

INTERTEXTUALIDADE NA PAISAGEM: A CIDADE FÍLMICA DE RECIFE EM *FEBRE DO RATO*

Gervásio Hermínio Gomes Júnior*

Maria Helena Braga e Vaz da Costa**

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Resumo: A paisagem urbana é constituída por múltiplas camadas de significados. Considerá-la como um texto nos permite acessar o conteúdo simbólico por meio do qual as culturas, sejam elas dominantes ou alternativas, reproduzem suas normas, seus valores e concepções de mundo. Nessa abordagem, a própria paisagem material, em todas as suas formas de expressão, configura-se como um texto que deve ser detalhadamente lido e interpretado. As evidências do significado das paisagens são encontradas também nos produtos culturais e estéticos produzidos no âmbito da sociedade: na pintura, na literatura, na música, nos filmes. Estes últimos têm um importante papel na estruturação das geografias contemporâneas. Dentro desse contexto, esse trabalho discute, por meio da análise do discurso e de uma abordagem interpretativa, a Recife/PE construída no filme *Febre do Rato* (2012), dirigido pelo cineasta pernambucano Cláudio Assis, na intenção de desvelar a imagem da cidade de Recife compreendendo os significados expressos na sua paisagem fílmica.

Palavras-chave: Paisagem. Significado. Símbolo. Recife. *Febre do Rato*.

INTERTEXTUALITY IN THE LANDSCAPE: RECIFE'S FILMIC CITY IN *FEBRE DO RATO*

Abstract: The urban landscape is constituted by multiple layers of meaning. Considering it as a text, allows us to access the symbolic content through which the dominant or alternative cultures reproduce their norms, values and worldviews. In this approach the material landscape itself, in all its forms of expression, appears as a text that must be read and interpreted at length. Evidences of the meaning of landscapes are also found within cultural and aesthetic products in the society: in painting, in literature, in music and in films. The latter play an important role in the structuring of contemporary geographies. Within this context, this study presents a discourse analysis, and an interpretative approach, of the city of Recife/PE presented in the film *Febre do Rato* (2012) directed by the Brazilian filmmaker Claudio Assis, with the intention to reveal the image of Recife through the understanding of its filmic landscapes.

Keywords: Landscape. Meaning. Symbol. Recife. *Febre do Rato*.

INTERTEXTUALITÉ À PAYSAGE: LA VILLE CINÉMATOGRAPHIQUE DE RECIFE DANS LE FILM *FEBRE DO RATO*

Résumé: Le paysage urbaine se compose de plusieurs significations. Considérez cela comme un texte que nous permet d'accéder au contenu symbolique dans les cultures, reproduire leurs normes, valeurs et visions du monde. Dans cette vision, le paysage correspond à plusieurs manières et formes d'expression. Il se revele dans différents produits culturels et esthétiques: dans la peinture, dans la littérature, dans la musique, dans les films, entre autres. De cette façon, votre presence c'est très important dans la structuration des géographies contemporaines. Dans ce contexte, le présent article aborde, à travers l'analyse du discours de film *Febre do Rato* (2012), réalisé par le cinéaste Pernambuco Claudio Assis, l'images de la ville de Recife et ses multiples significations.

Mots-clés: Paysages. Significations. Symbole. Recife. *Febre do Rato*.

*Geógrafo, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Endereço: Rua Santa Maria 55, Cidade da Esperança, Natal/RN, 59.071-460. E-mail: gervasio1989@yahoo.com.br

**Doutora em Geografia, professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN); professora permanente dos Programas de Pós-Graduação em Estudos de Mídia (PPGEM) e em Geografia (PPGE) da UFRN. Endereço: Rua Jaguarari 5.250, apt. 901D, Candelária, Natal/RN, 59.064-500. E-mail: mhcosta.ufrn@gmail.com

Introdução

A ideia de paisagem na Geografia esteve durante muito tempo relacionada ao estudo das relações entre fenômenos físicos e sociais. Paisagem era entendida nesse contexto como o produto da ação do homem sobre o meio. Tratava-se de uma abordagem morfológica que considerava a cultura a partir dos artefatos, das técnicas agrícolas, dos tipos de construções, e demais marcas ou registros do homem sobre a superfície terrestre. Embora se reconhecesse o papel de uma dimensão imaterial e subjetiva da paisagem, constituída, por exemplo, pelas crenças, religiões e valores de cada sociedade, a Geografia buscava delimitar o seu objeto de estudo deixando de lado em suas análises os significados e as representações.

Contudo, a partir da segunda metade do século XX, a chamada Geografia Humanista, em um contexto de renovação, passou a levar em consideração os significados das paisagens, adotando uma abordagem mais interpretativa do que morfológica, influenciada pela teoria literária, a linguística, a antropologia e a hermenêutica. Passam agora a serem levados em consideração os discursos, as visões de mundo e os valores, entre outros aspectos, transmitidos pelas paisagens e que se tornam então compreendidas como textos, e estes, por sua vez, são entendidos como formados pela intercessão de outros textos (intertextualidade). Assim, os significados das paisagens passaram a ser inquiridos não apenas nas marcas da ação dos homens na superfície terrestre, mas também nas suas representações artísticas, tais como a poesia, a literatura, a pintura e o cinema, por exemplo.

Nesse contexto, o presente trabalho trata da paisagem como um modo de ver construído ao longo da história por uma determinada cultura, e como um texto, conjunto de símbolos e signos que carrega ideologias, crenças e concepções de mundo. Trata-se aqui também da paisagem fílmica, aquela expressa através do meio fílmico – com suas especificidades e características –, no sentido de discutir sobre a paisagem fílmica da cidade de Recife/PE construída no filme *Febre do Rato* dirigido pelo cineasta pernambucano Cláudio Assis. Aqui, a paisagem fílmica é considerada como texto, no contexto de uma metodologia de interpretação dos discursos de cidade produzidos a partir das paisagens urbanas fílmicas da cidade.

A ideia de paisagem e as paisagens fílmicas

Paisagem é a maneira como vemos e damos sentido ao mundo a nossa volta. Como explica Cosgrove (1998, p. 98), “A paisagem, de fato, ‘é uma maneira de ver’, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, em uma unidade visual”. Ao elaborarmos uma imagem do mundo, estamos expressando através dela nossa maneira de concebê-lo e nossa maneira de praticá-lo, isto é, a maneira como percebemos a paisagem é em si mesma expressão da nossa cultura.

A paisagem é, portanto, entendida como um texto cultural – o que tem como base a ideia de Raymond Williams de cultura como sistema de criação de signos (DUNCAN, 2004). Como textos culturais, as paisagens carregam múltiplos significados simbólicos, os quais podem ser encontrados frequentemente nos próprios produtos culturais da sociedade, o que inclui uma série de meios, formatos e superfícies, tais como a literatura, a pintura, a fotografia, o cinema, e mesmo a própria natureza. Como defende Cosgrove:

Se a paisagem passa a ser considerada uma imagem cultural, um meio pictórico de representar ou simbolizar tudo o que circunda o ser humano, então pode ser estudada através de vários meios e superfícies: por intermédio da pintura sobre a tela, da escrita sobre o papel, das imagens gravadas em filme, e mesmo da terra, da pedra, da água e da vegetação sobre o solo. (COSGROVE, 2000, p. 18)

A paisagem atua, assim, na transmissão e na reprodução de discursos, valores e concepções de mundo – sejam discursos hegemônicos (ideologias dominantes) ou contestatórios, ou ainda de grupos dominantes ou alternativos como propõe Cosgrove (1998). A paisagem é, por isso, constituída de uma sintaxe própria: dispositivos retóricos que, como figuras de linguagem, são utilizados para convencer e persuadir seus “leitores”.

De acordo com Duncan (2004), os discursos podem ser definidos como a estrutura de inteligibilidade na qual todas as práticas são comunicadas, negociadas ou desafiadas. Eles são, ao mesmo tempo, recursos facilitadores e coações ou limites dentre os quais determinados modos de pensamento e ação parecem naturais. Trata-se, nesse sentido, da naturalização de determinados modos de olhar que são, na maior parte das vezes, reproduzidos de maneira inconsciente através de estereótipos imagéticos – imagens constantemente repetidas ou atualizadas por diversos meios, e filme é um deles.

No contexto de uma paisagem hegemônica podem coexistir diferentes visões que, rompendo com o seu *status quo*, mostram diferentes percepções de mundo,

diferentes alternativas e modos de vida. Cosgrove (1998), por exemplo, cita o caso das paisagens residuais, emergentes e excluídas, que são a expressão das culturas que ele caracteriza como subdominantes ou alternativas – não apenas no sentido político, mas também em termos do referente à sexualidade, à faixa etária e à etnia. Vale lembrar que, de acordo com o autor, ao entendermos cultura enquanto a maneira como significamos o mundo a partir de nossas práticas sociais, estas produzirão diferentes tipos de paisagens que expressarão suas diferentes formas de pensar e perceber o mundo.

Filmes, nesse contexto, também constroem paisagens – às quais nos referimos como paisagens fílmicas –, isto é, constructos que, através de mecanismos e técnicas específicas da linguagem cinematográfica, apresentam diferentes maneiras de expressão sobre o mundo. Paisagens fílmicas podem, nesse sentido, tanto proclamar a ideologia de grupos dominantes, construindo imagens estereotipadas que legitimem suas práticas e seus modos de pensar, como contestar discursos hegemônicos, criando diferentes formas de olhar o mesmo espaço.

O filme de Cláudio Assis, por exemplo, remete a uma visão crítica da paisagem urbana, da cidade. O cineasta apresenta em *Febre do Rato* uma Recife degradada, suja, pobre, e em contraponto, uma Recife utópica, poética em sua fotografia preto e branco e *high key* que faz com que o espectador veja Recife como uma cidade que, apesar de degradada, é bonita, e nos leva a pensar o lugar numa possibilidade de melhora do seu modo de vida.

Febre do Rato nos faz lembrar o que discute Cauquelin (2007) sobre a composição dos signos presentes no interior das paisagens, e sua organização, guiando e construindo o olhar do observador para uma narrativa, para um discurso de paisagem específico, apresentando e construindo uma forma de lê-la e interpretá-la. Sobre a paisagem pictórica, Cauquelin (2007) afirma: “Sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito” (p. 49).

Similarmente, para Schama (1996), em uma visão historiográfica, a paisagem é vista a partir de determinados ângulos, de determinadas cores etc., tornando-se uma moldura através da qual observamos o mundo. Ela é, assim, antes interior do que exterior, é resultado de nosso intelecto, de nossa consciência. Nosso olhar é, nesse sentido, por si próprio emoldurado; vemos através dessa moldura, desse filtro cultural (no nosso caso a cultura ocidental), condicionada que é às sensibilidades sociais estabelecidas ao longo do tempo.

Ambos, Schama e Cauquelin, convergem para a ideia de que a paisagem é sempre uma expressão cultural, e que ela possui, assim como um texto, uma retórica que, em grande medida, tem o papel de nos persuadir de que a paisagem é algo dado como natural. Essas concepções convergem também com a forma como abordamos o conceito de paisagem no âmbito da geografia e, por conseguinte, como a abordamos no que diz respeito à análise de filmes, isto é, considerando não apenas a sua dimensão pictórica ou historiográfica, mas também como as paisagens aderem, a partir de seu caráter textual e discursivo, significados aos lugares. Estão impressos no “texto-paisagem” normas, valores, memórias, concepções de mundo, bem como relações de poder, de gênero e de raça, por exemplo. Sendo assim, a paisagem permite, assim como o texto fílmico ou como qualquer outro texto, diferentes formatos de leitura e interpretação. Permite também, a partir de outros pontos de vista, ou por meio de diferentes filtros culturais, novas possibilidades para decifrá-la, produzindo novos significados, discursos e interpretações.

Barnes e Duncan (1992) explicam que, em uma visão tradicional, os textos eram tidos como “cópias do real”, como se houvesse uma realidade anterior ao texto. Essa compreensão não levava em consideração que o próprio texto constituiria o real, estando presente nele a visão de mundo, os valores e as crenças daqueles que os produziam, o que não deixaria de levar em consideração também a autonomia das coisas representadas. As representações seriam assim construídas pela relação entre o objeto representado e o sujeito que o representa, levando em consideração tanto os significados que atribuímos aos objetos e aos sujeitos a partir de uma série de referências que dizem respeito a nossa cultura, como à própria natureza do objeto representado. Nesse sentido, representar, ou como querem Barnes e Duncan, escrever, não seria um processo meramente reflexivo, mas constitutivo, imprimindo nos textos as visões de mundo e os interesses daqueles que os escreveram.

Escrever sobre mundos revela tanto sobre nós mesmos quanto sobre os mundos representados [...] quando escrevemos, escrevemos necessariamente a partir de um contexto local. O mundo que representamos é inevitavelmente estampado com nosso próprio conjunto particular de interesses locais, visões, padrões, e assim por diante [...] O ponto principal é que quando “falamos como se é”, nós também estamos “falando como nós somos”. (BARNES; DUNCAN, 1992, p. 3)¹

¹“Writing about worlds reveals as much about ourselves as it does about the worlds represented [...] When we write we do so from a necessarily local setting. The world we represent are inevitably stamped with our own particular set of local interests, views, standards, and so on [...] The broader point is when we ‘tell it like it is’ we are also ‘telling it like we are’” (BARNES; DUNCAN, 1992, p. 3).

Ainda em acordo com Barnes e Duncan (1992), três consequências decorreriam dessa compreensão: primeiro, não haveria realidade pré-interpretada, pois os textos seriam escritos sempre a partir de outros textos (intertextualidade), e o significado seria sempre produzido de texto para texto, tornando a escrita um processo antes constitutivo do que reflexivo; segundo, escrever sobre o mundo revelaria mais sobre nós mesmos do que propriamente sobre o mundo que representamos; e, por último, ao escrever deveríamos prestar muita atenção à retórica (metáforas, ironias etc.), na medida em que os dispositivos retóricos escondem, e às vezes pervertem, a verdade, já que o seu uso objetiva o convencimento.

A Geografia, durante seu período de renovação, se permitiu assimilar a ideia de que o texto é uma prática cultural de significação. A noção de texto, claro, incluiria não somente os textos verbais, mas outras produções culturais e visuais, tais como pinturas, mapas, além de instituições sociais, políticas e econômicas, ou seja, práticas que poderiam ser “lidas” e conseqüentemente reescritas. Além disso, a comunicabilidade e a produção de sentido perpassariam pela intertextualidade dessas representações textuais, as quais seriam incorporadas por outros textos. Assim, em acordo com Barnes e Duncan (1992), a escrita jamais seria um mero espelho ou mimese da realidade, mas sim um processo constitutivo, uma prática cultural de significação onde “novos mundos são feitos de velhos textos e velhos mundos são a base de novos textos”².

Tomando a noção expandida de texto, que considera não apenas os textos verbais, mas também os visuais – as imagens, e as práticas sociais –, a paisagem pode atuar também como um texto na medida em que se constitui por uma composição de signos e símbolos, que possuem uma retórica específica, ou seja, se utilizam de uma série de “tropos” para persuadir e convencer aqueles que a leem a partir de determinado contexto narrativo, discurso ou modo de olhar. Além disso, a paisagem é formada a partir, e por meio, da interseção de outros textos, o que lhe confere uma intertextualidade.

Como apontam alguns autores, uma série de significados são depositados nas paisagens ao longo do tempo, pois, além de elas conterem diversas referências e, no caso das paisagens fílmicas, citações a outros textos e a outras paisagens, a paisagem depende também do contexto histórico e cultural em que é produzida, influenciando assim na forma como a vemos e a entendemos.

Filme é, entre outras coisas, um texto. É ainda uma prática social e discursiva que atua como um aparato cultural criando geografias que nos auxiliam

na interpretação das paisagens (COSTA, 2011). O texto fílmico possui uma linguagem específica, constituída por uma série de códigos e de convenções narrativas que são utilizadas na construção das histórias, na transmissão de ideias, ideais etc. O cinema, ao estabelecer uma linguagem própria, tornou-se capaz, nesse sentido, de construir realidades, reproduzir discursos e visões de mundo, influenciar na nossa forma de ver e vivenciar os lugares. Com isso, os filmes tornaram-se passíveis de ser “reinterpretados” a partir de uma análise e à luz da geografia, permitindo-nos discuti-los enquanto representações do espaço geográfico, enquanto paisagem.

Assim, considerando a paisagem como construção cultural que, como explicam Cosgrove e Jackson (2000), se trata de um modo de compor, estruturar e dar significado ao mundo externo, filmes são também entendidos como paisagens, ou seja, como janelas abertas à realidade; são também “guias” do nosso olhar, construtores e influenciadores de nossa percepção e sensibilidade. Mas diferente das demais expressões, a paisagem fílmica se constrói a partir da manipulação da imagem cinematográfica. O filme se constrói a partir da manipulação de imagens, primeiro através de sua captação por meio da câmera, em seguida pelos procedimentos de montagem, edição, adição de efeitos sonoros e visuais etc.

Por também serem textuais, as paisagens fílmicas possuem as características elencadas por Barnes e Duncan (1992), além de uma retórica específica da linguagem cinematográfica em que cada signo presente nas composições – diferentes planos, movimentos de câmera, ângulos a partir de onde se olha, fotografia, sonoridade e referência a outros textos – convergirá para um determinado modo de ver a paisagem.

Filmes tornam complexo o processo de produção da paisagem na medida em que se lança mão, nesse caso, de uma série de elementos visuais e técnicas para reconstruir uma nova visualização do que reconhecemos como “real”. Filmes possibilitam a construção de discursos geográficos na medida em que constroem paisagens e lugares, interferem na nossa forma de perceber e vivenciar as cidades, inventam os lugares e o comportamento social, e são constituídos de vivências, memórias e intenções. Em vista do exposto, entende-se que *Febre do Rato* utiliza as imagens da cidade de Recife para construir uma forma particular de visualização da sua paisagem. Assim, a seguir trataremos da análise da paisagem urbana da cidade de Recife/PE e do discurso de cidade produzido a partir do texto fílmico em *Febre do Rato*.

²“(…) new worlds are made out of old texts, and old worlds are the bases of new texts” (BARNES; DUNCAN, 1992, p. 3).

Mapeando a paisagem fílmica e a intertextualidade de Recife em *Febre do Rato*

A leitura de *Febre do Rato* leva em consideração os elementos que constituem o texto fílmico e como este é importante para a construção da paisagem fílmica, ou seja, para a forma como Recife é visualizada e percebida, bem como para os discursos de cidade que são construídos ou (re)produzidos (ideologia).

Nesse contexto, a análise do filme se deu mediante o seguinte plano de leitura: (1) Paisagens físicas (locações, espaço construído, casas, prédios, monumentos, construções antigas, ruas, pontes, ambientes naturais como rios, mangues etc.); (2) Paisagens sociais (personagens e seus diálogos e trajetórias no/com o espaço diegético); (3) Paisagem cenográfica (ambientes internos); (4) Sonoridades (trilha sonora e sonoridade dos espaços diegéticos); (5) Movimentos de câmera (*travelling*, *plongée* e *contra-plongée*, *panorâmicas*); (6) Temas e argumentos fílmicos.

A imagem da cidade de Recife tornou-se um texto ressignificado pelo texto fílmico que compõe *Febre do Rato*. Observa-se que Cláudio Assis atribui novos significados à imagem do centro antigo de Recife e de seus rios, mangues e comunidades pobres, repensando a cidade e revalorizando as paisagens urbanas em decadência. Trata-se aqui não apenas de reproduzir um imaginário urbano construído pelas elites do início do século XX, mas dar visibilidade aos problemas socioambientais de Recife e fazer com que seja questionado e repensado o modelo vigente de cidade. Trata-se também de desconstruir a ideia ou o discurso de que, para desenvolver e modernizar a cidade, as áreas de mangues, as comunidades ribeirinhas e o centro antigo da cidade deveriam ser erradicados, como aponta Maciel (2005):

Há pouco tempo atrás o mangue do Recife era considerado uma vegetação a erradicar, assim como as populações pobres que habitavam as margens dos rios pernambucanos. Ao longo dos anos 90 assistiu-se a uma intensa revalorização cultural e ambiental do ecossistema estuário, criando-se e recriando-se simbologias completamente novas. Neste sentido o "homem-caranguejo" de Josué de Castro, ícone da degradação humana dos habitantes de mocambo nos anos 40, reaparece transfigurado positivamente em "mangue-boy", personagem-chave do orgulho musical recifense dos anos recentes. (p.15)

Febre do Rato se coloca nesse contexto discursivo crítico sobre a necessidade de revitalização e revalorização do centro antigo de Recife, de seus rios, mangues e periferias, ensejado no âmbito do movimento cultural *Manguebeat*, e que, ao final, consegue apresentar uma forma alternativa de ver e perceber Recife – mesmo

sendo a partir da construção de uma *mise-en-scène* que dá visibilidade e destaque à paisagem da pobreza, da decadência urbana e da degradação social e paisagística da cidade – trazendo à tona uma Recife mais plural, diversificada, e poética.

Febre do Rato possui uma maneira bastante particular de representar a cidade de Recife, o que pode ser observado, por exemplo, na sua *mise-en-scène* com o uso da fotografia preto e branco. Aqui a função do preto e branco é ressignificada, para construir, nas palavras do próprio Cláudio Assis, uma "imagem poética da cidade". Segundo o próprio cineasta, em entrevista a Gomes Jr., a escolha estética pelo preto e branco permitiu ver a cidade de outra maneira, acionando o imaginário, a memória e a sensibilidade do espectador acerca da cidade.

Nesse contexto, o filme utiliza uma série de técnicas, além de uma série de imagens da cidade, vistas a partir de pontos específicos, tais como os rios e mangues, para construir uma outra cidade, uma Recife utópica e poética – espaço para concretização das identidades individuais de seus habitantes –, cujos personagens parecem ter superado o modo de vida degradante que lhes é imposto. Trata-se, dessa forma, da construção de um discurso de cidade particular: uma opção de cidade baseada em um olhar utópico e poético sobre a capital pernambucana, nesse caso, habitada e vivenciada por um grupo de amigos liderado pelo poeta anarquista Zizo (Irandhir Santos). A partir de seu jornal independente intitulado de *Febre do Rato* (expressão idiossincrática de Recife)³, Zizo conclama os moradores dos bairros mais pobres da cidade a apropriá-la e a vivenciá-la de uma forma diferente: a partir do desenvolvimento de sua liberdade individual.

Nesse contexto, esse trabalho explora a paisagem urbana fílmica de Recife construída em *Febre do Rato*, tendo em vista a verve poética trazida pela sua fotografia em preto e branco, pela sua *mise-en-scène*, pelos poemas do personagem Zizo que evocam um outro discurso de cidade, pelas diferentes relações de sociabilidade que acontecem entre os personagens do filme e pela forma como a cidade é ressignificada a partir dessa outra forma de olhar.

Febre do Rato trabalha com uma série de referências textuais que servem como base para a construção de sua paisagem simbólica. A poesia enquanto imagem e discurso é um desses textos acionados pelo filme para construir uma visão característica de Recife e que possui o poder metafórico e a facilidade de imprimir uma série de imagens e discursos ao texto fílmico, corroborando para a construção da paisagem fílmica da cidade em *Febre*

³Dava-se o nome de *Febre do Rato* à leptospirose, doença comum entre as pessoas que residiam nas áreas alagadas nos períodos de cheia do rio Capibaribe durante os anos 1960 e 1970.

do Rato. Já na primeira sequência do filme, a poesia de Zizo aparece em off, enquanto a cidade surge lentamente sendo vista a partir do rio:

O satélite é a volta do mundo
 Abismo de coisas medonhas
 Pessoas que ladram seu sono
 Enfeites de cores errantes
 Cálida vizinha princesa magra
 Em sua sana loucura
 Grita de alegria suburbia
 Chora de medo planeta
 Metida em saias bem curtas
 Bonecos, ladrões, pernetas
 Mundo abismo – grande mundo
 Logo ali por trás do mangue
 Descansa insônia a faca o serrote o trabalho o sexo
 e o sangue
 Abismo mundo escuro profundo buraco
 Lateja o fardo de tuas ruas
 Lateja o grito ruminante
 Gritos de não!
 Mundo e abismo
 Gritos de não!
 Para o meu abismo mundo⁴.

A imagem da cidade que aparece lentamente por meio de um *travelling frontal* – pontes, prédios, comunidades ribeirinhas –, bem como a sua sonoridade, se combina com a poesia para criar um ponto de vista específico sobre o espaço. A câmera avança lentamente passando por debaixo das pontes sobre o rio Capibaribe até chegar a uma favela de palafitas que se esconde por detrás do mangue, quase invisível, orbitando como um satélite ao redor da periferia do grande mundo, a cidade (*O satélite é a volta do mundo/ Abismo de coisas medonhas*). Ela (a favela) é a própria imagem do abismo do mundo que o poeta constrói em sua poesia, lugar para onde converge a escória desse mundo: a miséria, a fome, o que é considerado bizarro e exótico (*Bonecos, ladrões, pernetas/ Mundo abismo – grande mundo*), onde habitam aqueles que possuem as mais degradantes e subalternas condições de vida (*Logo ali por trás do mangue/ Descansa insônia a faca o serrote o trabalho o sexo e o sangue*).

A poesia opera também o conflito que se estabelece na imagem, entre a favela (*o mundo abismo*) e a cidade (*o grande mundo*); trata-se dos apartamentos que aparecem em segundo plano detrás da favela, mas não sem apontar uma crítica ao modo de vida da classe média que se baseia em determinados valores, normas

e visões de mundo, as quais se opõem à vida dos pobres (*Cálida vizinha princesa magra/ Em sua sana loucura/ Grita de alegria suburbia*).

Como lembra Milton Santos (2009), devido a sua experiência de escassez, os pobres acabam por ter a chance de desenvolver mais a sua criatividade, inventando práticas e estratégias para contornar a situação em que vivem. Acabam também por ter mais relações de vizinhança, de proximidade e de contiguidade, ou seja, relações de horizontalidade, que se opõem às chamadas verticalidades. O poder aquisitivo acaba não sendo o único indicador da felicidade dos sujeitos. Embora não seja uma regra geral, os pobres, por meio das diversas formas que encontram para sobreviver, têm a possibilidade de desenvolver sua autonomia, de tornar-se donos de seu destino e conscientes de sua história, podendo reverter sua situação.

O próprio jornal *Febre do Rato* surge nesse contexto como uma das maneiras de contornar a pobreza material por meio da arte e da criatividade, cumprindo o objetivo de oferecer às pessoas que moram naquelas comunidades paupérrimas uma consciência crítica a respeito da realidade em que vivem. Pelo menos é isso que pretende Zizo. Em uma cena, Zizo distribui gratuitamente o seu *Febre do Rato* em uma favela enquanto convoca os habitantes do lugar através do seu alto-falante:

Meu querido povo do Irã-Iraque. Pra que tanta guerra? Podem calar as bocas oficiais, mas nunca a poesia, e minha boca é pura poesia. Safada, mas poesia. Entremelada, mas poesia. Arrotada e, mesmo assim, poesia. O jornal *Febre do Rato* continua a servir de veículo contra os interesses das classes dominantes, seja ela de que instância for: de rico contra pobre, de pobre contra pobre, de classe média contra pobre, de classe média contra classe média.

O jornal oferece um ponto de vista, e conclama seus leitores a refletir acerca da sua própria realidade e tomar uma posição em relação às desigualdades existentes na cidade. Ênfase, então, é dada à distinção de classes, refletida na paisagem, e à crítica ao modo de vida da classe média na cidade por meio do poema:

Os sapatos velhos
 Estavam encostados sobre a pia
 No fundo do quintal
 Onde ratos iam e viam
 Levando a parte fenomenal da comida apodrecida
 Os sapatos velhos sob a pingueira suja do ralo
 Vomitados pelas porcas que moram logo ali ao vosso lado
 Não vejo a hora de te impor a minha espada
 Não com a força bruta da esgrima
 Mas com a fúria impiedosa da macacada

⁴Os poemas utilizados nesta análise foram transcritos por nós a partir do filme.

Mais uma vez opõem-se à imagem da favela os prédios de apartamentos que se situam ao lado (*vomitados pelas porcarias que moram logo ali ao vosso lado*). As pessoas vão ao encontro de Zizo para pegar o seu exemplar do *Febre do Rato* enquanto vibram com o clamor do poeta por uma revolta dos pobres feita “não com a força da esgrima, mas com a fúria da macacada”. A poesia de Zizo constrói sempre a imagem de duas cidades dentro de uma só. Trata-se de duas Recifes: uma Recife pobre e degradada, no entanto plural e diversa, e uma Recife de classe média que vive aprisionada em seus apartamentos. Em síntese, essa é uma paisagem que se autoquestiona a partir do modo de vida e da experiência urbana. Em sua poesia Zizo oferece ainda uma crítica a esse modo de vida urbano e ao modelo e discurso de cidade adotado, qual seja, o da cidade excludente, segregada, para poucos. O personagem percorre, em seu carro, a rua do Hospício no centro da cidade, enquanto declama em seu alto-falante:

Baixa e astuta essa cidade
Que se calcina e me embriaga
E, assim, despe-se: velha e cretina
Sombra largas de pontes sobre vidas
Mesas fartas de fome nas esquinas
Proverbial desgraça de mundo
Putá perante o seu algoz
Cospe em suas vítimas
Beija o pé do patrão

A crítica é, portanto, não apenas ao discurso de cidade, mas à forma como Recife é vivenciada. Aqui, remonta-se a uma Recife do passado, tanto por trazer o centro antigo da cidade como paisagem simbólica como por criticar um modo de vida antes baseado em um valor de troca e não no valor de uso da cidade. Nesse sentido dá-se a desvalorização dessa paisagem simbólica da cidade. Seu padrão arquitetônico, seus monumentos, rios, pontes, mangues e suas comunidades ribeirinhas ascendem à condição de paisagem simbólica de Recife, presentes no imaginário urbano dessa cidade e que, parece dizer o filme, deveriam ser cuidadas, preservadas, e aqueles que habitam e trabalham nesses espaços deveriam ser assistidos.

Vale ressaltar que *Febre do Rato* foi lançado em um momento em que se discutia e conclamava os grupos da sociedade civil organizada (Movimento Ocupa Estelita), a desocupação e a destruição do cais José Estelita para a construção de empreendimentos vinculados ao grande capital imobiliário. O movimento que contou com a participação e o apoio de artistas locais, a exemplo de Irandhir Santos que interpreta o personagem Zizo, tinha

como tema a questão do direito à cidade, ou seja, a quem a cidade realmente pertence, e a preservação de lugares ligados à memória, à cultura e ao imaginário urbano de Recife.

Na sequência de *Febre do Rato*, em que aparece o Cemitério de Olinda onde trabalha a personagem Pazinho (Matheus Nachtergaele), Zizo mostra ao seu amigo um dos seus poemas. No poema é possível notar a relação entre o seu discurso de cidade e o discurso de parte significativa de um setor da sociedade recifense que reivindicava o direito de escolher o destino da paisagem da cidade no contexto do Movimento Ocupa Estelita:

A vista afaga as letras finas
Do alfabeto dessa cidade
Que se reinventa em cima do cais que não vive
E das saudades que não sente
E nós, mortos-vivos
Aqui, nessa insepulta caridade do dia
Olhamos para o rio com velhaca nobreza
Correr para o mar
Sem rumo
Sem sumo
Sem prumo
Ilhas velhas

O poema evoca alguns desses lugares míticos da paisagem simbólica e do imaginário urbano de Recife, quais sejam, o cais, o rio e o mar. Denuncia a desvalorização e o esquecimento desses espaços (*Que se reinventa em cima do cais que não vive/ E das saudades que não sente*), além de um modo de vida que vivencia Recife alheia a essa outra cidade (*Olhamos para o rio com velhaca nobreza*). Zizo critica não apenas esse modo de vida que se coloca alheio a uma outra forma de ver e vivenciar a cidade, mas também à carência de sociabilidade que esse modelo vigente de cidade produz tal como se pode observar em sua fala para Pazinho:

As pessoas, Pazinho, fica falando em futuro, em mudança, mas não tão nem aí pras coisas que tão mudando. Perderam a capacidade de esperar pras coisas mudarem. Desaprenderam. A imbecilidade perdeu a parada/ quem ganha tem a verdade/ que ficou. É isso aí que a gente pode ver. Não tem nada. Não tem espírito coletivo. Não tem porra nenhuma. Olha lá o festival do eu acanhado. A caravana dos milagres sem realização. A lógica do umbigo miúdo. A trepada sem prazer. O futebol sem bola. A porra da boca sem a porra da língua [...]

Aqui é possível associar o que diz Zizo tanto a um discurso pautado no futuro e no desenvolvimentismo, o qual pode ser também associado à forma como a cidade é vista e experienciada, como ao modo de vida

que, como já dissemos, é cada vez menos pautado em relações de coletividade e de sociabilidade, que em contrapartida podem ser evidenciadas nas relações entre as personagens do filme, ao reunirem-se no dia da independência para propor uma outra opção de cidade. Mais uma vez o discurso fílmico associa-se aos movimentos de contracultura presentes na cidade bem como a grupos da sociedade que reivindicam outras formas de viver a cidade tais como o já citado Movimento Ocupa Estelita; ou como fala Zizo para os seus amigos antes de se dirigirem para protestar no desfile de sete de setembro.

Estamos indo para a cidade para propor, pra colocar, pra fixar a reorganização dos vícios que só fazem bem ao desenvolvimento do espírito humano. Hoje o jornal *Febre do Rato* vai lá no dia da independência do Brasil propor uma nova estabilização que nada mais é do que senão um desacordo possível, diante de uma proposta improvável, para chegarmos a uma situação no mínimo previsível [levantando o dedo do meio]. Vamos invadir o templo conservador – como é carinhosamente que eu chamo – para propor e convidar os “vidas boas” que queiram se agregar a nós. Porque essa é a resposta que vamos dar ao mundo. É isso aqui ó. É exatamente isso aqui. É a amizade. É o espírito da cumplicidade. É a coletividade que vai dar uma “lapada” nas leis. Que vai dar uma bicuda no ovo direito da ordem. Agora, se isso vai fazer diferença, não sei. Mas também eu não tô nem aí! Se eles só se remexem diante de grandes acontecimentos, então vamos ser grandes para mexer com o próximo o mais próximo possível!

O anarquismo do poeta influencia também por ater-se a uma visão libertária de cidade, onde esta é posta como templo conservador, cujos valores são baseados em leis e na ordem, não apenas essa cidade é criticada como os seus habitantes, “vidas boas”, alheios à manutenção desse *status quo*.

Febre do Rato remete ainda a visões de Recife construídas por outros autores como Josué de Castro (na sociologia) e Chico Science (na música). Esses autores contribuíram para reproduzir determinada paisagem simbólica de Recife presente no seu imaginário urbano. Em determinada sequência de *Febre do Rato*, ao conversar com pescadores, Zizo questiona:

Quanto mais lama, mais caranguejo? É isso mesmo? Pescador: – Mais. Aparece mais. Zizo: – Mas é que quando eu olho daqui eu só vejo lixo, só vejo sujeira. É a fome, né não? Josué que tinha razão. Josué de Castro. O homem que produz a merda, que suja o mangue, que nasce o caranguejo, que é comido pelo homem, que produz a merda, que suja o mangue, que nasce o caranguejo, que é comido pelo homem, que produz a merda. É isso mesmo, entendi? Chico, empresta tua ciência pra eu poder entender. A tua ciência pra esclarecer. Manda pra cá pra gente ver.

A simples menção a esses autores nos faz associá-los a uma determinada paisagem simbólica de Recife que

possui também como signo o mangue e o caranguejo que serve de sustento para as populações dos alagados – consideradas por Josué de Castro, ainda nos anos 1940, tanto em seus estudos sobre as características do espaço urbano de Recife contextualizadas na problemática socioambiental da cidade e servindo de matéria-prima para o seu romance *Homens e caranguejos*. Mas o mangue e o caranguejo foram também ressignificados por Chico Science no contexto do *Manguebeat*, que propunha a revalorização e a revitalização desses espaços também com a finalidade de propor uma outra forma de ver e vivenciar a cidade.

Há indicação de que Cláudio Assis possui também uma visão similar a respeito da cidade de Recife, criticando a forma de vida imposta pela cidade às populações ribeirinhas que tiram o seu sustento dos mangues e dos rios e vivem em situação degradante, uma vez que os rios são constantemente poluídos. Em entrevista sobre o rio e a cidade ao *Jornal do Comércio*, o cineasta fala sobre o fato de que as pessoas deveriam zelar tanto pela valorização de sua cidade como pela valorização das pessoas que ali moram e também pela sua história e pelo seu patrimônio cultural e paisagístico:

O rio, ele tem uma relação com o ser humano que é muito grande, são veias. Quando alguém morre, seja de um aneurisma, seja de uma ponte de safena, ele tem um rio correndo nas veias dele. Mas o que me importa, o que me provoca, essa minha relação, querer conviver com esse rio, é que sempre me incomodou [...], mas o que importa mesmo é que você não dá pra acreditar que você defenda o rio quando as pessoas moram embaixo, dentro da ponte. E ainda, as pessoas conseguem, vivem, miseravelmente sob pontes. Não tá no rio, não tá no mar, não tá no céu, elas tão sob pontes. E isso, pra mim, envergonha ser recifense. Porque as pessoas não cuidam delas mesmas, entendeu? Então isso, pra mim, é a maior denúncia, ver o que é o desrespeito sobre o ser humano, você ter palafita a menos de 1 km, você tem a duzentos metros os Coelho, você tem palafitas aqui quando um hospital da burguesia [Bairro do Recife] tá ali a 10 metros do rio. Então, que cidade é essa? A cidade tem que se cuidar, a cidade tem que se amar, tem que se proteger, tem que ser verdadeira, tem que ser nossa, o Recife é nosso. Vamos cuidar da gente? Vamos ser legal? Vamos ser bacana? Vamos nos amar? Porra! Tem uma chance ainda, gente⁵.

A opinião de Cláudio Assis aquiesce perfeitamente com a visão e o discurso sobre Recife presentes em *Febre do Rato*: as sequências em *travelling* passando por baixo das pontes, as falas de Zizo, o conflito entre a paisagem pauperizada das favelas e as comunidades que vivem em palafitas às margens dos rios e mangues e os prédios representando “o lugar” da burguesia situado a uma distância considerável.

⁵JORNAL DO COMÉRCIO. Lixo no rio, turismo e Cláudio Assis. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=OuiwiTvaVaQ. Acesso em: 19 de abril de 2016. Para este trabalho, todas as falas das entrevistas em áudio e vídeo foram transcritas exatamente da maneira como foram faladas pelo entrevistado.

Importante destacar que a noção metafórica do rio como uma veia é também argumento do *Manguebeat* no *Manifesto dos Caranguejos com Cérebro*. Nesse sentido, pensar outra cidade, para Cláudio Assis, significa também revalorizar os rios e mangues e pensar nas pessoas que moram e sobrevivem nesses espaços, salvando a cidade de um "infarto" tal como propunha o *Manguebeat*, ou seja, salvá-la de seu colapso social e paisagístico.

Recife e sua paisagem simbólica, formada pelo conjunto do espaço construído e do espaço natural, tinha uma importância para o *Manguebeat*, na medida em que a cena musical surgiu em um contexto de extrema crise social e desvalorização cultural e paisagística da cidade. Essa paisagem simbólica de Recife pode ser observada por exemplo na letra da música "Rios, Pontes e Overdrives" da banda Nação Zumbi:

Rios, pontes e overdrives, impressionantes estruturas
de lama
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue, mangue,
mangue
É Macaxeira, Imbiribeira, Bom Pastor
É o Ibura, Ipsep, Torreão, Casa Amarela
Boa Viagem, Genipapo, Bonifácio
Santo Amaro, Madalena, Boa Vista, Dois Irmãos
É Cais do Porto, é Caxangá, é Brasilit
É Beberibe, é CDU, Capibaribe, é o Centrão⁶

Não apenas o espaço construído de Recife é objetivado na letra da música, mas também os seus bairros populares, e outros espaços, como o Cais do Porto, os rios que cortam o espaço urbano (Beberibe e Capibaribe), mencionados na música, aparecem efetivamente como locações em *Febre do Rato*. O *Manguebeat* surgiu como objetivação de Recife e sua paisagem simbólica, remetendo a autores como Josué de Castro e Gilberto Freyre, e trazendo o mangue como principal signo de sua revitalização e revalorização de sua cultura local e de sua paisagem urbana.

Na música "Antene-se", Chico Science e Fred Zero Quatro contam que durante os anos 1990, a cidade figurava como a quarta pior do mundo devido aos seus problemas socioambientais – é nesse contexto histórico e geográfico que surge o *Manguebeat*:

É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo
Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais

⁶"Rios, Pontes & Overdrives", composição de Chico Science e Fred Zero Quatro.

Onde estão os homens caranguejos
Minha corda costuma sair de andada
No meio das ruas, em cima das pontes⁷

Essa paisagem simbólica de Recife, constituída, como podemos ver na letra da música, pelo rio Capibaribe e pelo Mangue, é também explorada em *Febre do Rato* e evocada na poesia do personagem Zizo, na medida em que remete à memória e ao imaginário de Recife que traz uma geografia afetiva da cidade a partir de seu cheiro e sua sonoridade – percepções que aludem a diferentes tipos de paisagens na cidade presentes no imaginário de seus habitantes, e que são reproduzidas pelas manifestações culturais tais como a literatura e a música:

Vocês aí dos prédios
Vocês sabem o cheiro que essa cidade tem?
Pois eu lhes digo que o cheiro dessa cidade
É o cheiro do mangue
Vocês aí dos prédios
Vocês sabem o barulho que essa cidade tem?
Se não sabem eu lhes digo
Que o barulho dessa cidade é o tamanco das
lavadeiras de Casa Amarela
Vocês aí dessas pontes
Vocês sabem o gosto que essa cidade tem?
Se não sabem eu lhes digo
Que o gosto é o gosto das putas abandonadas do cais

Aqui, Zizo evoca os principais sujeitos populares dessa paisagem simbólica de Recife que é trazida à tona pelo filme: as putas, as lavadeiras de Casa Amarela – bairro histórico e popular de Recife conhecido por seu mercado popular e sua feira livre. A poesia de Zizo, as referências ao *Manguebeat*, à obra de Chico Science e Josué de Castro, bem como as paisagens simbólicas que existem concretamente na cidade, configuram dessa forma os outros textos presentes, retrabalhados e ressignificados pelo texto fílmico de *Febre do Rato*.

Em *Febre do Rato* a *mise-en-scène* está sempre a serviço da construção de uma Recife poética e em certo sentido utópica, o que é conseguido, principalmente através da escolha pelo preto e branco, adicionando uma sensibilidade poética mesmo aos lugares mais degradados da cidade, e às locações: a Comunidade Roque 3, na região da Ilha do Leite, a Rua do Sol, na região do bairro de Santo Antônio, a Ponte de Limoeiro que liga o bairro do Recife ao bairro de Santo Amaro, o Pátio de São Pedro no bairro de Santo Antônio, a antiga Fábrica Tacaruna localizada na Av. Governador Agamenon Magalhães, que

⁷"Antene-se", composição de Chico Science.

Figura 1: Sequência da abertura de *Febre do Rato*.

liga Recife à cidade de Olinda.

Já foi dito que em *Febre do Rato* Recife é principalmente visualizada a partir do rio. Já na primeira sequência, antes de a imagem aparecer, escuta-se o barulho da água e do tráfego, a cidade vai surgindo lentamente por debaixo da ponte em um travelling frontal: prédios, o tráfego movimentado de ônibus, pessoas andando apressadas vão surgindo na cena à medida que a câmera avança por sobre o rio Capibaribe (Figura 1). Passamos sob outras duas pontes até avistarmos uma precária comunidade de palafitas ao lado do mangue (Comunidade Roque 15), onde por detrás dela erguem-se prédios de apartamentos.

Escutamos o murmurinho das pessoas na favela, pessoas trabalhando, crianças chorando etc. Temos a sensação de que a câmera “flutua” sobre o rio, movimentando-se suavemente, o que, somado ao preto e branco da fotografia, imprime à imagem uma temporalidade distinta – o tempo da poesia narrada em *off* por Zizo. A sonoridade é a do espaço urbano que, somada a uma trilha sonora, e juntamente com a voz em *off* de Zizo, constrói essa percepção poética da cidade e ativa nossa imaginação e memória afetiva da cidade. Como explicado por Cláudio Assis:

Porque, bixo... Primeiro, há muito tempo não tem um Recife em preto e branco. Segundo que é poesia [...] você se ligar, ouvir, e também se embelezar... se aquela favela fosse colorida, se aquele beco fosse colorido, você não tava nem aí pra se surpreender. Como é preto e branco ele dá uma poesia.⁸

Aqui, permite-se o desvio, permite-se observar a be-

leza desses lugares mesmo em meio à pobreza, permite-se deixar-se levar pela imaginação e em certo sentido por uma atmosfera antes onírica e poética do que realista. Assis explica:

Quando falavam que meu cinema era forte, outros dizem que é violento, não sei o quê... Então, vamos falar da mesma coisa sendo agora com poesia [...] então, é o filme que a gente tentou fazer com que as pessoas tivessem acesso à poesia e ao mesmo tipo de cinema que a gente vinha fazendo, só que agora em preto e branco, só que agora de uma outra forma, mas do mesmo jeito forte.⁹

A estética poética do preto e branco, relacionada a uma tradição artística e cinematográfica, remete também à noção de representação da memória, do passado e de saudosismo por um outro tempo.

Em *Febre do Rato* os personagens estabelecem relações de amizade, de coletivismo e de sociabilidade. A própria poesia confere um tempo mais contíguo, horizontal, ao contrário do tempo fragmentado da grande cidade, que não permite que se estabeleçam relações de vizinhança, de proximidade e de copresença, lembrando Milton Santos (2009). Trata-se, de acordo com esse autor, da experiência dos tempos lentos, ou seja, de um outro modo de vida, movido pela diversidade – encontrada sobretudo na escassez –, pela pluralidade cultural e pela construção de laços afetivos entre as pessoas nos lugares. Os tempos lentos se opõem aos tempos rápidos, onde o principal valor é o de troca, acarretando uma monetarização da vida e, por conseguinte, sua fragmentação.

⁸NUESTRO CINE. Nuestro Cine entrevista Cláudio Assis. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=nBDJg-OXfJQ>. Acessado em: 20 de abril de 2016.

⁹TIAGO BACELAR. Cine PE 2013 dia 2 público + Cláudio Assis Febre do Rato. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=zIL_YO4pRFA>. Acessado em: 19 de abril de 2016.

Esses tempos lentos são representados em *Febre do Rato* tanto pela poetização da paisagem da cidade de Recife como pela atitude dos personagens – as relações que estabelecem entre eles e a forma como experienciam a cidade. As práticas estabelecidas pelos personagens remetem a um certo saudosismo por uma Recife do passado, imagem que, por sua vez, estaria associada a esse outro modo de vivenciar a cidade, que possuem os personagens do filme. Embora as falas de Zizo sejam permeadas de um discurso utópico, de convencimento e de expectativa de mudança e de transformação da realidade através da arte, trata-se de uma utopia que

tem, paradoxalmente, como base, as lembranças de uma Recife pretérito.

Os personagens também não são alheios à realidade em que vivem. Aparecem como donos de seu destino, de suas decisões e escolhas; possuem uma identidade e uma consciência crítica da realidade em que vivem e de sua história. O próprio jornal produzido por Zizo aparece como uma contrarracionalidade, ou seja, como algo incomum dentro da racionalidade imposta por um espaço urbano que é excludente e segregador e que, não custa nada lembrar, se apropria da cidade tendo como principais motores o consumismo e o lucro.

Figura 2: Cena de *Febre do Rato*.



Uma das características do cinema de Cláudio Assis é a denúncia, embora não panfletária, como explica o cineasta. Os seus filmes possuem sempre a intenção de provocar os espectadores, de conduzi-los a uma consciência crítica da realidade e, quem sabe, provocar uma tomada de posição; o que podemos conectar diretamente com o posicionamento ideológico do cineasta. Contudo, em *Febre do Rato* não se trata apenas de denúncia das desigualdades, da pobreza e da degradação da paisagem, presentes no espaço urbano de Recife, mas também de apurar o olhar dos espectadores, apresentando uma outra forma de ver e de vivenciar a cidade; revelando de forma mais direta as influências e as atitudes marxistas, anarquistas e libertárias do próprio cineasta.

Na sequência em que aparece a Fábrica Tacaruna (Figura 3), por exemplo, o grupo de amigos acompanhados por Zizo, apropriam-se de um espaço ocioso dentro da cidade, dando a este uma funcionalidade e um novo uso, qual seja, o da prática da sociabilidade ou mesmo da transgressão, no momento em que Zizo pixa os muros da fábrica. Vale lembrar que, assim como o Cais do Porto, corria naquele contexto o risco de a Fábrica ser demolida para dar lugar a uma empresa automobilística. Assim como o caso do cais José Estelita, discutido por grupos da sociedade civil organizada – que possuíam uma visão da cidade similar à visão do filme – a Fábrica Tacaruna virou mote no discurso sobre o valor patrimonial e histórico da cidade.

Figura 3: Fábrica Tacaruna.



Essas paisagens simbólicas e/ou míticas da cidade de Recife são bastante valorizadas em sequências em que escutamos a narração em off de Zizo, juntamente com a trilha sonora que remete à “musicalidade mangue”

do lugar, ou mesmo às sonoridades desses espaços, ao passo que vemos a cidade e as paisagens naturais como o rio e o mar (Figuras 4 e 5).

Figura 4: Cena de *Febre do Rato*.



Figura 5: Cena de *Febre do Rato*.



Mas a cidade possui uma racionalidade baseada em leis e normas que vão de encontro ao modo de vida adotado por Zizo e pelo seu grupo de amigos. O que se torna evidente na sequência em que Zizo e o seu grupo dirigem-se ao desfile de 7 de setembro para manifestar sua visão de mundo. Zizo declama em seu alto-falante em cima do carro enquanto atravessa as ruas de uma comunidade pobre até chegar ao centro da cidade conclamando a população para que o acompanhe:

Estamos tomando o mundo para pedir além de teto e comida, anarquia e sexo. Traga uma vasilha para enchermos de liberdade [...] para enchermos de cumplicidade [...] para enchermos de força [...] digam

não às gaiolas que te prendem! Digam não às grades que te limitam! Vamos quebrar as amarras! Vamos quebrar as grades! Vamos quebrar os cadeados! Libertem-se! No dia da independência proponho a liberdade e o direito ao erro [...] o direito à paz [...] estamos aqui porque até a anarquia precisa de tradição.

Através da técnica de montagem, essa sequência desaparece gradualmente para dar lugar à sequência em que os coturnos dos soldados, marchando no desfile de 7 de setembro, são sobrepostos à imagem de Zizo. O que nos dá a impressão de que os soldados marcham sobre Zizo, reprimindo o seu discurso que vai de encontro ao discurso da cidade (Figura 6).

Figura 6: Cena de *Febre do Rato*.



Essa montagem evidencia a opção ideológica de Cláudio Assis. Esse tipo de montagem aponta para a influência marxista e anarquista do cineasta, o que consequentemente influencia na forma como a paisagem fílmica de Recife é construída em *Febre do Rato*. No filme, observamos que a paisagem cumpre o papel de denunciar, de provocar, de questionar e, principalmente, de sugerir uma forma alternativa de ver e vivenciar a cidade. Trata-se de uma montagem também da paisagem, levando em consideração que a paisagem fílmica é construída pela montagem e a edição das imagens captadas em locação na cidade de Recife. Essa forma de ver e entender a cidade é influenciada também pelos temas que são explorados por *Febre do Rato*. Além das transgressões realizadas por Zizo na própria paisagem urbana, vale ressaltar a inversão a temas como a violência urbana, tanto no que diz respeito às condições precárias de vida impostas à população que mora nos bairros periféricos de Recife, mas também na repressão dos agentes de segurança pública da cidade aos sujeitos que manifestam uma visão contrária à racionalidade imposta.

Considerações finais

A renovação da Geografia Cultural em meados dos anos 1970 possibilitou a assimilação e a utilização de metodologias interpretativas e de conceitos como o de texto e intertextualidade. Essas novas abordagens permitiram a possibilidade de desenvolvimento de um enfoque geográfico sobre os filmes, considerados, por muito tempo, apenas como produtos do meio de representação cinematográfico que pretendia "copiar", ou "registrar", mimeticamente, os lugares, as coisas e as pessoas. Filme passa então a ser considerado como texto produtor de discursos acerca do espaço geográfico.

A paisagem discutida em *Febre do Rato* é uma paisagem simbólica pautada na Recife conhecida pelo seu centro antigo, seus rios, pontes, mangues e habitantes e que foi largamente divulgada por diversas fontes artísticas e literárias ao longo do século XX. Nesse filme a paisagem é ressignificada a partir dos significados das suas paisagens simbólicas e enquanto texto. Constatou-se que a paisagem fílmica de Recife

construída em *Febre do Rato* é tanto material, uma vez que possui a cidade concreta, suas imagens urbanas, como principal referencial de significação; e imaterial, na medida em que é construída a partir da forma como o cineasta manipulou suas imagens considerando uma subjetivação sobre o espaço urbano, ou seja, a sua percepção, as memórias espaciais contidas na cidade, as suas vivências e referências associadas ao espaço e ao lugar.

A paisagem de Recife construída em *Febre do Rato* é, portanto, um recorte no olhar sobre a cidade, um modo de vê-la, que é dependente de referências diversas e de uma imagem da cidade construída e reproduzida ao longo do século XX e que foi resgatada e ressignificada por Cláudio Assis a partir de um olhar individual que se mostra contaminado por influências e referências diversas: de sua formação, de sua própria vivência na cidade, de sua convivência com pessoas envolvidas com a produção cinematográfica em Pernambuco e com o movimento Mangubeat.

Assim, constatou-se ainda que, embora seja um recorte da cidade de Recife, a paisagem fílmica construída no filme possui um caráter de materialidade e de real, na medida em que ela é criada e produzida a partir das imagens urbanas e que ela guia nosso olhar para uma determinada forma de vê-la e interpretá-la. A cidade de Recife faz-se real a partir de sua imagetificação, e o filme de Cláudio Assis nos apresenta uma forma de ver, uma versão, uma perspectiva, enfim, sobre a paisagem urbana da cidade de Recife. Vale ressaltar que as paisagens simbólicas, nesse caso as paisagens fílmicas de Recife, constroem uma geografia e suscitam uma leitura geográfica.

Referências

- AZEVEDO, A. F. (2006). Geografia e cinema. In: SARMENTO, J. et al. (orgs.). *Ensaios de Geografia Cultural*. Porto: Editora Figueirinhas, p. 59-79.
- BARNES, T. J.; DUNCAN, J. S. (1992). Introduction: Writing Worlds. In: BARNES, T. J. e DUNCAN, J. S. (orgs.) *Writing Worlds: discourse, text and metaphor in the representation of landscape*. Londres: Routledge, p. 1-17.
- CAUQUELIN, A. (2007). *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70.
- COSGROVE, D. E. (1984). *Social formation and symbolic landscape*. London & Sidney: Croom Helm.
- _____. (1998). A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 124 p., p. 92-123.
- _____. (2000). Mundo dos significados: Geografia Cultural e imaginação. In: CORRÊA, R.L. et al. (org.). *Geografia Cultural: um século (2)*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____; JACKSON, P. (2000). Novos rumos da Geografia Cultural. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. (orgs.). *Geografia Cultural: um século (2)*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2000, p. 15-32.
- COSTA, M. H. B. e V. da. (2000). *Cities in motion: towards an understanding of the cinematic city*. University of Sussex: Culcom.
- _____. (2011). Filme e Geografia: outras considerações sobre a realidade das imagens e dos lugares geográficos (ISSN Impresso: 1413-3342; On-line: 2317-4161). *Espaço & Cultura*, v. 29, p. 43-54.
- DUNCAN, J. (2004). A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, p. 91-132.
- MACIEL, C. A. A. (2005). *Espaços públicos e geossimbolismos na "cidade-estuário": rios, pontes e paisagens do Recife*. Revista de Geografia (Recife), v. 22, p. 12-20.
- SANTOS, M. (2009). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SCHAMA, S. (1996). *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras.