete uma tensão entre o avanço técnico e a crise da experiência coletiva, evidenciando como a sobrecarga tecnológica pode levar a um empobrecimento paradoxal: ao mesmo tempo em que amplia as possibilidades sensoriais e imaginativas, fragmenta e dispersa a vivência compartilhada, colocando em xeque a conexão entre indivíduo, corpo e coletivo.

A mesa retorna aqui, não como superfície de criação de outros mundos, mas como objeto que dança conforme o ritmo imposto pelo camundongo, que se torna a expressão máxima da humanização das relações entre os objetos e objetificação das relações humanas.

Ratos são considerados pragas e temidos por se reproduzirem rapidamente e transmitirem doenças aos seres humanos, mas o cinema está cheio de ratinhos amigáveis para além do roedor norte americano, grande precursor de todos eles: Jerry de Tom & Jerry, que luta constantemente pela sua

sobrevivência contra um adversário mais forte, e escapa ileso, Remy de Ratatouille, que se insere no espaço humano elitizado da alta gastronomia, Stuart Little, rato domesticado por uma família burguesa, Ligeirinho de Looney Tunes, que carrega a velocidade e esperteza aliada a paixão pela cozinha, Pinky e Cérebro, o gênio maquiavélico e o ingênuo atrapalhado, ambos com agencia própria no laboratório de pesquisa, o Rato do Catelo Ra-Tim-Bum, simpático mediador entre mundos infantil e adultos, que carrega uma grande contradição, ele toma banho, escova os dentes e batalha conta as sujidades, entre muitos outros. Esses ratos são variações, mutações e até deformações do Mickey, respondendo a diferentes demandas de época, tecnologia e mercado.

Produtos do antropomorfismo, a maioria dos ratos da ficção carrega características humanas: andam eretos, usam roupas, falam, expressam emoções e incorporam virtudes, vícios, medos e desejos tipicamente humanos. Esse fascínio, no entanto, convive com a repulsa: seus corpos, na realidade, são historicamente rejeitados por estarem associados à sujeira e a doenças que afetam o próprio ser humano. Nesse sentido, o rato ameaça a suposta superioridade humana sobre o reino animal, pois compartilha com ele as vulnerabilidades e o próprio ocupar da cidade.

Uma resposta histórica a essa ameaça foi o confinamento dos ratos em laboratórios. Lá, transformados em objetos de estudo, eles deixam de ser

Rato de rua
Irrequieta criatura
Tribo em frenética proliferação
Lúbrico, libidinoso transeunte
Boca de estômago
Atrás do seu quinhão

Vão aos magotes
A dar com um pau
Levando o terror
Do parking ao living
Do shopping center ao léu
Do cano de esgoto
Pro topo do arranha-céu

Rato de rua
Aborígene do lodo
Fuça gelada
Couraça de sabão
Quase risonho
Profanador de tumba
Sobrevivente
À chacina e à lei do cão

Saqueador da metrópole
Tenaz roedor
De toda esperança
Estuporador da ilusão
Ó meu semelhante
Filho de Deus, meu irmão

figuras autônomas para se tornarem instrumentos da ciência. Essa domesticação científica é viabilizada pela proximidade fisiológica com os humanos, o que reforça tanto o vínculo quanto a subordinação. Já os ratos urbanos, que vivem nas cidades fora do controle humano, permanecem como a face indomada dessa relação, sobreviventes ágeis que transitam por espaços subterrâneos e marginais.

As fronteiras entre repulsa e fascínio, entre o esgoto e o estrelato, entre a liberdade e o controle absoluto, compõem uma alegoria animalesca que ultrapassa a soma de imagens isoladas, formando um imaginário compartilhado. Esse imaginário não é neutro: ao longo da história, a imagem do rato foi mobilizada para desumanizar grupos inteiros. A propaganda antissemita da Alemanha Nazista, por exemplo, recorreu à iconografia animalesca para associar os judeus a ratos, reforçando preconceitos e legitimando a violência.

Assim, seja como heróis antropomorfizados nos desenhos animados, como prisioneiros da ciência ou como estigmas usados para oprimir povos, os ratos carregam uma carga alegórica atravessada por tensões de poder, sobrevivência e identidade. Eles habitam um espaço liminar entre o humano e o animal, o amado e o detestado, que mantém vivo um dos imaginários mais persistentes da cultura visual e política contemporânea. A figura do rato em Freud, no caso do “Homem dos Ratos”, também se inscreve nesse entrelaçamento de repulsa e fascínio. No relato clínico, o paciente era assombrado por pensamentos

Rato

Rato que rói a roupa

Que rói a rapa do rei do morro

Que rói a roda do carro

Que rói o carro, que rói o ferro

Que rói o barro, rói o morro

Rato que rói o rato

Ra-rato, ra-rato

Roto que ri do roto

Que rói o farrapo

Do esfarra-rapado

Que mete a ripa, arranca rabo

Rato ruim

Rato que rói a rosa

Rói o riso da moça

E ruma rua arriba

Em sua rota de rato

Ode aos Ratos

Chico Buarque

obsessivos que giravam em torno de uma cena de suplício envolvendo ratos introduzidos no ânus de uma vítima. Freud interpreta esse delírio como uma forma de identificação inconsciente com os ratos e como substituição simbólica do pênis pelo animal, condensando desejo e angústia em uma mesma imagem perturbadora.

Pensar esse corpo animalesco como um corpo fragmentado que habita a mesa de dissecação e as tecnologias da imagem é permitir ser contaminado por ele, convocá-lo para uma escavação imagética, para um prolongamento/deslocamento/descolamento do olhar: olhá-lo para além do que já sabemos sobre ele e encontrar o não-sabido ou o que dele escapa, é não deixar que a linguagem aniquile o olhar, ou, no dizer de Didi-Huberman, ser olhada de volta pelas imagens, perceber as sensações primeiras diante desse grande olho.

Corpo fragmentado. Retornando ao rato febril, mais do que uma alegoria da febre da leptospirose, ele carrega em si fragmentos de outros corpos-camundongos: aquele que reage, que não rasteja, que escala, escava e salta os obstáculos; aquele que, sob o enquadramento capitalista, é considerado sujo, colocado à margem, destinado ao extermínio e ao isolamento; aquele que é esperto, veloz e luta pela sobrevivência, atravessando praças, rios, esgotos e frestas; aquele que, ao mesmo tempo em que é rejeitado por representar a ameaça da contaminação, produz fascínio pela resistência e pela adaptabilidade; aquele que anda em bando e reverbera na coletividade. Há aqui uma inversão: enquanto o camundongo Mickey veste roupas e oculta sua animalidade, Zizo reivindica a humanidade na nudez dos corpos. Como lembra Derrida, o animal é não-nu

A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas 'relações íntimas e secretas', novas 'correspondências e analogias', que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo pensamento das relações que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar. Didi-Huberman, 2018, p. 20.

por não ter consciência da sua nudez, enquanto o homem é nu justamente ao ser vestido. O corpo-rato, portanto, pulsa na ambivalência entre nojo e desejo, a mesma que sentimos diante do rio, da poesia, do amor e da morte.

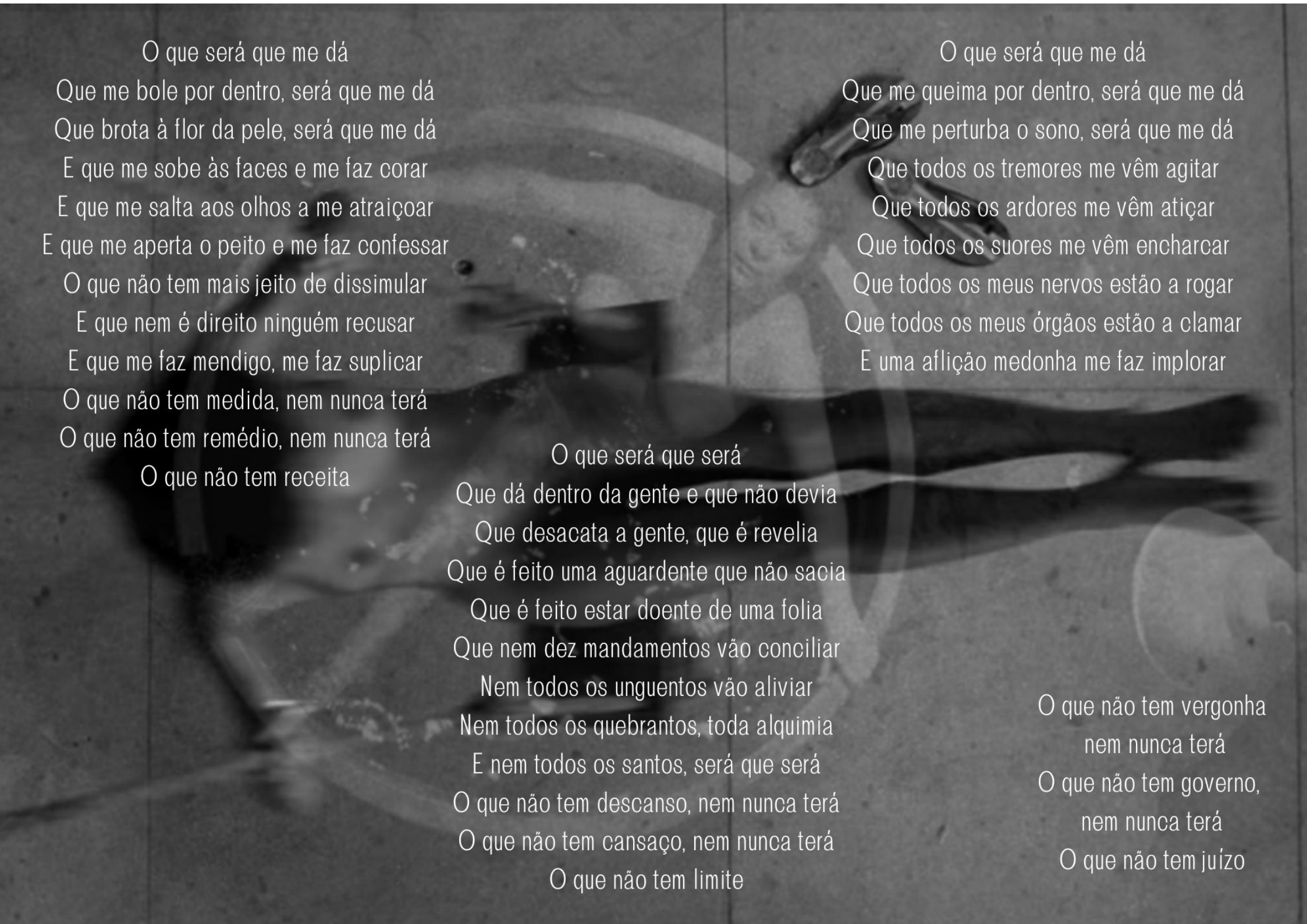








**Aquele peixe nunca saiu de dentro de mim, e aquilo era a coisa
mais próxima que eu conhecia como felicidade**



O que será que me dá
Que me bole por dentro, será que me dá
Que brota à flor da pele, será que me dá
E que me sobe às faces e me faz corar
E que me salta aos olhos a me atraíçoar
E que me aperta o peito e me faz confessar
O que não tem mais jeito de dissimular
E que nem é direito ninguém recusar
E que me faz mendigo, me faz suplicar
O que não tem medida, nem nunca terá
O que não tem remédio, nem nunca terá
O que não tem receita

O que será que será
Que dá dentro da gente e que não devia
Que desacata a gente, que é revelia
Que é feito uma aguardente que não sacia
Que é feito estar doente de uma folia
Que nem dez mandamentos vão conciliar
Nem todos os unguentos vão aliviar
Nem todos os quebrantos, toda alquimia
E nem todos os santos, será que será
O que não tem descanso, nem nunca terá
O que não tem cansaço, nem nunca terá
O que não tem limite

O que será que me dá
Que me queima por dentro, será que me dá
Que me perturba o sono, será que me dá
Que todos os tremores me vêm agitar
Que todos os ardores me vêm atíçar
Que todos os suores me vêm encharcar
Que todos os meus nervos estão a rogar
Que todos os meus órgãos estão a clamar
E uma aflição medonha me faz implorar

O que não tem vergonha
nem nunca terá
O que não tem governo,
nem nunca terá
O que não tem juízo



A FEBRE DO RATO COMO UMA ALEGORIA PARA O AMOR(TE)

Diversos elementos cristãos são invocados e Zizo brinca com eles. A Sexta-Feira Santa, que é o tempo do sofrimento e da morte do homem Jesus, o espancamento, a malhação de Judas por crianças, a passagem bíblica anunciada nos muros do cemitério:

Muitos dos que já tiverem morrido viverão de novo: uns terão a vida eterna, e outros sofrerão o castigo eterno e a desgraça eterna.

A culpa, a condenação ao fogo eterno do inferno para aqueles que se entregam a carne aterroriza, cria uma legião de existências fictícias, assépticas e reprimidas, porém totalmente controladas, auto vigilantes, e umas vigiando as outras. A construção do pecado é uma prerrogativa disseminada durante o processo de colonização. É preciso se afastar dos prazeres da carne, tê-la como morada sagrada do espírito santo cristão. Essa separação entre corpo e mente, corpo e alma ou corpo e pensamento remete a diversas tradições e tempos, desde a platônica, passando pela cristã e por último a racionalista, que coloca a função do pensamento hierarquicamente superior ao corpo, provocando um corpo adoecido, cindido, limitado e reprimido em suas potências.

Amar a nossa falta mesma de amor, e na secura nossa amar a água implícita, e o beijo tácito, e a sede infinita.

Carlos Drummond De Andrade

Para os outros, o universo parece honesto. Parece honesto para as pessoas de bem porque elas têm os olhos castrados. É por isso que temem a obscenidade. Não sentem nenhuma angústia ao ouvir o grito do galo ou ao descobrirem o céu estrelado. Em geral, apreciam os “prazeres da carne”, na condição de que sejam insossos. Mas, desde então, não havia mais dúvidas: eu não gostava daquilo a que se chama “os prazeres da carne”, justamente por serem insossos. Gostava de tudo o que era tido por “sujo”. Não ficava satisfeito, muito pelo contrário, com a devassidão habitual, porque ela só contamina a devassidão e, afinal de contas, deixa intacta uma essência elevada e perfeitamente pura. A devassidão que eu conheço não suja apenas o meu corpo e os meus pensamentos, mas tudo o que imagino em sua presença e, sobretudo, o universo estrelado.

Bataille, 2018, p.29,30.

No filme muitos deslocamentos acontecem, a lógica da razão presa apenas a atividade do pensamento, o corpo vigiado e vigilante domado pelo medo do pecado e a o sagrado santificado e limpo. A poesia surge não apenas como obra, mas como corpo, e o corpo se revela não só como corpo, mas como poesia.

Roberto Freire faz uma reflexão sobre o pensamento trágico cristão que impõe como simbologia principal a crucificação, centrando sua ação no sofrimento, na perseguição, na dor e produzindo no fiel sentimentos pessimistas como culpa e remorso. Para ele, as pessoas que optam pela ludicidade do viver devem, assim como Zizo, combater e denunciar essas correntes trágicas de pensamento que representam o antitesão, que tem como função impor culpas, dependências limitações e impedir o viver natural lúdico.

Logo, como o tesão não se consegue obter por meio da fé, não se pode comprar, nem alugar. nem emprestar e, sobretudo, como o tesão é impossível de roubar, fica evidente que ele não é fruto e nem pode produzir a felicidade dos capitalistas, dos burgueses e dos religiosos. Freire, Roberto. 1987.p.53

As pessoas organizam a vida em dias úteis, ou seja, aqueles que servem para alguma coisa, em que se produz algo em favor do capital. Os dias não-úteis são aqueles em que se descansa, se “recarrega as energias” para os próximos dias úteis que virão, ou que se tem o mínimo de prazer para fazer esquecer as preocupações, aliviar as tensões e alegrar-se minimamente, a fim de suportar a existência neurótica, a trepada sem prazer, o futebol sem bola, a porra da boca sem a porra da língua!

(...) vivendo em sistemas políticos autoritários, aos quais tanto religião como ciência estão ligados, associados e dependentes, a visão trágica da existência é um dos suportes ideológicos mais poderosos e úteis para a sua manutenção.
Freire, 1987, p.53.

A liberdade é apenas um instrumento do amor, se você não for livre você não ama, e para viver só vejo uma justificativa para estar vivo: poder amar. se você não pode amar, se você não está amando, estar vivo é uma coisa extremamente melancólica, infeliz e escravizante, ama você tem que se submeter ao poder (...) a primeira coisa que o autoritarismo faz para impedir a liberdade, para poder dominar é diminuir a possibilidade do amor nas pessoas.

(...) uma sociedade autoritária se organiza para impedir que as pessoas possam viver plenamente o seu tesão. Todo ato autoritário é uma caça ao prazer, a alegria, ao tesão.
Roberto Freire (entrevista)

Nos amores que o filme engendra não cabem posse nem ciúme, tampouco nem juras de vitória. Nelas, o placar pode até não ser justo, mas a partida que é boa para caralho.

No amor intenso e turbulento entre Vanessa e Pazinho, as crises por traições e ciúmes são constantes. Em uma montagem de cenas descontínuas em que se alternam discussões do casal em casa, no bar saudade, e em um sofá à beira mar, o casal se separa e se junta com frequência. Entre gritos, declarações, beijos e xingamentos, constrói-se um amor abismal, feito de lama, caos e fúria. O mar os assiste amar o amor com suas sombras e convulsões.

Apesar disso, ambos não deixam de desejar e querer o corpo, Vanessa lhe diz que traiu porque **deu uma coisa**, uma vontade, aí ela foi lá e fez.

Se esse amor
Ficar entre nós dois
Vai ser tão pobre amor
Vai se gastar

Se eu te amo e tu me amas
Um amor a dois profana
O amor de todos os mortais
Porque quem gosta de maçã
Irá gostar de todas
Porque todas são iguais

Se eu te amo e tu me amas
E outro vem quando tu chamas
Como poderei te condenar
Infinita tua beleza
Como podes ficar presa
Que nem santa num altar

Quando eu te escolhi
Para morar junto de mim
Eu quis ser tua alma
Ter seu corpo, tudo enfim
Mas compreendi
Que além de dois existem mais

Amor só dura em liberdade
O ciúme é só vaidade
Sofro, mas eu vou te libertar
O que é que eu quero
Se eu te privo
Do que eu mais venero
Que é a beleza de deitar.

Raul Seixas

Se a moral cristã ergueu a cruz como renúncia ao corpo, Zizo a devolve ao chão, e sobre ela escreve sua poesia, fuma seu baseado e bebe sua cachaça. A tradição trágica do cristianismo alimenta-se da culpa, da castração, da promessa de um além que exige o sacrifício do presente. No gesto do poeta, o amor não é promessa de eternidade, mas uma entrega ao abismo. Amor lúdico e ao mesmo tempo trágico, que não salva, ao contrário, condena a melancolia - a perda do objeto de amor, e no limite - a morte.

Na obra “História de Ratos”, Bataille já nos atravessa de início com o “inaudito estado de nervos, irritação sem nome: amar a tal ponto é estar doente (e gosto de estar doente).” Ele deseja que o amor pela sua amada seja exatamente como é: impossível de se realizar, um amor que escapa, que só toca na angústia de estar demasiado próximo da morte. O que o liga à amada não é a miséria das possibilidades concretas, mas o impossível; não é a duração, mas o fulgor efêmero, ardente e fugaz: “as chamas, os sonhos, os risos perdidos”. Assim

...como é grande o silêncio da morte na memória da orgia, quando a própria orgia é a liberdade da morte!; como o amor é grande na orgia!, a orgia no amor! ...se agora-neste momento que se afasta o mais possível de um desfalecer, de um nojo físico e moral- penso no rabo róseo de um rato na neve, parece-me que entro na intimidade do «que é», e um leve mal-estar crispa o meu coração. Bem sei que a intimidade da M., morta, era como o rabo de um rato, bela como o rabo de um rato! Eu já sabia que a intimidade das coisas é a morte. ...e, naturalmente, a nudez é a morte-e tanto mais «a morte» quanto mais bela for!

Bataille, 1988, p. 67.

A liberdade nada é se não for aquela de viver à beira de limites onde toda a compreensão se decompõe.

Bataille, 1988, p. 52.

também o amor do poeta, que não acontece por falta, mas por excesso, que “se precipita para lá do desejo de durar”, no qual o sentido não está na duração, está em arder, não está no quanto a chama resiste, mas em sua intensidade, em atingir o não-sentido, “*o sentido feito pela negação de todos os outros*” O amor então só se cumpre ao se perder, cumpre-se no limite, no vazio, no abismo da morte. Amor é uma queda no vazio. **Uma coisa.** Uma coisa que não cabe por não ter mais cabimento.

A intensidade do corpo e do olhar de Zizo tocando a urina de Eneida, desmascara “o que permanece depois dele (revelando-lhe o inevitável declínio)”: o vazio, a finitude. Seu êxtase, seu entorpecimento não vêm do álcool, mas da água que escapa de sua musa e o embriaga, suspende o tempo numa espécie de “ausência de morte, um vazio sem fim na aparente proximidade do céu.” (Bataille, 1988)

O corpo do rato retorna como alegoria do amor incabível: imagens do excesso e do inconsciente, aquilo que brota sem saber de onde e infiltra-se em toda parte, instaurando a ordem do incontável. Bataille aproxima o corpo da mulher e o corpo do rato como vertiginosos, ameaçadores e fascinantes, ambos associados ao que é rejeitado, ao que fede e escorre: o mijo de Eneida, “o bafio, os refegos, o esgoto”, como se fosse atraído pelo que o ameaça, pelo risco da queda, pela pequena morte

... mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil. É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda. É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte. Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala.

Lispector, 2016a, p. 382-383.

orgástica e orgiástica que consome e aniquila o próprio desejo, onde vida e morte se tocam.

Prazer, amor, nudez encontram a intimidade do ser na morte. É nesse limiar que irrompe a imagem do rabo róseo do rato na neve: íntima, delicada, bela e terrível ao mesmo tempo. O que parecia apenas um detalhe grotesco se torna uma alegoria, um corpo ambivalente que escapa à separação entre pureza e imundície, beleza e repulsa. O rabo do rato, mínimo e desprezível, carrega o espanto da existência em sua forma frágil e insistente, lembrando-nos que a intimidade das coisas é sempre finita. Na brancura da neve, ele se mostra como uma ferida delicada, revelando que o ser só se deixa tocar no ponto onde desejo e morte se confundem.

No conto “o ovo e a galinha” de Clarice Lispector (2016b), a narradora declara seu amor pelo ovo, um amor que sequer sabe que ama, um amor que no momento que enxerga o objeto amado, instantaneamente o perde, antes mesmo de tê-lo seu. Ela não o entende, não o toca e o renega como forma de protegê-lo, de não o destruir. por devoção a ele, o esquece.

o ovo tem sua força no não poder ser outra coisa que não um ovo.

O ovo é uma alegoria do amor que excede a razão. Clarice jamais consegue com(prender) o ovo, seu amor é espera e repetição, ela está condenada a arder em febre procurando-o. Zizo também está condenado pelo seu amor febril por Eneida, como a pedra de Sísifo, sempre prestes a alcançar o cume e sempre rolando de volta; como a água de Tântalo, com sua sede eterna diante da água que se oferece e escapa; como o céu de Atlas, que pesa sem trégua. O olhar observa a coisa que se aproxima, o olhar é o necessário instrumento que, depois de usados, jogarei fora.

Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido.

Talvez o amor esteja na falta, talvez o amor esteja no excesso, talvez o amor esteja no não entender. Zizo não entende o desprezo de Eneida, ela não entende as “merdas que ele escreve”, Pazinho não entende sua poesia e nem a ousadia de Vanessa, que também não entende as escapadas de Pazinho. Ao não entender, não há nada entre você e o que não se entende, não há interlocutor entre você e o outro. a falta de entendimento nos olha de volta e nos permite ver além.

Amor é finalmente a pobreza. Amor é não ter. Inclusive amor é a desilusão do que se pensava que era amor - Clarice Lispector

No conto “Perdoando Deus”, de Clarice Lispector, uma mulher caminha distraída por uma avenida. Nesse estado de atenção sem esforço, ela se percebe num êxtase de carinho e amor pelo mundo, que descreve como a sensação de ser a “mãe de Deus”: não por desejo de posse, mas por um gesto de ternura maternal. Esse amor, no entanto, é brutalmente interrompido pelo encontro com um rato morto, de cauda enorme e corpo esmagado. Num lapso, ela tromba com o real em sua forma mais crua. A entrega desprevenida ao amor é atravessada pelo que mais a assombra desde a infância: a materialidade grotesca do rato, cuja imagem parece colar-se às suas pálpebras. O gesto de Deus, interpretado como sarcástico e grosseiro, a fere e a revolta.

Ao final, porém, essa experiência a conduz a uma revelação: o mundo também é rato. Amá-lo exige aceitar sua própria violência contida, seus crimes não cometidos, suas repulsas e desejos

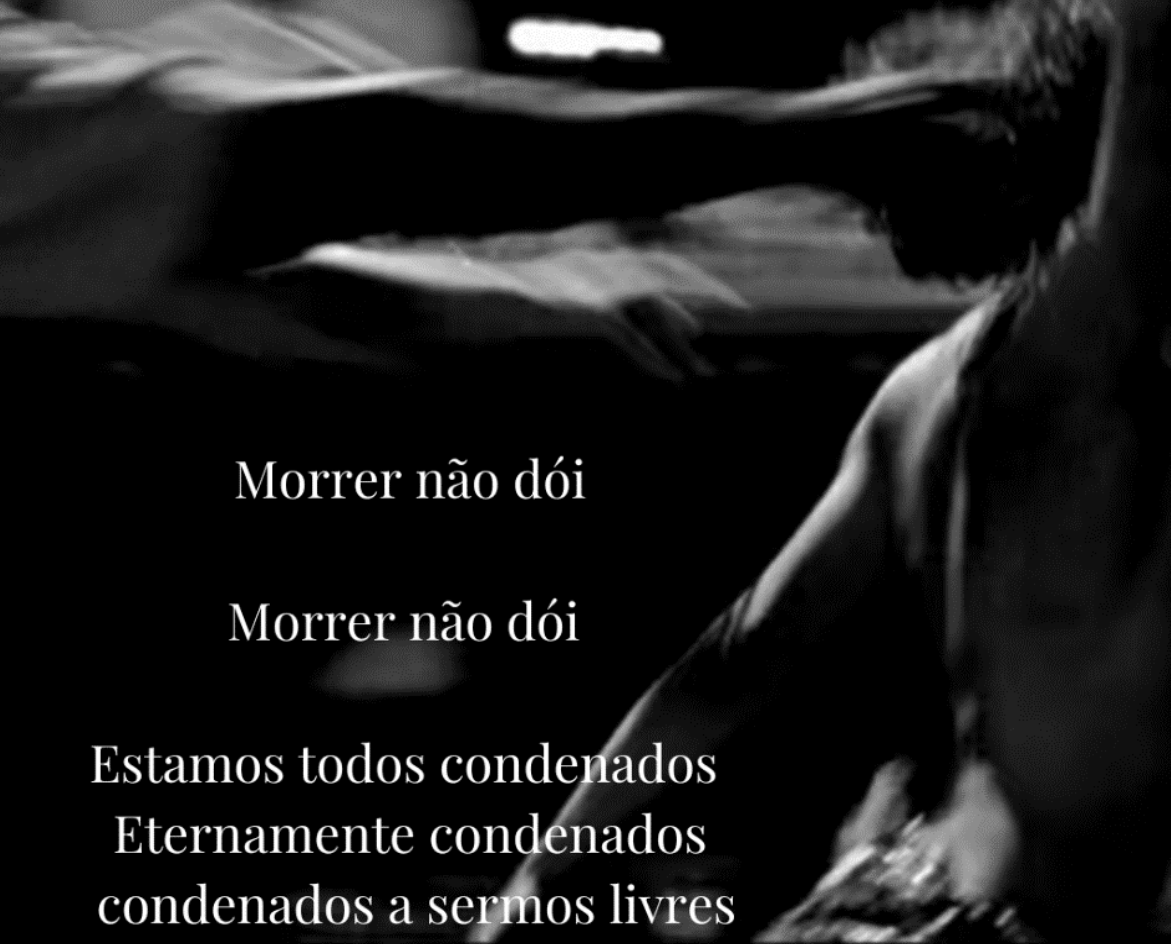
inconfessos. O amor “inocente” e idealizado, ela percebe, é sustentado apenas por aquilo que não se cumpre, pela recusa em tocar o rato, pela contenção da brutalidade que habita o humano. Clarice mostra que amar não nasce das compreensões, mas das incompreensões.

O amor é para as coisas que não são, por não terem cabimento.



O ser humano é estômago e sexo
E tem diante de si uma condenação
Terá obrigatoriamente que ser livre
Mas ele mata e se mata com medo de viver
Por isso meus olhos estão cegos para não
enxergar

A gosma desses pecadores
Meus ouvidos escutam uma voz que diz

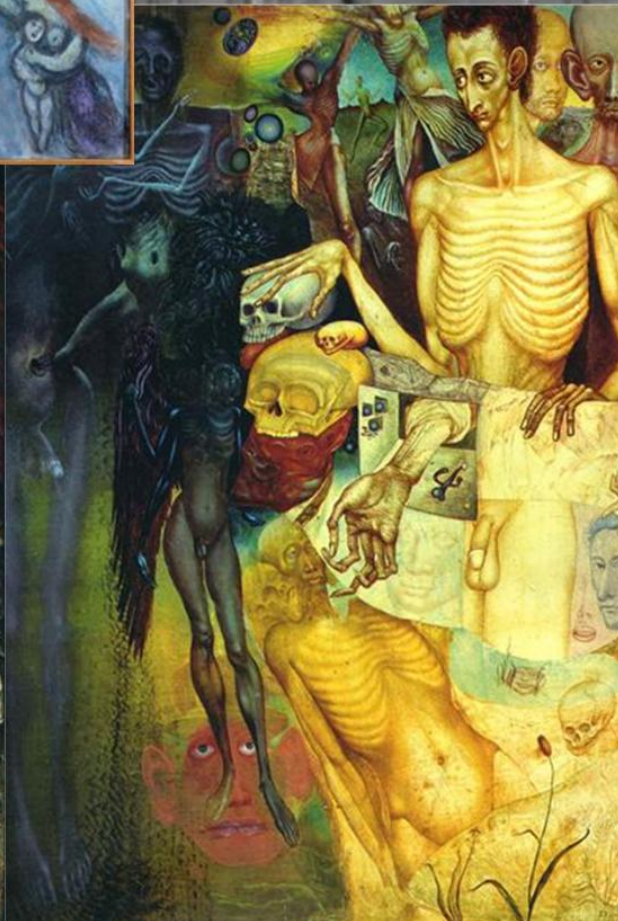
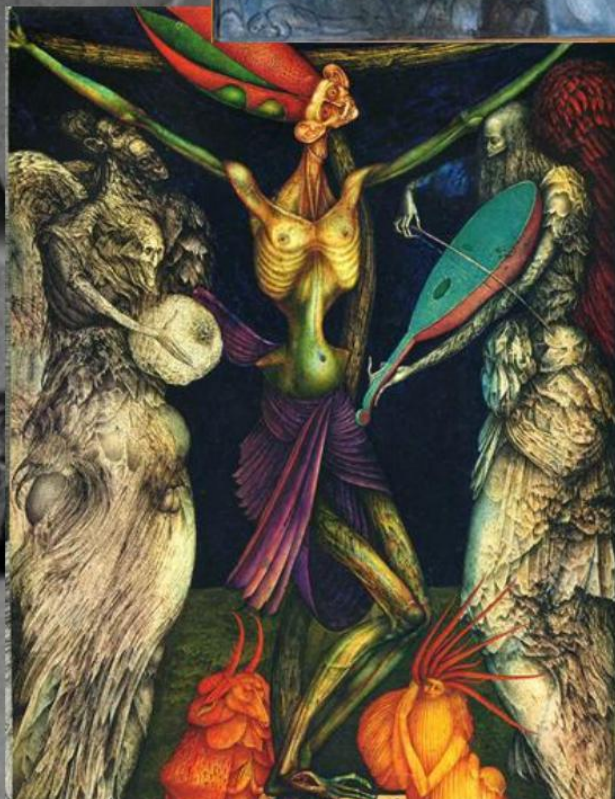
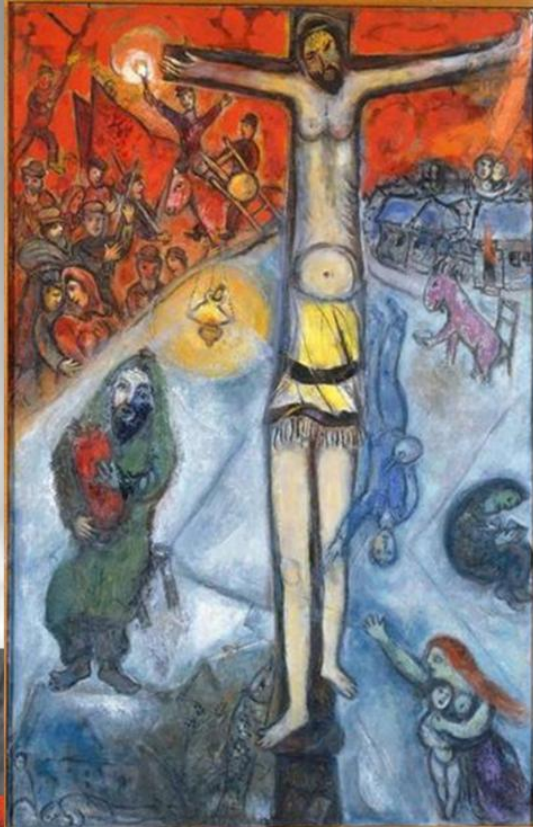


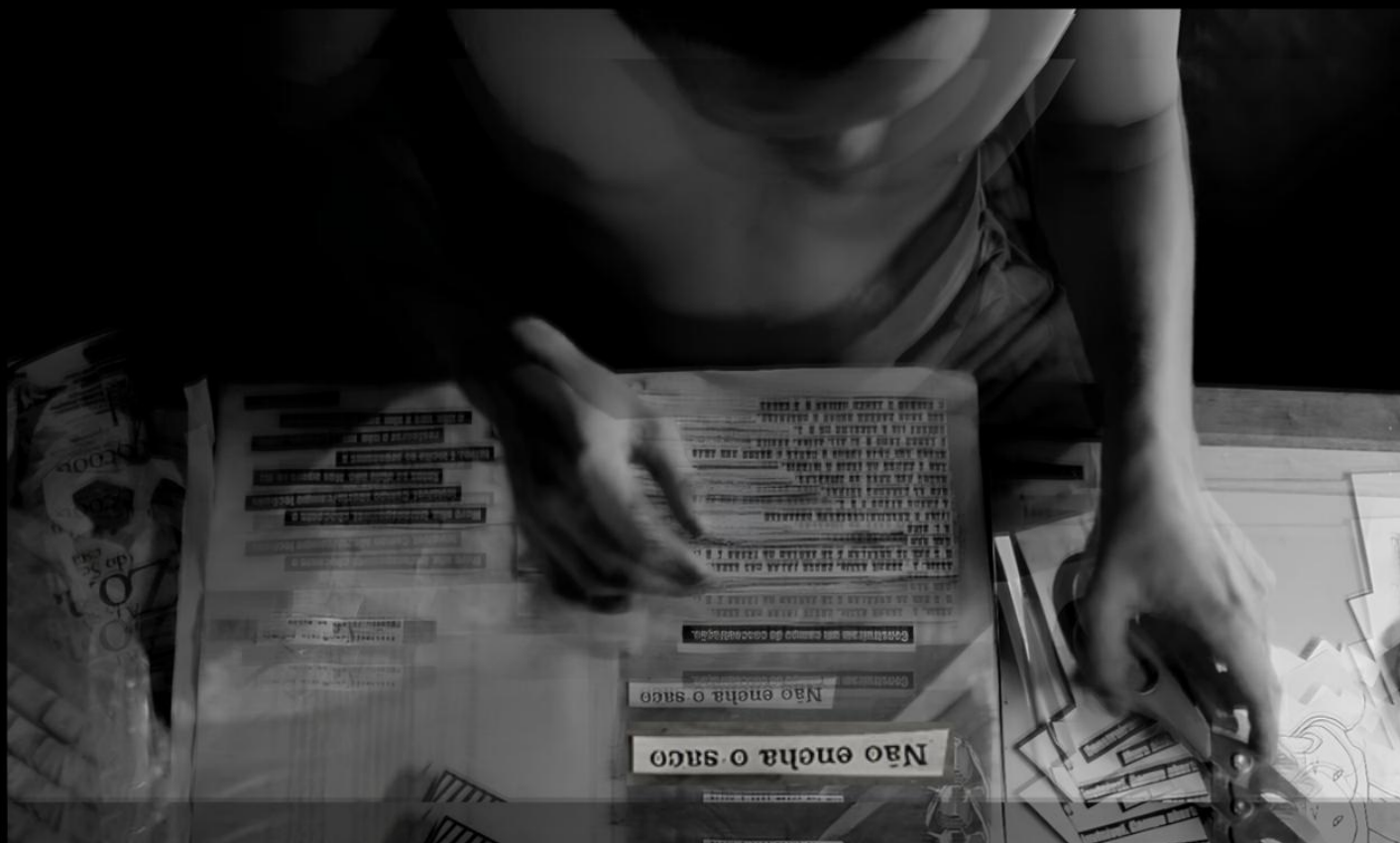
Morrer não dói

Morrer não dói

Estamos todos condenados
Eternamente condenados
condenados a sermos livres







PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE AMORES

Acordo atordoada, ainda com o cheiro do sonho. Olho ao redor e percebo que estou no meu quarto. Alcanço o caderno de cabeceira e começo a escrever o que acabo de viver.

Começa no meio do rio. A água turva e gelada me desampara. Em desespero, tento, inutilmente, permanecer na superfície, mas quanto mais me esforço, mais ao fundo sou lançada. Ao perder as forças, me entrego às águas obscuras, e num lapso, me vejo desintegrada, meu corpo líquido se mistura ao corpo do rio, tornando-nos um só ser.

Dispersa em inúmeras partículas, não sei mais onde começo e onde termino. Sou incontrollável. Experimento pela primeira vez não ser eu, não ter nome, endereço, profissão, minha existência é. Ao mesmo tempo gota e inundante, muitas criaturas moram em mim: pedras, peixes, ratos, algas, gente. Em mim passam imagens, restos, dejetos, esgoto, lixo, cadáveres. **Não posso mais permanecer na beira do mundo, habito o meio dele.**

Sei que estou sonhando, desde sempre eu sonho com águas turvas, mas em todos os sonhos anteriores eu era corpo tentando em vão nadar, até me afogar. Ser água é novo para mim. Me tornar o meu medo não me cura dele, mas me mostra que vou sobreviver, e que se não conseguir atravessá-lo a nado, eu rio.

De repente, volto a ser carne. Estou numa espécie de ateliê-oficina, palácio quintal onde tudo grita: cartazes espalhados, imagens recortadas em mesas e paredes, jornais amontoados, rolos de filme, palavras soltas e bugigangas. Ali o rato se revela pela primeira vez no sonho. Nesse corpo, sinto um desassossego. Embriagada de poesia, desejo me entregar ao compartilhamento das palavras,

alcançar o gozo das línguas e linguagens. Recorto imagens e palavras de livros e filmes e colo sobre a minha pele, escrevo-as nessa tese, ando pela cidade em busca de mais imagens que alimentem minha ânsia de poeta. Estou completamente submetida ao acaso dos encontros. Caminho pelas ruas numa atenção distraída, me sento em frente ao rio e ao encará-lo sou novamente ele. Não sei mais o que sou: cidade ou espelho d'água, reflexo ou concreto.

No caminho de volta, observo as casas feitas de restos ao redor do mangue, os edifícios sóbrios que acinzentam a cidade e toda uma gente embriagada de rotina que vive nela. Me dou conta que não sou eu que passeio, tudo passeia em mim: meu espaço-pele é belo e inóspito, feito de água, concreto e aço. Sinto uma alegria triste, uma loucura lúcida de quem anseia lutar contra as misérias e injustiças de um mundo-abismo, grande mundo. Grito em um megafone na praça, rabisco ratos nas paredes e declamo minhas dores e amores em poesia, em copo e em corpo.

Tudo isso sou eu: o rio, a cidade, o poeta, o que transborda, o que contém. É feriado. Com um copo na mão e rodeada de amores eu brindo a essa tragédia.

De súbito, não estou mais no bar. Me vejo no cemitério. Prática e corajosa na lida com o amor, **amadora** no entendimento da poesia. Com a enxada em mãos, jogo o amor na terra. Esse amor radical que experimento não vem do céu, ele sai do chão, da cidade, da água lodosa, da cova aberta, do outro corpo que não domino, que não controlo. É um cuidar que ganha em se perder. Amor encarnado, descompassado, que escapa de mim ao mesmo tempo que me atravessa pela ausência, pelo desencontro, pela falta partilhada, pela certeza da finitude, pelo não entendimento. Tome e receba.

Nesse momento eu cavo um silêncio para amar o poeta.

A morte, assim como o amor, me atormenta, mas não me paralisa.

Sinto uma felicidade estranha ao perceber que aquele era meu sonho. O inferno é mais pra frente. A ausência de cor do sonho me faz querer pintá-lo ao meu modo, mas ele existe tal como ele se apresenta, com suas nuances de cinza. Sei sonhar o horror, mas escolho, a contrapelo, sonhar o amor.

Me apaixono então pela musa-poema. Encontro o amor como quem leva uma pedrada no rosto, como quem entra numa guerra. Sou ela, me banho no mar, me sinto livre, eu sei nadar. o ritmo da vida se torna lento. Abro os olhos embaixo da água límpida e é como se eu fosse inundada pelo mundo inteiro. Não preciso carregar o peso dele, estamos em comunhão. Eu a amo e a persigo com o olhar, a vejo de longe, tão leve, tão solta, tão errada. Ardo em febre e amo, como amo.

Escrevo esse sonho em tempos de assombro, em que o mau gosto chama de amor suas paixões tristes e gritam deus pátria família. Nesse presente odioso também eu derrapo em seduições mórbidas. Com a arma em punho, estou prestes a matar o sonho, a mortificar a poesia. Nesse instante sou um soldado que desfila e luta pela sua própria servidão. A realidade me atravessa. Reconhecer o soldado que habita nossas regiões mais remotas nos leva a compreender o que enfraquece a nossa capacidade de existir, nos leva a perceber os momentos que nos afastamos de nós mesmos e as nossas contradições, desejos que por não serem genuinamente nossos, nos confundem.

O amor não se rende ao soldado. Ele se recusa a morrer, renasce na água turva e lodosa, atravessa as paredes da cidade, infiltra-se nas frestas, escreve-se nos muros e nas teses. E como um **rato** à espreita, eu farejo cada página desse sonho, busco os restos escondidos nas imagens, os vestígios entre as palavras, o que não se mostra, os espaços em branco, o que ninguém quer ver.

Por onde passo, deixo a febre.

**amo escrever e ler o que escrevo
mesmo que não ame o que escrevo
e lembrar do quanto doeu
e de que eu consegui.
eu sobrevivi?**

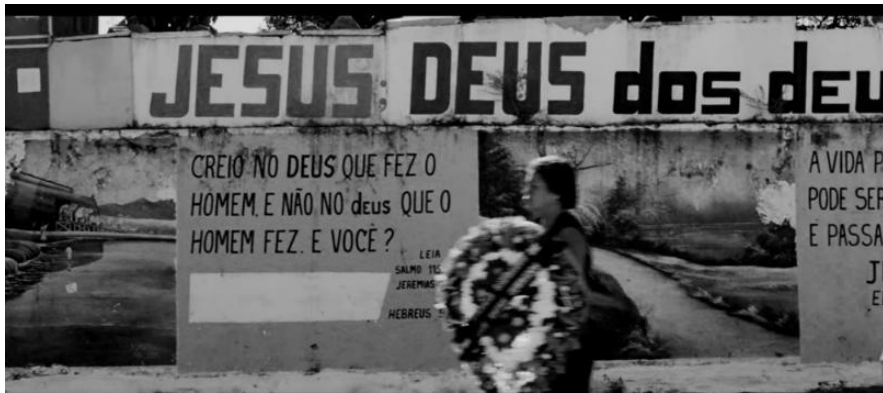
**me pergunto:
o que pode o amor?
por que escrever sobre o amor?
por que escrever o interdito?
qual o uso de uma tese sobre um filme-sonho?
com ela exponho meu amor em praça pública
a ouvidos delirantes
o amor me aumenta
aumenta minha força de existir
me joga no mundo
me deixa nua na mesma esquina que você
o amor rompe com o que existe
e inventa um novo
(é preciso reinventar o amor, para recriar o mundo)
o amor da vazão
amar o distante
e não o próximo
megulhar tão fundo
até chegar à superfície
voltar à lama.**

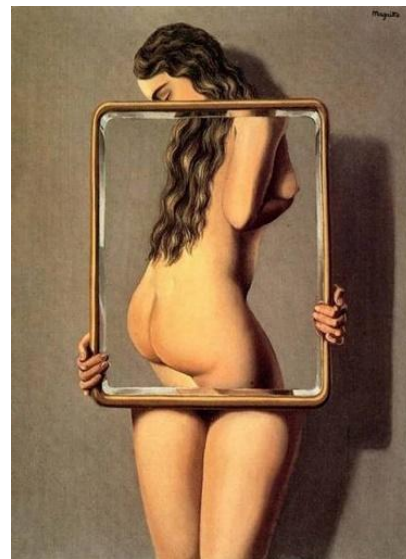
PARA SALVAR AS POSSIBILIDADES



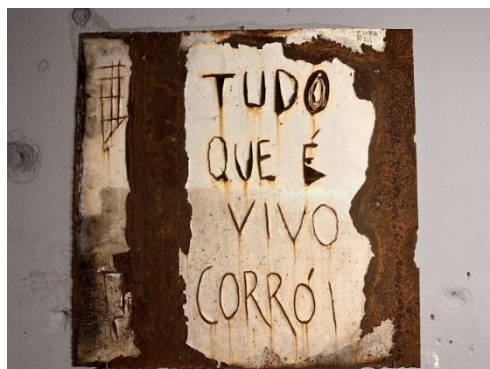








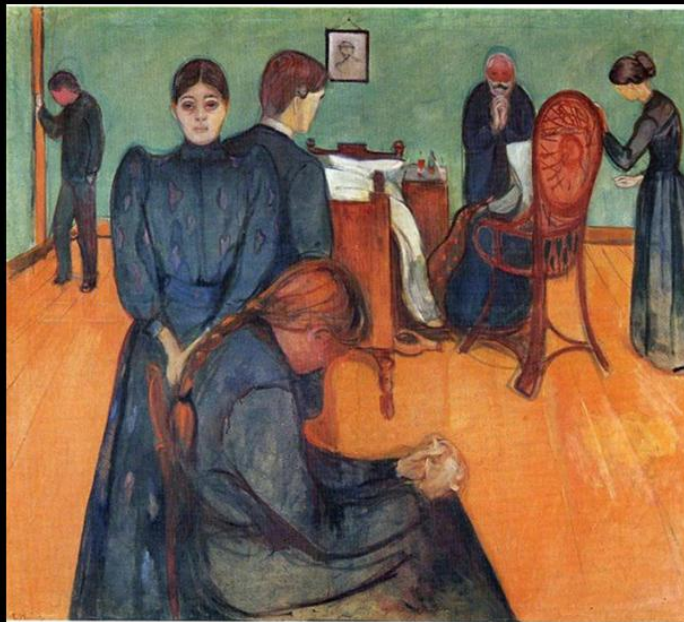
corpos que incorporam a cidade
corpos que driblam os espaços
corpos como territórios políticos
de tensões e tesões
corpos territórios com cheiro do
mangue
corpos territórios em disputas
com gosto das putas
abandonadas do cais
corpos nascentes
corpos ruas e rios
corpos que se desenformam
corpos peca/dores
corpos impre/visíveis
em transe
que vadeiam
corpos

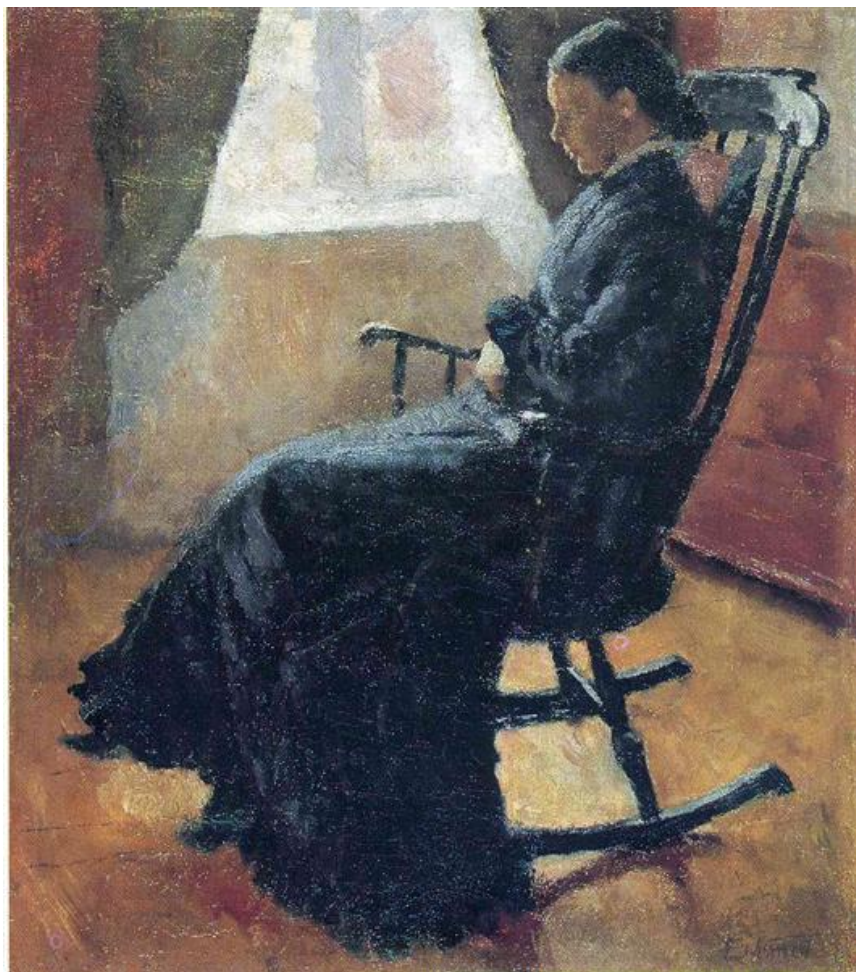




**com medo do tempo que
 passa
 passa por mim o tempo
 do medo
 dura presença de afiada
 lembrança
 desperta o que há de
 melhor na tua essência.
 mesmo dentro do teu
 desejo
 fio e desfio
 o tempo que passa.
 Zizo**







**Silêncio nas ruas
mais um corpo se despede da alma.
E nas esquinas mal iluminadas
só se ouve o choro das mães,
que limpam o rosto com as mãos
calejadas.
Ainda ninguém sabe
ninguém viu
se foi de oito
ou se foi de fuzil.
Gritos de dor
e estampidos traçam a noite,
mas ninguém ouviu.
Mataram o mano,
não um mano qualquer,
mais humano do Brasil.
No peito a tatuagem
pintada em sangue e pólvora:
amor só de mãe.
Salve pátria madrasta chamada Brasil.**

Sérgio Vaz.





**Morrer deve ser uma muda
explosão interna.
O corpo não aguenta mais ser
corpo.
E se morrer tiver o gosto de
comida quando se está com
muita fome?
E se morrer for um prazer,
egoísta prazer?**

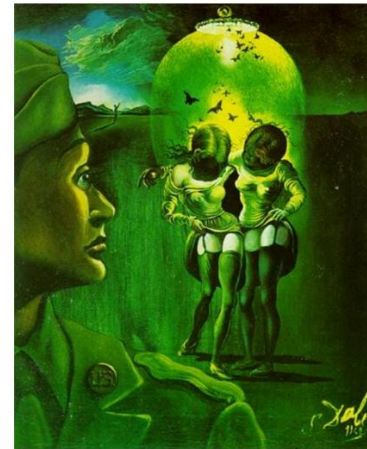
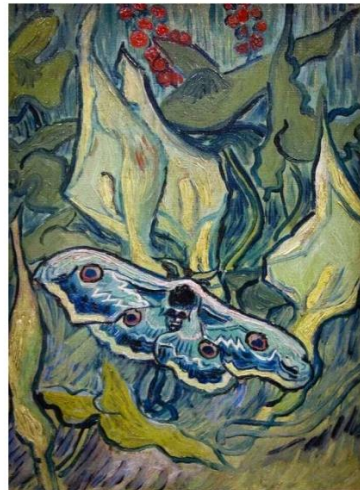
Clarice Lispector



**Mora na filosofia
Pra quê rimar amor e dor?
Se seu corpo ficasse marcado
Por lábios ou mãos
carinhosas
Eu saberia, ora vai mulher
A quantos você pertencia
Não vou me preocupar em
ver
Seu caso não é de ver pra
crer
Tá na cara**

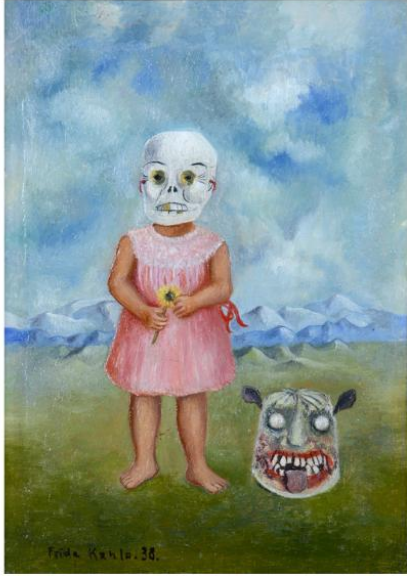
Caetano Veloso





**mariposas
bruxas
mulheres
vanessas
guardiãs da vida
e da morte**





CONSTELAÇÃO DE OBRAS

Abreu, Caio Fernando. Contos Completos – Companhia das Letras, 2018 (edição Ebook)

Abreu, Caio Fernando. Cartas: Caio Fernando Abreu. Edição eBook Kindle.

Almeida, Milton José. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. Pro-Posições - Vol. 10 N° 2 (29) julho de 1999

Andrade, Carlos Drummond de. Claro Enigma. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Bandeira, Manuel. Belo Belo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

Barrento, João. Limiares: Sobre Walter Benjamin. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

Barros. Poesia Completa. Editora LeYa, 2013

Bataille, Georges. O ânus solar. Tradução Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena editora, 1985.

Bataille, Georges. História de Ratos (Diário de Dianus). Hiena Editora: 1988.

Bataille, Georges. História do olho (Portuguese Edition). Companhia das Letras. Edição do Kindle. 2018.

Baudelaire, Charles. As Flores do mal. Edição bilíngüe. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

Benjamin, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hermeson Alves Baptista. 1.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Benjamin, Walter. Passagens. Edição Brasileira. Belo Horizonte : Editora UFMG; São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009

Benjamin, Walter. Origem do drama trágico alemão. 2ª Edição. (Portuguese Edition). Editora Autêntica. Ebook. 2011.

Benjamin, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: Escritos sobre mito e linguagem. Editora 34 Ltda, 2011b.

Benjamin, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: Obras escolhidas, Vol. 1. 1º (Portuguese Edition) . Brasiliense. Edição do Kindle. 2017a.

Benjamin, Walter. Rua de Mão Única: Obras Escolhidas, Vol. 2. 1ª (Portuguese Edition) . Brasiliense. Edição do Kindle. 2017b.

Benjamin, Walter. Baudelaire e a modernidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Barthes, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. – [7. Ed.] – Rio, 2018

Castro, Josué de. Homens e Caranguejos. Editora Brasiliense. São Paulo. 1967.

Didi-Huberman, Georges. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Didi-Huberman, Georges. La Imagen Mariposa. Trad. Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

Didi-Huberman, Georges. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, p. 206-219, 30 nov. 2012.

Didi-Huberman, Georges. Atlas ou a gaia ciência inquieta: o olho da história. Tradução de Renata Correia Botelho e Rui Pires Cabral. Lisboa: KKYM, 2013.

Didi-Huberman, Georges. Que Emoção! Que Emoção? São Paulo: Editora 34, 2016.

Didi-Huberman, Georges. Quando as imagens tomam posição (C. Mourão, Trad.). Editora UFMG, 2017.

Didi-Huberman, Georges. A imagem queima. Tradução de Helano Ribeiro. Curitiba - PR: Editora Medusa, 2018.

Foucault, Michel. As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Freire, Roberto. Sem tesão não há solução. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

Freire, Roberto. Ame e dê vexame. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

Freire, Roberto. Sem paixão não se faz revolução. Revista Libertárias, nº 6, 2000.

Galeano, Eduardo. O Livro dos Abraços (Portuguese Edition) (p. 109). L&PM Editores. Edição do Kindle. Sem data.

Gomes Júnior, Gervásio Hermínio. Recife Cinemática: As Paisagens Fílmicas Em Amarelo Manga E Febre De Rato. 2016.

Holanda Rufino, Raquel. Estética do espaço cinematográfico: uma reflexão sobre a imagem da cidade no cinema. Brasília, 2018.

Lispector, Clarice. Água Viva. Editora Rocco Ltda. 2019..

Lispector, Clarice. Perdoando Deus. In: Todos os contos. Editora Rocco LTDA. 2016

Lispector, Clarice. Amor. In: Todos os contos. Editora Rocco LTDA. 2016

Lispector, Clarice. O ovo e a galina.. In: Todos os contos. Editora Rocco LTDA. 2016b

Lispector, Clarice. A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

Krenak, Ailton. A vida não é útil (Portuguese Edition) (p. 39). Companhia das Letras. Edição do Kindle.

Krenak, Ailton. Futuro Ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Mata, João da. Introdução à SOMA: Terapia e pedagogia anarquista do corpo. Rio de Janeiro: Editora hedra - 2020

Melo Neto, J. C. de. O Cão sem Plumas. In: MELO NETO, J. C. Serial e Antes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Miró (João Flávio Cordeiro da Silva). Miró até agora. Cepe Editora. 2016

Reich, Wilhelm. A função do orgasmo. 9ª edição, tradução de Maria da Gloria Novack. Editora Brasiliense. 1975.

Rio, João do. A Alma Encantadora das Ruas. Livro de domínio Público. Sem data.

Roy, Arundhati. O deus das pequenas coisas. Companhia de Bolso. 1997.

Rufino, Luiz. Vence demanda: educação e descolonização. Mórula Editorial. Edição do Kindle. 2021.

Rufino, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. MV serviços e editora. Edição do Kindle. 2019.

Samain, Etienne. org. Como pensam as imagens [online]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. ISBN: 978-85-268-1473-8. Available from: doi: 10.7476/9788526814738. Edição do Kindle.

Simas, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Simas, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas (Portuguese Edition). Civilização Brasileira. Edição do Kindle. 2019.

Telles, Lygia Fagundes. Chá Bem Forte e Três Xícaras. In: TELLES, Lygia Fagundes. Os Contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2018

Vaz, Sérgio. Flores de alvenaria. São Paulo: Global, 2016

Vaz, Sérgio. Flores da Batalha - Edição do Kindle.

Virgílio. Eneida [com notas] (Portuguese Edition) Centaur. Edição do Kindle. 2013

COLEÇÃO

AMARELO MANGA. Direção de Cláudio Assis. 2002. Filme.

ÁRIDO MOVIE. Direção de Lírío Ferreira. 2005. Filme.

BAIXIO DAS BESTAS. Direção de Cláudio Assis. 2006. Filme.

O SOM AO REDOR. Direção de Kleber Mendonça Filho. 2012. Filme.

TATUAGEM. Direção de Hilton Lacerda. 2013. Filme.

AMOR, PLÁSTICO E BARULHO. Direção de Renata Pinheiro. 2013. Filme.

BIG JATO. Direção de Cláudio Assis. 2016. Filme.

BACURAU. Direção de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. 2019. Filme.

PIEIDADE. Direção de Cláudio Assis. 2019. Filme.

RETRATOS FANTASMAS. 2023. Filme.

AS MARIPOSA. Adoniran Barbosa. 1955. Música

MORA NA FILOSOFIA. Caetano Veloso. 1972. Música.

AS AVENTURAS DE RAUL SEIXAS NA CIDADE DE THOR. Raul Seixas. 1974. Música.

A MAÇÃ. Raul Seixas. 1975. Música.

O QUE SERÁ (A FLOR DA TERRA). Chico Buarque e Milton Nascimento. 1976. Música.

ESPUMAS AO VENTO. Fagner. 1980. Música.

A CIDADE. Chico Science. 1994. Música.

DA LAMA AO CAOS. Chico Science. 1994. Música.

MANGUEBIT. Mundo Livre S/A. 1994. Música.

ESTADO DE POESIA. Chico César. 1995. Música.

O SEU AMOR. Caetano Veloso. 1995. Música.

RIOS, PONTES E OVERDRIVES. Chico Science, Nação Zumbi. 1994. Música.

ODE AOS RATOS. Chico Buarque. 1997. Música.

MENINO DEUS. Caetano Veloso. 2002. Música.

PASSIONE. Junio Barreto 2011. Música.

FEBRE DO RATO. Marcelo D2. 2018. Música.

O MAR APAGA. Banda Eddie. 2018. Música.