

O DIREITO À CIDADE NO ESPAÇO FÍLMICO: ENSAIO GEOGRÁFICO-SUBJETIVO DO FILME “FEBRE DO RATO”

Anael Ribeiro Soares
Universidade Regional do Cariri-URCA
anael.rs@gmail.com

RESUMO

Este ensaio analisa as paisagens fílmicas do ousado filme “Febre do Rato”, de Cláudio de Assis, para além de sua bela fotografia, indo ao encontro dos significados, desde os notadamente perceptíveis aos mais imperceptíveis, procurando investigar as articulações entre arte, política e o contexto urbano ali representado a partir da abordagem das geografias de cinema¹. Explorar-se-á então a geografia do filme (lugar cinematográfico), muito mais que a geografia no filme, como causalidade e manifestação da arte, atentando-se para suas articulações imanentes. Assim, discorreremos, primeiramente, acerca dos sentidos da arte, a partir da dimensão da vontade e da política, não necessariamente atrelado apenas ao cinema. Em seguida, evidencia-se o conceito de “festa” lefebvreviana, enquanto meio para superar a cotidianidade urbana. Finalmente, buscar-se-á compreender a luta pelo direito à cidade no conteúdo da arte do protagonista, a saber, o poeta marginal Zizo. Embasado no pressuposto do filme como conjunto de paisagens sequenciadas, em movimento, pictóricas, imaginárias ou reais, socialmente construídas por meio da representação cinematográfica, ou seja, por signos (con)figurados em cores, sons, diálogos, efeitos, apoiados em lugares geográficos, se procura com isso entender a natureza da representação e os sentidos semióticos assumidos no conteúdo artístico-político do filme Febre do Rato.

PALAVRAS-CHAVE: Geografias de Cinema; Paisagens Fílmicas; Febre do Rato.

EXÓRDIO

De antemão, convém fazer uma observação acerca da tônica teórico-metodológica do presente ensaio, a fim de que evitemos possíveis desvios de entendimento. Ao me aventurar na busca por escritos que, em partes, aqui e ali agora compõe o arcabouço teórico basilar desta incipiente pesquisa (ainda pretendo noutra oportunidade debruçar-me mais pormenorizadamente, senão nesta obra, certamente neste diretor – Cláudio de Assis), tive acesso, graças ao meu recente ingresso na rede de pesquisa “Imagens, Geografias e Educação”, bem como aos trunfos do cyber-espaço, a um ensaio que, gradualmente, ajudou-me a formatar uma ideia que, até então, encontrava-se à deriva. Refiro-me a um texto de autoria de Oliveira Jr.(2011) a quem, diga-se de passagem, devo agradecer pela concessão de seus escritos, alguns deles, inclusive, já indisponíveis nos acervos virtuais. Recorri, especificamente, ao “ensaio geográfico-subjetivo” cujo título exato é “LOCAIS DO DESEJO NA CIDADE DEGREDADA: interpretação geográfico-subjetiva do filme “Amarelo Manga”, sobretudo pela semelhança com o objeto de estudo deste ensaio, afinal, trata-se da mesma direção. Através dele me foi possível projetar uma “interpretação geográfico-subjetiva” do mais recente filme do Cláudio de Assis, a saber, Febre do Rato. Eis aí a razão e semelhança do título empregado, pois com ele espero transparecer continuidade, por tratar-se da mesma linha de abordagem sob outra perspectiva, e claro, influências, muito embora possa soar um tanto quanto estranho, na concepção de certos leitores, o fato de conotar-se na mesma sentença conceitos que aludem dois campos aparentemente distintos: objetividade e subjetividade.

¹ Este termo comporta segundo Oliveira Jr. (2005, p.6), “(...) frutos de interpretações subjetivas e de pesquisa das imagens e sons fílmicos, buscam deslateralizar as interpretações habituais dadas a estes filmes... por isso terminam sendo uma proposição educativa, além de poética, das obras de cinema.

Não obstante, reportando-me a Lukács (2009), a meu ver, conceber objetividade e subjetividade como instâncias estanques implicam no leitor mais desatento reconhecer neste ensaio dois métodos, enquanto que, a rigor, há método e, se me permitem, releituras de conceitos. A heterogeneidade das citações, por exemplo, nem de longe significa falta de rigor científico, mas, sim, uma densidade dialética que nega uma ditadura do método que, vias de regra, enrijece articulações e transumâncias conceituais. Portanto, do mesmo modo que o filme solicita-nos uma suspensão de descrença para fins de imersão, o presente ensaio solicita em certas passagens uma suspensão metodológica e/ou conceitual. Em arremate, faço das palavras de Lukács (2009), no que concerne ao papel da subjetividade do sujeito criador, as minhas: “vemos, por conseguinte, que a objetividade da estética marxista não se acha absolutamente em contradição com o reconhecimento do fator subjetivo da arte.” (LUKÁCS, 2009, p.109).

Enquanto linguagem visual dotadas de pontes de significados embebidos no real, o filme é, sem dúvida, concebido espacialmente, prerrogativa que nos faz coadunar com Queiroz Filho (2009, p.17) ao dizer que “ao assumirmos que há uma dimensão espacial inerente a linguagem cinematográfica e que ela é perceptível em todas suas obras – os filmes – estamos partindo do argumento de que a experiência do cinema é uma experiência geográfica.”

Parafraseando Oliveira Jr. (2012), as paisagens fílmicas nos apresentam locais fílmicos que se amparam, por sua vez, nos lugares geográficos, alicerçadas pelo mundo além-cinema, a partir dos quais nossa memória é acionada, fazendo-nos adensar sentidos, (des)construir novos signos do ambiente representado, pois, por reminiscência, “cada local narrativo apresentado/construído no filme captura um acervo de nossas memórias e as remete ao (ambiente) filme que assistimos.” (OLIVEIRA JR, 2012, p.132)

Os pressupostos trazem a tona, no tocante ao filme *Febre do Rato*, o qual pretendo analisar, uma cidade que embora *icônica*², não prescinde do espaço urbano ali figurado, o que implica dizer que nele (no filme *per se*) somos influenciados no nosso modo de (re)pensar o espaço, posto que este não seja derivado adstritamente das relações sociais, mas também das ideologias fílmicas, pois estas produzem discursos, posicionamentos, comportamentos. Na medida em que o filme indexa imagens a fim de criar, por assim dizer, a versão de uma Recife ressignificada, debruça sobre ela mesma um olhar ideológico, produzido através da narrativa que evoca os significados sociamente firmados no imaginário acerca do Recife.

Para Vaz da Costa (2013, p.228), “como os lugares se mostram ante o espectador em seus aspectos visuais e sonoros, criam-se passagens mais ou menos explícitas entre o “mundo real” e o mundo fílmico, ampliando assim as tensões e trazendo as memórias e imaginações para interior da narrativa.”

Assim percebe-se, no filme em questão, digamos que uma Recife poetizada pelas técnicas cinematográficas³, sem propriamente distanciar-se da real: “um real artístico, pleno de subjetividade, mas não por isso menos real” (VAZ DA COSTA, 2013, p.226). Convém, contudo, saber como isso se dá em construções audiovisuais, dado que, mais que a estética cinematográfica, cabe a nós, geógrafos, os sentidos da espacialidade com as quais se amparam os filmes, e o para além-filme por entender, posto que historicamente, “a manipulação da paisagem por meio de diversas técnicas cinemáticas com o objetivo de produzir uma determinada imagem de lugar tornou-se recorrente no cinema, suscitando a preocupação dos geógrafos.” (AZEVEDO, 2009, p.98). E até mesmo, amplamente, a rigor, bem mais que isso:

² Isto é, aquela que está indexada a um espaço cotidianamente vivido.

³ Quanto a isso, nos elucidava Azevedo dizendo que “as técnicas de produção dos filmes, os personagens, os trabalhos de som e luz, o uso de certos ângulos, o ritmo e a sequência das imagens, assim como o modo de edição dos filmes, constituem algumas das técnicas a que os realizadores recorrem para produzir uma determinada representação do mundo retrata pelo filme” (AZEVEDO, 2009, p.99)

trata-se, acima de tudo, de ler paisagens-imagens do ponto de vista da totalidade (imagens-pontesdesignificados-sujeito) no sentido de capturar as construções imagéticas no seio de um universo do qual a imaginação se faz força motriz.

É preciso entender, com efeito, como os filmes característicos do cinema de retomada, tal qual “Febre do Rato”, ao retratar a vida urbana, abordam questões tão pertinentes, dentre outras, o papel da arte na luta pelo direito à cidade, luta esta já tão incorporada, inclusive, pelo movimento do Manguebit⁴:

*A cidade não pára, a cidade só cresce
O de cima sobe e o de baixo desce
Eu vou fazer uma embolada, um samba, um maracatu
Tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu
Pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu*

Aliás, não é por acaso que o poeta Zizo, nosso protagonista, se refira em dado momento, escorregando dos locais fílmicos e adentrando o caráter histórico-social dos lugares geográficos recifenses, a duas figuras relacionadas à vida social do mangue: Chico Science e uma das suas maiores influências, Josué de Castro. Diz Zizo conversando com os “caranguejos” e contemplando a imensidão do rio:

*Quanto mais lama, mais carangueijo, é isso mesmo?
Sabe que quando eu olho daqui eu só vejo lixo, só vejo sujeira
É 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
É isso mesmo, Entendi?
Oh Chico, empresta tua ciência para eu poder entender.
A tua ciência para esclarecer. Manda para cá, para a gente ver.*

Com tal declaração, somos convidados a derivar narrativa afora, reportando-nos a cidade real, Recife, pelo fato de entrarmos em contato com os sujeitos que, seja cientificamente ou quer seja artisticamente, nela se apoiaram de algum modo. Sendo assim, o filme solicita-nos, a fim de compor os significados imagéticos, que nos fixemos no conhecimento prévio acerca do espaço recifense, assentado através de um acúmulo de experiências em nossa memória, haja vista que o cinema também é arte da memória, segundo pondera Almeida (2009, p.38) ao explicitar a importância latente do intervalo entre as imagens: “Tudo que envolve o momento psicológico do intervalo, trazido, inicialmente, pela visão da imagem e que não estão visíveis nela, segue percursos mentais da imaginação, transitam desgovernadamente pela racionalidade, pela linguagem, pelos sentimentos, pelo devaneio, pelo sonho... e, principalmente, pela memória.

A narrativa se concentra na vida de um poeta marginal anarquista chamado Zizo, que distribui e mantém um jornal independente intitulado “Febre do Rato”, no qual ele publica suas poesias, na maior parte das vezes, revestidas de forte conotação crítico-política. Zizo é um poeta errante, guiado por três coisas: sexo, poesia e revolução. Excessivo e demasiado humano no viver, a política anarquista e filosofia niilista de Zizo contagia a todos(as) que o circunda, criando um ciclo de pessoas unidas por um único desejo: viver intensamente com liberdade incondicional, depreendidos das amarras morais e prescrições da cultura burguesa. E esse desejo assume forma nas ações das personagens, de modo a delinear determinados locais narrativos, apropriados através das tramas conectadas a narrativa fílmica. “Em outras palavras, nos filmes, são os personagens que configuram os lugares a partir e através das

⁴ Chico Science, Antene-se, 1996

intersecções que eles efetivam com outras histórias-até-aqui, que passam a fazer parte daquele lugar na medida mesma que se ligam a trajetória de vida do personagem.” (OLIVERA JR, 2013, p.170)

A filosofia de vida errante da qual mencionamos, de certo modo, vislumbra-se tão-somente nos espaços marginais/marginalizados, nos mangues, onde não há o controle total de uma moral (cristã?) regrada, dos paradigmas sociais: padrão estético, comportamental, sexual, imbuídos sob preconceitos; e isso possibilita ao desejo manifestar sua mais plena expressão subjetiva...

Ao interpretar o filme *Amarelo Manga*, outro filme do Cláudio de Assis, Oliveira Jr. (2011, p.04) referindo-se aos espaços marginais/marginalizados, que ele, aliás, designou de cidade degradada, escreve que

É nesses lugares marginais à ordem disciplinadora e apropriadora do capitalismo e cristianismo vigentes, onde viveriam esses desejos que negamos existir sempre que buscamos dizer que somos civilizados: o tesão pelo sangue, o desejo pelo homem casado, ter sido puta, o desejo por duas mulheres, parecer puta e macho sonhando em ter alguém que lhe ame de verdade, ser bicha e não um gay discreto, ser padre e ter desejos sexuais, ser pura, o desejo nenhum na velhice.

A propósito, tomaremos o conceito elaborado pelo autor, a saber, “*cidade degradada*”, por julgarmos que se aplique coerentemente aqui, sem qualquer desvio conceitual, ainda que sob o ponto de vista de outro filme. Como “cada filme enfatiza sempre um determinado olhar sobre o espaço” (AZEVEDO, 2009, p.99), *Febre do Rato* também salienta uma perspectiva espacial, eminentemente urbana, a qual se deriva da vivência de um conjunto de pessoas deslocadas dos padrões socialmente estabelecidos, mas que corresponde, sobretudo, a política e o desejo que reside na arte engajada de Zizo, revelando uma ânsia pelo direito à cidade, um direito a festa.

GRAFIAS DO DIREITO À CIDADE NO ESPAÇO FÍLMIC

Vamos às paisagens-imagens fílmicas. Declama-nos Zizo:

*O satélite é a volta do mundo,
abismo de coisas medonhas,
pessoas que ladram seus sonhos,
enfeites de cores errantes...
Cálida vizinha e princesa
magra e sua sã loucura,
grita de alegria, subúrbio!
Chora de medo o planeta.
Medidas em saias bem curtas,
bonecas, ladrões, pernetas...
Mundo abismo, grande mundo.
Logo ali, por trás do mangue,
descansa a insônia,
a faca, o serrote, o sexo, 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 mundo.*

A poética de Zizo é reflexo das suas relações sociais, afetividades, e do seu estado no/com o Mundo, a partir do qual nutre-se e se expressa ideologicamente. Além disso, do aspecto sobretudo artístico, ressalta-se ainda a conotação política dos seus versos, orientados pelos conceitos anarquistas, de onde afloram críticas ácidas aos efeitos sócio-espaciais no local narrativo (uma Recife *icônica*) em função do modo capitalista de produção desigual e excludente, bem como ao Estado burguês que o sustenta.

Pode-se dizer, portanto, que nota-se uma força política nos versos acima, que se deriva da vida social, ao mesmo tempo em se pretende incidir sobre ela já como consciência coletiva. Pois, convergem nessa mesma perspectiva os versos abaixo, isto é, evidenciando, num arranjo poético amalgamado, as contradições sociais no seio de uma cidade complacente a uma classe que lhe destrói, mas que, mesmo assim, encanta e embriaga o poeta engajado, que assume um compromisso com uma revolução urbana:

*Vasta e astuta essa cidade
Que se calcina e me embriaga
E assim despi-se, velha e cretina
Sombras 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*

O estilo de vida do nosso protagonista, conjuntamente com os das personagens a sua volta, se caracteriza por uma irresistível fúria de viver longe da morbidez do cotidiano e de seu tempo morto [minha alma é exagerada]; escapar do lazer consumível contemporâneo [tem muito luxo, não está vendo não? Só que não é o luxo ditado pelo mundo]; vivenciar novas relações intersexuais [mulher de muitos, mulher de excessos], somente viável nos espaços marginais da *cidade degredada*; reinventar a cidade cotidianamente, seja através de uma mídia alternativa, quer seja em *momentos festivos, nos encontros*.

Para tanto, eles reinventam novos espaços, que de imediato perdem sua função originalmente concebida, para atenderem a expressão política, aos acontecimentos festivos, os encontros, os desejos sexuais... Quintal, Praia, Rua, Praça, Barco [meio-do-mundo] ou até mesmo um prédio antigo de arquitetura barroca, todos se dissolvem objetivamente e logo passam a corresponder as subjetividades das personagens.



Figura 1: Fotograma do filme Febre do Rato.

Se tanto mais permanecem, por assim dizer, os “lugares geográficos” com funcionalidades reais, tanto mais escapam-lhes a essencialidade da realidade per si, pois

passam a significar os lugares subjetivos, análogos a narrativa, pertencentes ao universo das personagens. Essas deslocadas relações sociais em meio à urbanidade, atingem a consciência crítica de Zizo na experiência urbana, e estão impressas, por conseguinte, na sua arte engajada.

Zizo compreende, certamente por sua convicção ideológica, que a política dos seus versos não se conservam neles mesmos, devem, no processo de cristalização, retornar para seus espaços originários: o Iran-Iraque, a rua do hospício, o mangue, a praça, o quintal dos encontros... Tencionar através da arte engajada, nos espaços vividos, a luta a favor da superação da vida cotidiana (re)produzida pelo capital. Eis aí o ciclo processual que constitui toda e qualquer arte engajada, tal qual a de Zizo.

Há nas primeiras cenas uma bem conveniente nesse instante, pois fundamentam o que até agora pontuamos. Trata-se de um plano sequência que acompanha e apresenta o cotidiano dos “labirintos” da *cidade degredada*, sob a perspectiva de uma adolescente comum da favela do Iran-Iraque, aos sons dos versos do artista que destoam de todo miserabilismo urbano:

*Meu querido povo do Iran-Iraque para que tanta guerra?
Podem calar as bocas oficiais, mas nunca a poesia
E minha boca é pura poesia
Safada, mas poesia
Entremeladada, 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
Os sapatos velhos
Estavam encostados sobre a pia
No fundo do quintal
Aonde ratos iam e vinham
Levando a parte fenomenal
Da comida apodrecida
Os sapatos velhos
Sobre a pingueira suja do ralo
Vomitado pelas porcas
Que moram logo ali
Ao vosso lado
Não vejo à hora de timper a minha espada
Não com a força bruta da esgrima
Mas com a fúria impiedosa da macacada*

Se recorremos a Lukács (2009), nesse tocante, por exemplo, veremos que o mesmo defende a concepção a partir da qual a atividade criadora do sujeito artístico, envolvendo a sensibilidade subjetiva nutrida pela realidade essencial, toma consciência do desenvolvimento social integral por vias de uma inovação artística radical. Assim, apreendendo tal realidade essencial e objetiva, procura conscientemente tencionar a radicalidade revolucionária [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].

Ainda no terreno dos versos políticos de Zizo, podemos destacar a cena cuja alienação se expressa numa constatação, depois de um velório de uma criança [anjinho], de que o sujeito coletivo perdeu e perde, cada vez mais, sua capacidade de revolta, resignando-se no alheamento da vida social. Perdeu o senso estético, perdeu o senso crítico, perdeu o sentido existencial, devido e em favor do mundo metafísico, do individualismo, do fetichismo:

*As pessoas pazinho, ficam falando em futuro, em mudança
Mas não estão nem aí para as coisas que realmente estão mudando
Perderam a capacidade de espernear
Para as coisas mudarem
Desaprenderam
A imbecilidade venceu a parada
Quem ganha tem, na verdade, e o que ficou:
É isso aí que a gente pode ver
Não tem nada, não tem espírito coletivo, não tem porra nenhuma
Olá... 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*



Figura 2: Fotograma do filme Febre do Rato.

Nesta cena, a princípio, o espectador não se reconhece enquanto alvo da crítica até o momento em que Zizo aponta o indicador na direção da câmera, incluindo-nos na narrativa e revelando-nos no nosso egoísmo [*A lógica do umbigo miúdo*]. Apesar de anarquista, Zizo nos reporta novamente a Luckás, posto que, segundo ele, reside justamente na arte à potência de suscitar o senso estético, crítico-político, revolucionário, enfim, a emancipação de todos os sentidos, a fim de romper com alienação, contanto que esta arte esteja engajada, compromissada com o real desenvolvimento coletivo da humanidade, com a realidade essencial. E é claro que assim o é, conforme pudemos notar, a poesia desse anarquista engajado.

Não convém imergir em águas mais profundas, por ora, sem antes laçarmos a seguinte indagação-inflexão: como podemos definir a cidade, do se trata essa obra e fonte de criação? Sabe-se bem que os imperativos do capital balizam a cidade, bem como sua vida cotidiana, conforme a lógica da produção e do consumo. Não obstante, em outros níveis de análise, a cidade, em si, mais do que meio (instrumento, dispositivo) para o *valor de troca*, é também fim no domínio do *valor de uso*. É

processo contínuo, em dialética com suas descontinuidades próprias. Mais que mera materialidade prático-sensível tão-somente, é propriamente obra de arte.

Assemelha-se, por assim dizer, do ponto de vista semiótico, por exemplo, a uma linguagem urbana da qual se apropria o sujeito coletivo, compreendido no centro de sua classe, ideologia, história... Há, portanto, uma poética própria da morfologia urbana, quer seja no *lugar geográfico* concebido ou mesmo em suas representações imagéticas. [vide, em primeiro ou segundo plano, os textos espaciais, dotados de simbolismo, permeados nas cenas do filme em discussão] Assim considerada, a cidade captura e é capturada pelos sentidos da vida imediata, dos encontros, significados no conceito de *feira*. Ora, e de que *feira* nos referimos desde o nosso preâmbulo?

Cabe frisar, antes, mesmo muito rapidamente que a cotidianidade, face de reprodução do capital, instituí racionalmente a homogeneidade dos espaços, constituindo isotopias, fragmentando no ritual fetichizado trabalho-transporte-vidaprivada-lazer/consumo. Para entender o conceito, em linhas gerais, “basta abrir os olhos para compreender a vida quotidiana daquele que corre de sua moradia para a estação próxima ou distante, para o metrô superlotado, para o escritório ou para a fábrica, para retomar à tarde o mesmo caminho de voltar para casa a fim de recuperar as forças para recomeçar tudo no dia seguinte.” (LEFEBVRE, 2001, p.117) A propósito, convém na composição da paisagem-imagem fílmica à imagear, a cena em que Eneida perfila-se entre os inúmeros trabalhadores aprisionados no “jogo do tempo” urbano, pois neste “a vida das pessoas se modifica com rapidez com que se reproduz a cidade. O lugar da *feira*, do encontro quase desaparecem...” (FANI, 2011, p.19) Inversamente, porém, a potência da *feira* estabelece o “lugar livre de fruição” a partir do qual o valor de uso se faz presente, pois

Os habitante (quais? Cabe as pesquisas e aos pesquisadores encontrá-los!) reconstituem centros, utilizam certos locais a fim de restituir, ainda que irrisoriamente, os encontros. O uso (o valor de uso) dos lugares, dos monumentos, das diferenças, escapa às exigências da troca, do valor de troca. É um grande jogo que se está realizando sob nosso olhos, com episódios diversos cujo sentido bem sempre aparece. A satisfação de necessidades elementares não consegue matar a insatisfação dos desejos fundamentais (ou do desejo fundamental). Ao mesmo tempo que lugar de encontros, convergência de comunicações e das informações, o urbano se torna aquilo que ele sempre foi: lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível. (LEFEBVRE, 2001, p.79)

A *feira*, resíduo espontâneo de resistência política, acompanha as paisagens fílmicas desde as primeiras cenas: o quintal, a praia, o prédio, etc, são locais fílmicos canalizadores dos encontros, da atividade criadora, expressos na sociabilidade que se dá no sexo, na linguagem corporal, na poesia. Evidência figurativa disso são os encontros Pazinho/Vanessa. A despeito de que os espaços dos encontros sejam distintos [casa, bar, praia], o diálogo contínuo dissolve as temporalidades e integra os espaços em virtude da montagem, fazendo da mesma casa, bar, praia elementos do único local narrativo, do encontro. O bar da saudade situa-se justamente no [casa] entre [praia], concatenando os estados: arrependida e chateado.

O que concebemos como local narrativo do encontro, onde zizo e as personagens que o circundam relacionam-se mediante momentos que se nutrem do cotidiano ao mesmo tempo em que o negam, por radicalidade e amplitude, “trata-se da necessidade de uma atividade criadora, de obra (e não apenas de produtos e bens materiais

consumíveis), necessidades de informação, de simbolismo, de imaginário, de atividades lúdicas.” (LEFEBVRE, 2001, p.105) Momentos que, compostos em conjunto, redundam na festa, e dispõem dos meios práticos para romper com o contínuo da cotidianidade (momentos nulos).



Figura 3: Fotograma do filme Febre do Rato.

Conforme se percebe no mosaico de paisagens acima, muitos são os encontros que territorializam os locais fílmicos e culminam em festas, cujas essências são de puros relacionamentos, quer seja sexuais, quer seja afetivos, imbricados, na maioria das vezes, pela genialidade poética de Zizo, pela atividade criadora ou mesmo pelo lúdico simplesmente, de que nos fala Lefebvre (2001). Nessas festas, brota na livre fruição e espontaneidade a dança, sexo, brincadeira, arte; elementos capazes de instaurar a descontinuidade, aquele “tempo” pertencente às subjetividades.

Zizo, contudo, sente a necessidade, para além da *festa* em si, de reivindicar politicamente a cidade em sua plenitude justamente no dia da comemoração da independência do Brasil. De súbito, em nome do jornal Febre do Rato, resolve transpor os limites da cidade degradada e ocupar a *cidade do capital* [“para propor, para colocar, para fixar, a reorganização dos vícios que só fazem bem ao desenvolvimento do espírito humano.”] O ato significa, na prática sócio-espacial, mover o sistema de valores de um espaço para outro cuja composição é, sobretudo, planejada e racionalizada via aparato estatal com vistas para produção/consumo. Ora, deixemos que próprio Zizo explique o cerne do ato. Nas suas palavras nada além de poéticas:

Vamos invadir o templo conservador como carinhosamente que 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, é exatamente isso aqui, é a amizade, é espírito o da cumplicidade, é coletividade que vai dar uma lapada nas leis, que vai dar uma bicuda no ovo direito da ordem.

E eis que daí por diante, segue-se o percurso sob o prisma da liberdade, cumplicidade, força. “Além de teto e comida”, brada Zizo, “anarquia e sexo”. Trata-se da promoção “do grito dos destinados, pré-destinados e o grito dos desatinados.” É pelo “direito de errar, o direito a liberdade”. Tal percurso pode, sem dúvida, conforme denotam as palavradas do poeta, ser definido através do direito à cidade, que “se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar.” (LEFEBVRE, 2001, p.135)

Ao intervir na ordem do desfile do sete de setembro, Zizo, que postulava o amor ao invés da armas, no exato momento que imprimia política no seio da *cidade do*

capital, logo é repreendido, pela primeira vez, pelas forças repressivas do Estado. Em seguida, concentrados à beira do rio, todos se despem, apropriam-se da cidade em nome da liberdade. Antes mesmo de o desejo fixar-se na cidade racionalizada, surge novamente o Estado, ou melhor, seu aparelho repressor, para dissolver *a festa* e reinstaurar a cotidianidade na ordem do dia.

Zizo [a poesia] então é preso, e posteriormente, ainda desacordado, é atirado ao rio. Desaparece enquanto personagem, por isso que tampouco importa seu verdadeiro destino. No dia seguinte, uma sequência de imagens evidencia a ausência nos espaços antes preenchidos pelo poeta/poesia. Sala e prédio vazios. Banheira, outrora local do sexo, agora se reduz ao local do banho tão-somente. A solidão da mãe, a saudade de Eneida... Por um momento, tudo se resume *a ausência*. Entretanto, embora Zizo tenha desmaterializado, sua poesia resiste e persiste. “O viver embriagado pela poesia” da qual se nutria nosso protagonista tornar-se-á fonte existencial de seus companheiros marginais. Daí que, superado o ocorrido, em pouco tempo, logo tratam de reinstaurar *a festa* nos locais fílmicos da *cidade degredada*: o quintal é paisagem que nos faz crer que a poesia, enquanto prática também espacial, certamente continuará embalando as personagens independentemente da presença de Zizo, que seguiu o trajeto, desde cedo anunciado, de personagem à ideia/poesia.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. J. **Cinema – arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999^a.
- AZEVEDO, Ana Francisca de. **Geografia e Cinema**. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. Cinema, Música e Espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, pp. 95 – 127.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **A cidade**. Editora Contexto, São Paulo, 2011.
- LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. 2.ed. São Paulo: Centauro, 2001.
- LUKÁCS, György. **Arte e Sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- OLIVERA JR, W. M. **Lugares geográficos e(m) locais narrativos: um modo de se aproximar das geografias de cinema**. In: MARANDOLA JR, E; HOLZER, W; OLIVERA, L. de (orgs). Qual o espaço do lugar? Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva. 2012.
- _____. **Corpos e Sons – Locais e Imagens. O ad Herennium sob As Vilas Volantes**. In: CAZETTA, Valéria; OLIVEIRA JR., Wenceslao M. (orgs.). Grafias do espaço: imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas, SP. Alínea Editora, 2013, pp. 167-192.
- QUEIROZ FILHO, Antonio Carlos. **Vila-Floresta-Cidade: território e territorialidades no espaço fílmico**. TESE DE DOUTORADO. IG/UNICAMP, 2009.
- VAZ DA COSTA, B, H, M. **Considerações sobre a paisagem-imagem**. In: CAZETTA, Valéria; OLIVEIRA JR., Wenceslao M. (orgs.). Grafias do espaço: imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas, SP.: Alínea Editora, 2013, pp. 223-224.

FILMOGRAFIA:

FEBRE DO RATO. Direção: Cláudio de Assis. Brasil, 2012.