

## **Emoldurando o Recife: geografias fílmicas no cinema pernambucano contemporâneo**

### **Framing Recife: Film Geographies in Contemporary Cinema from Pernambuco**

DOI: 10.20873-rpv10n1-30

**Maria Helena Costa**

Orcid: 0000-0002-3604-1483

Email: mhcosta.ufrn@gmail.com

#### **Resumo**

Na contemporaneidade tornaram-se imprescindíveis investigações que priorizam as abordagens, como a filmica e a cultural para (re)pensar o espaço sob a perspectiva do seu caráter subjetivo, considerando os “códigos simbólicos” envolvidos. Filme, nesse contexto, tanto se configura em um rico e válido objeto para a análise do discurso sobre o conceito de *lugar*, quanto possibilita o surgimento de novas tipologias espaciais considerando que o cinema, por exemplo, é um meio capaz de construir e produzir novos espaços/lugares através da produção de diversas visualidades destes. De modo geral, a cena urbana nos filmes dirigidos por cineastas pernambucanos tem um tema recorrente: a cidade do Recife-PE e o contraste entre seu passado histórico e colonial e o presente marcado pela expansão urbana e crescente da cidade; verticalização associada à especulação imobiliária – que acontece simultaneamente à mobilização e reivindicações de movimentos de grupos sociais e da sociedade civil, organizados em torno de discussões envolvendo a especulação no espaço urbano e o direito à cidade. Assim, o lugar (Recife) em filmes como *Febre do Rato* (Claudio Assis, 2012), *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) é colocado no centro de suas narrativas.

#### **Palavras-chave**

Cinema. Lugar. Paisagem. Recife-PE.

#### **Abstract**

In contemporary times, investigations that prioritize approaches such as film and culture have become essential to (re)think space from the perspective of its subjective character, considering the “symbolic codes” involved. Film, in this context, is both a rich and valid object for the analysis of the discourse on the concept of place, and enables the emergence of new spatial typologies, considering that cinema, for example, is a

medium capable of constructing and producing new spaces/places through the production of diverse visualizations of these. In general, the urban scene in films directed by filmmakers from Pernambuco has a recurring theme: the city of Recife-PE and the contrast between its historical and colonial past and the present marked by the city's growing urban expansion; verticalization associated with real estate speculation – which occurs simultaneously with the mobilization and demands of social groups and civil society movements, organized around discussions involving speculation in urban space and the right to the city. Thus, place (Recife) in films such as *Rat Fever* (Claudio Assis, 2012), *Neighboring Sounds* (Kleber Mendonça Filho, 2012) and *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) is at the center of their narratives.

### **Keywords**

Cinema. Place. Landscape. Recife-PE.

## **Introdução**

Os conceitos geográficos, *lugar* e *paisagem*, servirão aqui como bases para a discussão da prática cinematográfica como forma de partilhamento de vivências e experiências no mundo. O conceito de *lugar*, para a Geografia, é simultaneamente, localização e significado; isto é, cada lugar guarda um significado diferente para pessoas distintas e, portanto, é altamente pessoal e subjetivo. Em acordo, geógrafos definem *lugar* descartando a redução deste unicamente a sua localização no espaço, e compreendem o conceito como “um mundo organizado de significados” (Yi-Fu Tuan, 1977, p.179).

Assim, ao contrário da redução teórica de lugar à apenas sua localização no espaço, que não captura eficazmente o sentido de *lugar* como um componente da identidade humana, o geógrafo americano Nicholas Entrikin (1991) se opõe à tendência de “tratar o lugar apenas como um fenômeno subjetivo” (p. 25). Portanto, uma definitiva compreensão do conceito de *lugar* segue em direção à noção defendida por outro importante geógrafo americano Yi-Fu Tuan (1977) na qual: “Lugar é um mundo organizado de significados” (p.179). É óbvio que existem tantos lugares quantas ocasiões em que os seres humanos se conectam, porque esses lugares são intangíveis e pessoais.

Compreensivelmente, dado que a existência humana ocorre no espaço geográfico, toda *paisagem* oferece uma série de possibilidades para a experiência de lugar. Assim, a experiência

de *lugar* relaciona-se e depende das sensações e subjetividades proporcionadas pela *paisagem* de cada lugar e das vivências diretamente conectadas a esta. O *lugar* interdepende da *paisagem* pois é nesta que caracteriza o ato de “se deparar com o mundo” e “o momento em que ocorrem os afetos”.

Para Yi-Fu Tuan (1977), a visão seria o primeiro sentido a delinear uma paisagem, na medida em que, através da visão, se estabelecem distâncias, se distinguem formas e assim por diante. Na opinião de Tuan, a visão é o sentido responsável por separar a pessoa da natureza, por distanciar e objetivar as pessoas. “A cidade é um lugar, um centro de significado, por excelência. Possui muitos símbolos altamente visíveis. Mais importante ainda, a própria cidade é um símbolo”. (TUAN, 1977, p.173).

À primeira vista, os espaços urbanos parecem conduzir a uma alienação da experiência espacial da paisagem – seja porque o desenho urbano não o permite, porque os miradouros para contemplar a paisagem são por vezes raros ou inacessíveis, ou porque a mobilidade urbana dentro da cidade é planejada seguindo uma certa racionalidade que dificulta experiências contemplativas da paisagem. Contudo, as espacialidades urbanas construídas pelo cinema permitem uma série de visibilidades que determinam a forma como *paisagem* e *lugar* são percebidos, concebidos e vivenciados.

As espacialidades urbanas construídas pelo cinema a partir de representações de lugares e paisagens, são normalmente compostas pelo olhar dos cineastas e dos personagens no filme. A paisagem, por sua vez, desperta uma série de afetos e estes podem ser responsáveis pela forma como o lugar é percebido e vivenciado. Assim, as paisagens permitem-nos ver e perceber o mundo; dão visibilidade, ora destacando, ora omitindo, certas experiências que antes eram inacessíveis ou imperceptíveis ao olhar.

A identidade urbana nos filmes, muitas vezes estabelecida em suas cenas de abertura, é estratégica porque busca dar uma sensação de lugar ao espaço geográfico representado adicionando informações sobre geolocalização e elementos da paisagem facilmente reconhecíveis e associando-as às especificidades sócio-culturais do lugar.

De modo geral, os filmes dirigidos por cineastas pernambucanos, no que se refere ao espaço urbano, possuem um tema recorrente: a cidade do Recife (capital do estado de Pernambuco) e tudo que a identifica espacialmente e culturalmente: (1) o contraste entre seu passado colonial e o presente marcado pela expansão urbana desenfreada na cidade; (2) a verticalização associada à especulação imobiliária que acontece simultaneamente à mobilização e reivindicação de movimentos de grupos sociais e da sociedade civil, organizados em torno de discussões envolvendo a especulação urbana e o direito à cidade. Assim, a paisagem urbana é representada como consagrando uma identidade particular à cidade do Recife através de uma estética preocupada com as vivências e experiências do cotidiano contemporâneo no lugar. Filmes como *Febre do Rato* (Claudio Assis, 2012), *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016) colocam essa preocupação no centro de suas narrativas. Assim, noções de que o conceito de *lugar* tem a ver com o despertar de afetos e de que a *paisagem* pode provocar diferentes experiências de lugar e afetos, são, nestes filmes, paradigmáticas.

### **Recife: lugar e paisagem**

Considerado um ‘cineasta urbano’, Claudio Assis utiliza a paisagem urbana do Recife para ressoar críticas à decadência emocional da vida moderna. *Febre do Rato* (2012) representa o lugar ligando a imagem da cidade a uma estética paisagística particular que confere ao local uma identidade relacionada com uma atmosfera de degradação humana associada à vida em zonas decadentes da cidade. É claro que isso se refere principalmente às próprias experiências, interesses, formação, memórias e valores do cineasta sobre “sua” cidade. No entanto, é também crucial salientar que os referentes culturais e ideológicos do local influenciam não só a visão de Assis, mas também a forma como os espectadores reconhecem a paisagem no filme. *Febre do Rato* constrói uma paisagem urbana de exclusão e um discurso contestatório sobre o modo de vida urbano na cidade do Recife. As noções de que o conceito de lugar tem a ver com o despertar de afetos e de que a paisagem pode provocar diferentes experiências de lugar e afetos, são aqui paradigmáticas.



Figura 1: Imagem do filme *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012)

Em *Febre do Rato* os personagens têm uma atitude libertária diante da vida baseada no coletivismo e nos laços de afeto entre eles. A Figura 1, que mostra os personagens em primeiro plano com a paisagem urbana ao fundo, cria uma estética poética nostálgica que contrapõe a paisagem urbana caótica e deteriorada com a noção de cidade como espaço de liberdade, um lugar poético. Os personagens nesta sequência não estão confinados ou constrangidos pela estrutura espacial, ou por uma rotina, ou mesmo por uma linha temporal que não lhes permite refletir sobre a sua própria existência (uma espécie de alienação do próprio espaço).

O imaginário do Recife em *Febre do Rato* torna-se um texto ressignificado pela narrativa cinematográfica. É perceptível como Cláudio Assis atribui novos significados à cidade – compondo uma variedade de imagens do centro antigo, dos dois rios (Capibaribe e Beberibe) que cortam a cidade, dos manguezais e das comunidades pobres que os habitam –, repensando e reavaliando o lugar através do imaginário de suas paisagens urbanas em decadêncua. Não se trata apenas de reproduzir um imaginário urbano construído pelas elites do início do século XX, mas também de dar visibilidade aos problemas socioambientais da cidade, questionando e desconstruindo o atual modelo de viver na cidade que se baseia sobre o discurso de desenvolvimento e modernização do século XX que apela à erradicação do centro antigo da cidade, dos manguezais e das comunidades ribeirinhas pobres. Maciel (2005) destaca:

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 estuarino, 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* situa a sua narrativa no contexto das discussões das autoridades locais sobre a necessidade de uma revitalização urbana, uma revalorização do centro antigo da cidade e a necessidade de limpar os seus rios, mangues e periferias. Tudo isso concretizado no âmbito do movimento cultural Manguebeat, criado na década de 1990 na cidade do Recife em reação à estagnação cultural e econômica da cidade. O movimento se concentra principalmente na música, mas tem moda e gírias próprias, e abrange aspectos das artes visuais. A relação entre o Manguebeat e os filmes pernambucanos atuais partilham das mesmas ideias, razões culturais e do contexto de revitalização cultural e urbana dos anos 1990 (FERREIRA, 2005; MACIEL, 2005).

O filme, ao final, consegue apresentar uma forma alternativa de ver e perceber Recife – mesmo que seja a partir da criação de uma narrativa que dá visibilidade e destaca o cenário de pobreza, decadência urbana e degradação social. *Febre do Rato* também traz à luz uma cidade mais plural, fazendo uso de uma fotografia em preto e branco e construindo uma mise-en-scène poética.

A fotografia em preto e branco, nas palavras de Cláudio Assis, ajuda a projetar uma “imagem poética da cidade”. Assim, a sua escolha estética permite que a cidade seja vista numa perspectiva diferente: acionando o imaginário, a memória e a sensibilidade dos espectadores sobre a sua visão da cidade. Utilizando uma série de técnicas, além das imagens da cidade vistas de pontos de vista específicos – como dos rios e manguezais (Figura 2) – Assis cria uma Recife utópica e poética.



Figura 2: Imagem do filme *Febre do Rato*

É, portanto, por meio da mise-en-scène que *Febre do Rato* constrói um olhar utópico e poético para o Recife – lugar habitado e vivenciado por um grupo de amigos liderado pelo poeta anarquista Zizo (Irandhir Santos). A partir de seu jornal independente intitulado 'Febre do Rato', Zizo convoca os moradores dos bairros pobres do Recife a se apropriarem de determinados espaços abandonados da cidade para ampliarem sua liberdade individual e vivenciarem, de forma diferente, lugares que nunca vivenciaram antes. Assim, a paisagem urbana e o lugar em *Febre do Rato* emergem da verve poética trazida pela sua fotografia em preto e branco, pela sua mise-en-scène, pelos poemas de Zizo que induzem a um discurso diferente para a cidade, e pelas diferentes relações de sociabilidade vivenciadas pelos personagens no espaço.

Além disso, o filme trabalha com uma série de referências textuais que servem de base para a construção de uma determinada paisagem simbólica. A poesia, como imagem e discurso, é um dos textos acionados pelo filme para construir uma visão característica do Recife: uma visão com um poder metafórico que imprime por associação uma série de imagens e discursos diferentes. Na sequência de abertura, por exemplo, ouve-se a voz de Zizo declamando um de seus poemas simultaneamente às imagens da cidade vista 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 mundo.

Imagens e sons da cidade – rios, manguezais, pontes, prédios, palafitas, comunidades ribeirinhas –, passando lentamente, vistos de cima ou do ponto de vista de quem desce o rio em um barco, combinados com a voz de Zizo criam uma identidade específica para o lugar. A câmera passa lentamente pelas pontes sobre o Rio Capibaribe até chegar a uma favela de palafitas que se esconde atrás do manguezal, quase invisível, orbitando como um satélite pela periferia do grande 'mundo' e a favela, própria imagem do abismo da cidade que o poeta constrói em sua poesia; um lugar para onde converge a escória: a miséria, a fome, o que é considerado bizarro e exótico, onde habitam aqueles que possuem as condições de vida mais degradantes e subalternas.

Neste filme a poesia opera o conflito que se estabelece na imagem entre a favela (o mundo do abismo) e a cidade (o grande mundo); trata-se do contraste entre os luxuosos edifícios que aparecem ao fundo atrás da favela, apontando uma crítica ao modo de vida da classe média que se baseia em certos valores, normas e visões de mundo, que se opõem à vida dos pobres. Embora não seja uma regra geral, o filme parece afirmar que os pobres, através das diversas formas que encontram para sobreviver numa grande cidade, têm a possibilidade de desenvolver a sua autonomia, de se tornarem donos do seu próprio destino e conscientes do seu próprio destino.

O jornal 'Febre do Rato' surge neste contexto como uma das formas de contornar a pobreza material através da arte e da criatividade, cumprindo o objetivo de oferecer às pessoas que vivem nessas comunidades pobres uma consciência crítica da realidade em que vivem. Pelo menos é nisso que Zizo parece apostar. Sua revista oferece um ponto de vista e convida o leitor a refletir sobre a sua própria realidade e a se posicionar sobre as desigualdades existentes na cidade. Destaca-se, então, a distinção de classes refletida na paisagem e a crítica ao modo de vida da classe média na cidade. Mais uma vez, imagens da favela são contrapostas a dos prédios de apartamentos que ficam próximos.

A poesia de Zizo sempre constrói a imagem de duas cidades dentro de uma: um Recife pobre e degradado, por mais plural e diverso que seja, e um Recife da classe média alta que vive preso em seus prédios de apartamentos. Em suma, o filme constrói uma paisagem que parece

questionar-se a partir das contradições impostas pelo modo de vida e vivência do lugar. Através de sua poesia, Zizo enfatiza a crítica a um modo de vida urbano excludente e segregador que resulta da forma como o espaço da cidade é vivido. Nesse sentido, pode-se argumentar que a narrativa remete ao Recife do passado, tanto representando o centro antigo da cidade como uma paisagem simbólica quanto criticando um modo de vida antes baseado no valor de troca e não no valor de uso da cidade.

Aqui, a arquitetura da cidade, seus monumentos, rios, pontes, manguezais e comunidades ribeirinhas ascendem à condição de paisagem simbólica presente no imaginário urbano coletivo e, nesse sentido, o filme parece afirmar que a cidade deve ser cuidada para e preservada por aqueles que vivem e trabalham nela. Vale ressaltar que *Febre do Rato* foi lançado quando grupos organizados da sociedade civil – Movimento Ocupa Estelita – no Recife se posicionavam contra o despejo e destruição do Cais José Estelita para a construção de empreendimentos ligados ao capital imobiliário. O movimento que contou com a participação e apoio de artistas locais, como Irandhir Santos, ator que interpreta o protagonista do filme, teve como tema a questão do “direito à cidade”, ou seja, uma discussão sobre a quem pertence verdadeiramente a cidade, e também sobre a preservação de locais ligados ao seu patrimônio arquitetônico, histórico e cultural.

Na sequência de *Febre do Rato* em que aparece o Cemitério de Olinda, onde trabalha o personagem Pazinho (Matheus Nachtergael), Zizo mostra ao amigo um de seus poemas. No poema é possível notar a relação entre seu discurso sobre o Recife e o discurso de uma parte significativa de um setor da sociedade da cidade que reivindicava o direito de escolher o destino da paisagem da cidade no contexto do Movimento Ocupe Estelita. O poema evoca alguns desses lugares míticos da paisagem simbólica e do imaginário urbano do Recife, a saber, o cais, os rios e o mar. Denuncia a desvalorização e o esquecimento desses espaços, bem como um modo de vida particular que vivencia Recife de uma forma que lhe é estranha. Esta outra cidade. Zizo critica não só o modo de vida alheio a outras formas de ver e viver a cidade, mas também a falta de sociabilidade que este atual modelo de cidade produz.

O anarquismo e a crítica do poeta influenciam uma visão libertária sobre a cidade: um lugar visto como um templo conservador cujos valores são baseados nas leis e na ordem, e onde os habitantes, os *bon vivants*, insistem na manutenção do seu status quo. *Febre do Rato* também se refere a visões do Recife construídas por outros como Josué de Castro (geógrafo, escritor e ativista público) e Chico Science (compositor e cantor). Esses autores contribuíram para a construção de uma paisagem simbólica do Recife que há algum tempo permeia o imaginário coletivo sobre a cidade.

A paisagem do Recife é naturalmente composta pela imagem de praias, rios, manguezais e caranguejos, sendo estes últimos fonte de alimento e sustento para a população carente que vive nas áreas alagadas da cidade. Josué de Castro, por exemplo, na década de 1940, comentou as características do espaço urbano do Recife contextualizando-o dentro de uma problemática socioambiental que serviu de matéria-prima para seu romance *Homens e Caranguejos*. Os manguezais e os caranguejos do Recife também foram ressignificados por Chico Science no contexto do Manguebeat, que propôs a revalorização e revitalização desses espaços em prol de uma outra forma de ver e vivenciar a cidade.

Cláudio Assis tem uma visão semelhante do Recife. *Febre do Rato* é uma clara crítica ao modo de vida imposto às populações ribeirinhas, que tiram seu sustento dos manguezais e rios, que vivem em situação degradada às margens de rios poluídos. Em entrevista ao Jornal do Comércio o cineasta produz manifesto em favor da história e do patrimônio cultural e paisagístico da cidade:

O rio, ele tem uma relação com o ser humano que é muito grande, são veias. ... 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 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, ... 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? ... Tem uma chance ainda, gente'. JORNAL DO COMÉRCIO. 19 de abril de 2016.

O Recife e sua paisagem simbólica, moldada pelo espaço construído e pelo espaço natural, tiveram importância para a cena musical do Manguebeat ao surgir em um contexto de extrema crise social e cultural, e também de desvalorização paisagística. O manifesto de Cláudio Assis condiz perfeitamente com a visão e o discurso sobre o Recife presentes em *Febre do Rato*: as sequências de viagens sob as pontes, as poesias e discursos de Zizo, as imagens conflituosas da paisagem empobrecida das favelas e das comunidades que vivem sobre palafitas às margens dos rios e manguezais, as prostitutas, as lavadeiras da Casa Amarela – bairro histórico e popular do Recife conhecido pela popular feira livre, e os prédios de classe alta que representam o lugar da burguesia situado a uma distância considerável. A poesia de Zizo faz referência forte e direta à memória e ao imaginário da geografia, dos cheiros e dos sons do Recife.

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.

A mise-en-scène de *Febre do Rato* está a serviço da construção de uma paisagem poética (e utópica) que se consegue sobretudo pela escolha da fotografia a preto e branco que acrescenta uma sensibilidade poética até aos locais mais degradados da cidade, e para locais específicos: 'Coque 3' (uma favela), 'Rua do Sol' (uma das ruas mais antigas do bairro de Santo Antônio), 'Ponte do Limoeiro' (que liga o centro antigo do Recife ao bairro de Santo Amaro), o 'Pátio de São Pedro' (praça no meio do bairro de Santo Antônio); e a antiga Fábrica Tacaruna na Av. Governador Agamenon Magalhães que liga Recife à cidade de Olinda. A câmera 'flutua' lentamente sobre o rio, acrescentando uma temporalidade distinta à fotografia em preto e branco e à poesia narrada em off por Zizo. A sonoridade é a do espaço urbano que, aliada a uma trilha sonora significativa, constrói a percepção poética da cidade e ativa a imaginação e a memória afetiva do local. Cláudio Assis explica o motivo de sua escolha estética:

Primeiro, há muito tempo não tem um Recife em preto e branco. Segundo que é poesia [...] 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. Uns falam que meu cinema é 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.

A estética poética do preto e branco, relacionada à tradição artística e cinematográfica de Assis, também remete à noção de representação da memória, do passado e da saudade de outro tempo. Em *Febre do Rato* os personagens estabelecem relações de amizade, coletivismo e sociabilidade. A própria poesia confere um tempo mais contíguo, horizontal, diferentemente do tempo fragmentado da grande cidade, que não permite o estabelecimento de relações de vizinhança, proximidade e copresença. É a experiência de um tempo lento, de um outro modo de vida movido pela diversidade, que permite pensar numa pluralidade cultural proporcionada pela construção de fortes laços afetivos entre as pessoas do lugar.

Um bom exemplo disso é a sequência que mostra a Fábrica Tacaruna. Aqui, Zizo e seus amigos pintam com spray as paredes desse ‘espaço ocioso’ com a intenção de transformá-lo em um local de transgressão e sociabilidade. Essa sequência parece contradizer noções do senso comum, apontadas por Edensor (2005) de que ruínas são lugares de inutilidade e vazio. Vale lembrar que, assim como o Cais José Estelita, a Fábrica Tacaruna, naquela época, corria o risco de ser demolida para dar lugar a uma montadora. Assim como a demolição do Cais José Estelita foi discutida por grupos da sociedade civil organizada – defendendo uma visão de cidade como a proposta pelo filme – a Fábrica Tacaruna tornou-se mais um exemplo para o discurso sobre o patrimônio e o valor histórico da cidade.



Figura 3: Fábrica da Tacaruna – Recife



Figura 4: Zizo na fábrica da Tacaruna em *Febre do Rato*

Edensor (2005) salienta que “apesar da sua difamação como espaços de perigo, os cineastas fazem amplo uso de ruínas como cenários para uma série de propósitos” (p.169); e é exatamente essa a intensão de Claudio Assis. Ao introduzir em *Febre do Rato* a imagem das ruínas da Fábrica Tacaruna, Assis articula metaforicamente um determinado tema contemporâneo. O cineasta chama a atenção para o fato de que, em vez de espaços decadentes e inúteis, as ruínas podem proporcionar um espaço para práticas sociais e para modos de vida alternativos, livres do intenso escrutínio que ocorre noutros lugares.

Assim, as ruínas apresentam-se como locais perfeitos para o autodeslocamento e para o despertar dos sentidos (EDENSOR, 2005). Edensor salienta que “enquanto locais desordenados e confusos, as ruínas contrastam com os espaços cada vez mais suaves e altamente regulamentados da cidade. Ocorrendo nas estradas vicinais e nos interstícios do tecido urbano, as ruínas derivam de ideais que defendem as virtudes da uniformidade.’ Passado que penetra o cotidiano da cidade (EDENSOR, 2005). A paisagem em *Febre do Rato* e particularmente as cenas das ruínas da Fábrica Tacaruna cumprem o papel narrativo de denunciar, provocar e questionar as “qualidades negativas das cidades e dos processos urbanos contemporâneos”. Oferecendo visões distópicas de um futuro sombrio, Zizo, portanto, vai contra a racionalidade governamental vigente por meio de suas transgressões poéticas, apelando contra a violência urbana, a repressão aos agentes de segurança pública e as precárias condições de vida impostas à população menos privilegiada do Recife.

Outro exemplo semelhante de “temas através dos quais as ruínas servem de cenário metafórico para histórias cinematográficas” (EDENSOR, 2005, p.42) é uma sequência de *O Som ao Redor*, de Kleber Mendonça, em que as ruínas de uma antiga sala de cinema, localizada na zona rural (muito próxima da cidade) do estado de Pernambuco, é mostrada.



Figura 5: Fachada de antigo cinema em ruína no engenho de Francisco em *O Som ao Redor*

Escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* é dividido em três partes:

(1) 'Cães de Guarda', (2) 'Guardas Noturnos' e (3) 'Guardas-costas'. Os títulos dessas partes têm em comum a palavra 'guardas', que, como será estabelecido ao longo do filme, é sintomática da representação da paranóia urbana sobre a segurança daqueles que vivem nas grandes cidades capitalistas em todo o mundo e estão em constante medo de que os miseráveis finalmente se rebelem contra a opressão econômica e rompam a barreira que os mantém separados.

O filme entrelaça personagens que moram na mesma rua do Recife comentando sobre as tensões corrosivas que definem a vida no quarteirão: sejam inquilinos de classe média considerando a demissão de um porteiro idoso que trabalha em seu prédio, um morador que não quer contratar os serviços de segurança de rua, a hostilidade entre uma empregada e seu patrão por uma ofensa trivial ou um cachorro que não para de perturbar a paz. Os personagens entram em conflitos mesquinhos ao longo do filme, acusando e culpando uns aos outros, enquanto tentam extraír o máximo de felicidade possível de um ambiente que oferece o mínimo de inspiração.

*O Som ao Redor* constitui material significativo para a compreensão da representação simbólica da cultura recifense dentro do paradigma da representação do lugar. O filme permite estabelecer conexões mais amplas que vão desde o urbanismo, a especulação imobiliária, o colonialismo e o individualismo até à fragilidade das relações intersubjetivas que existem numa sociedade caracterizada pela tradição e pelo consumo. No entanto, a discussão principal aqui gira em torno da articulação no filme das experiências urbanas contemporâneas de viver no Recife vis-à-vis sua história cultural e social (COSTA, 2018).

*O Som ao Redor* abre com uma sequência que coloca o espectador diante de dois momentos históricos e geográficos diversos: um passado fotografado, no qual as diferenças sociais e econômicas entre os coronéis, latifundiários e trabalhadores rurais são identificadas, contraposto ao presente filmico destacando o cenário urbano contemporâneo, repleto de aspectos sociais e econômicos específicos, ruídos e ritmos.



Figura 6: Fotografias antigas. Cena de abertura do filme *O Som ao Redor*



Figura 7: Imagem na atualidade. Cena de abertura de *O Som ao Redor*

Se os cortes entre fotografias passadas e imagens em movimento do presente sugerem um contraste de modos de viver distintos, o filme também postula a continuidade do passado e do presente, como se algo do primeiro ressoasse no segundo. Parece que o objetivo neste caso é mostrar que a sociedade urbana contemporânea dá continuidade às relações estabelecidas pela exploração colonial. É óbvio que a série de fotografias que abre o filme é uma composição que se relaciona com os contextos sociais e culturais que ligam o campo à cidade neste lugar específico. A grande extensão de terra e a exploração da cana-de-açúcar que tem suas raízes num sistema escravista caracterizado por conflitos se justapõe à modernização conservadora de uma cidade que, na contemporaneidade, parece nos lembrar continuamente que o Recife teve sua gênese na economia rural.

O filme concentra seu interesse em um bairro específico de classe média do Recife para construir um clima de tensão entre as classes sociais. A mise-en-scène, neste caso, cria uma paisagem sensível aos sons que emanam do espaço urbano. Chamando a atenção para a

paisagem sonora da cidade, Mendonça Filho constrói uma atmosfera de tensão crescente e contagiente que advém do sentimento claustrofóbico causado, entre outros fatores, pelo distanciamento do sentido de comunidade. “Paredes, portões e cercas são emoldurados para diminuir a profundidade de campo dos espaços e enfatizar a sensação de confinamento” (CUNHA; SILVA, 2019, p.6). Nesse sentido, *O Som ao Redor* concentra-se nas preocupações da classe média com o aumento da violência na cidade e reproduz uma sensação de “situação limite” que parece muito comum nas grandes cidades brasileiras: urbanização caótica, segregação socioespacial, má distribuição de renda – manifesta-se também na má distribuição dos serviços públicos – concentração de renda e de terras.

Centrando a narrativa em vários personagens que vivem em apartamentos e casas numa determinada rua de Setúbal (parte do bairro da Boa Viagem), *O Som ao Redor* mostra mecanismos de segurança como câmaras CCTV, vedações eléctricas, muros de alta protecção que fazem parte da arquitectura de muitas cidades brasileiras e proporcionam uma falsa sensação de segurança aos moradores das classes média e alta. Como salientam Cunha e Silva (2019), “Curiosamente, apesar de todas as características adotadas para proteger os habitantes, este modelo arquitectónico é falho – os moradores são impelidos a contratar guardas privados para os proteger, mas estes parecem vigiá-los e mantê-los sob vigilância” (p.5). Esta tendência “natural” de procurar aumentar a segurança nas ruas através da contratação privada de “vigilantes” é o eixo da trama. O filme também traz à tona uma temporalidade urbana marcada pelos sons e ruídos do bairro – gente conversando, crianças brincando, tiros, latidos de cachorros, motos e carros, aviões cruzando o céu, etc.

A sequência inicial corta abruptamente para uma cena, da atualidade, em que crianças brincam no estacionamento de um prédio totalmente impróprio para essa atividade. Chama a atenção o barulho dos patins rolando no chão, dos gritos das crianças e das babás que as vigiam conversando. A sequência continua: uma das crianças vê um homem soldando as barras metálicas de uma janela. A câmera permanece no olhar concentrado da criança e é através do seu olhar que o público percebe a paisagem circundante. É no corte, no momento ou na situação ótico-sonora pura que a experiência do lugar acontece como um vislumbre. Os sons quase

ricocheteiam a tela. Os espectadores enfrentam uma experiência de imagem sonora puramente sensorial, tal como a experiência de um lugar – que vem antes mesmo de qualquer categoria ou classificação reconhecível do lugar dada pela narrativa filmica.

A rua vista de cima, o barulho das motos, um prédio aparecendo sob o sol ao fundo completam a imagem de dois jovens se beijando num canto escondido do prédio. Aqui, uma geografia sonora se estabelece à medida que sons e ruídos humanos e urbanos se somam a uma onda indiferenciada de sons que são ouvidos por toda a cidade. Não se trata simplesmente de uma paisagem sonora no seu sentido clássico – os sons de um lugar – mas de uma espacialidade que se apresenta pelos sons que proliferam e são indistinguíveis no espaço.

De repente, a noite cai e começa a primeira parte do filme intitulada ‘Watchdogs’. Um personagem não consegue dormir porque um cachorro está latindo na porta ao lado. Para acabar com o barulho do cachorro e com a insônia, ela toma alguns comprimidos e coloca outros em um pedaço de carne que joga para o cachorro. O dia amanhece; em outra casa, um casal dormindo nu no sofá é surpreendido pelas crianças que chegam em casa na companhia da empregada negra pela porta dos fundos. Ouvem-se sons de um aparelho de TV e da rua e um corte leva a narrativa para a casa anterior, onde a mulher que envenenou o cachorro está fazendo alguns trabalhos domésticos. Enquanto isso, os ruídos do dia passam a fazer parte da temporalidade urbana, são ruídos de pessoas que trabalham fora em obras nas ruas em meio ao som de pássaros, carros, vendedores ambulantes, etc.

A criação de situações sonoras-ópticas puras no filme proporciona tanto uma “apresentação direta do tempo” (DELEUZE, 1985) quanto uma apresentação direta do lugar – considerando-o uma experiência que é espacotemporal ou, uma experiência em que o próprio tempo como um processo, produz espacialidades. O formato narrativo apresenta o lugar – seus espaços e sons – associado à sua temporalidade. O filme enfatiza a experiência paisagística ao compor imagens e sons que constroem modos de ver o espaço e imaginar o lugar, questionando o próprio direito ao lugar.

Esses “ritmos únicos” da paisagem do Recife são aqui estruturais para o sentido de tempo estruturado pela narrativa para moldar diferentes formas de “lugar-tempo”. É como se

uma parede de som fosse instalada para esconder e ao mesmo tempo chamar a atenção para a radical distinção de classes e a divisão do trabalho na cidade. Os sons são produzidos por trabalhadores manuais, vendedores ambulantes que vendem CDs, operários da construção civil, motoristas de caminhões e ônibus, empregadas domésticas e crianças nos playgrounds dos prédios e nos aparelhos de TV. A classe média é silenciosa e cultiva o silêncio como virtude moral, embora esteja numa bolha sonora produzida por quem trabalha para ela (os subordinados). É interessante lembrar que um dos principais motivos de disputas entre moradores de condomínios verticais é a questão do ruído. O ruído dos vizinhos é um problema naturalmente associado, pela classe alta, como sendo típico da população menos abastada, e o filme explora os conflitos causados por esta paisagem sonora específica.

O personagem que já foi visto dormindo no sofá está, em uma cena posterior, mostrando um apartamento vazio para um potencial inquilino. Enquanto ele informa sobre a segurança do local, densamente vigiado e monitorado – os sons da cidade são também sons de alarmes, apitos de vigias noturnos e cães de guarda – os sons das obras persistem, criando uma atmosfera de cidade que soa mais como uma fábrica em plena produção. A filha do potencial inquilino vai até à varanda e depara-se com a paisagem envolvente dos edifícios e a paisagem sonora das ruas.



Figure 8: Personagem percorrendo apartamento em *O Som ao Redor*

A imagem acima mostra uma personagem e o espaço que a rodeia. Abrindo a porta da varanda do apartamento e olhando para o horizonte povoado por edifícios que a impedem de ver o horizonte, a personagem torna-se central na amplificação da paisagem vertical e da espacialidade urbana do Recife. O contraste do corpo da personagem com esse lugar-paisagem

urbana acaba por produzir um afeto negativo que remete a um certo modo de vida urbano associado ao isolamento, ao confinamento e ao individualismo em apartamentos verticalizados, condomínios e bairros de classe média e/ou alta – amplamente conhecido como severamente monitorado por câmeras, vigias e sistemas de segurança. Como Tuan (1977) disse: “O bairro rico é, desde o início, altamente visível tanto para os residentes como para os estrangeiros. É provável que a sua arquitectura mostre carácter e os terrenos possam ser murados, com um guarda no portão” (p.171).

Nesta cena, a experiência da paisagem urbana (e do lugar) está relacionada com o instante do olhar quando a experiência do lugar se realiza a uma certa distância: os edifícios já não são apenas objetos urbanos, estruturas de concreto, eles significar algo mais. A paisagem urbana, objeto do olhar da personagem, e a personagem posicionada no meio do quadro, indicam um significado dúbio. Embora a personagem faça parte do quadro, ao mesmo tempo, ela está fora dele (vista por trás) compartilhando sua visão/olhar com o espectador. A relação entre estas duas visões não parece estar relacionada com qualquer reflexão ou interpretação sobre o espaço, mas sim com um olhar sobre o lugar que não é necessariamente atento. Torna-se um momento, uma experiência “pura” do tempo.

Os afetos produzidos pelo encontro da personagem com as construções parecem oprimi-la de forma quase ansiosa. A imponente paisagem urbana vertical da cena imprime um instante de suspensão espaço-temporal. Está preso num espaço seguro, racionalmente planeado, limpo e protegido do diferente, do estranho e do mundo exterior – entre pessoas iguais e da mesma classe social. Aqui, a vivência da paisagem permite (à personagem e ao espectador) ressignificar o espaço de segurança e conforto do apartamento, como local de privação de liberdade e isolamento. Prédios de apartamentos são como prisões. A personagem não diz nada, apenas olha para eles, a imagem passa pelo seu olhar e pelo olhar do espectador; não há diálogo ou narração, cabe ao espectador parar para refletir o que significa, o que foi visto ou apenas internalizar a imagem desta paisagem urbana sem necessariamente pensar nisso. Também não se sabe se a personagem mudará de alguma forma sua vida após essa experiência passageira.

Lembrando o sentido de lugar como encontro, conexão, relacionamento, vínculo (RELPH, 1976), entende-se que a paisagem nesta sequência (Figura 8) significa exatamente o oposto: ausência de lugar, individualismo, isolamento e monotonia presentes na paisagem vertical. Esta espacialidade leva, cada vez mais, à redução dos vínculos, das relações comunicativas, da vizinhança, da comunidade, da proximidade e da copresença. Quando alguém se depara com esta paisagem confinante, quando o olhar se depara com a paisagem povoada pelos arranha-céus, quando as personagens se deparam com o mundo neste tipo de choque com o lugar, a percepção da realidade acontece, e é neste momento que a experiência do lugar ocorre – como um acontecimento breve e passageiro; um impacto da realidade revelando as consequências das espacialidades e dos afetos relacionados ao lugar.

Amin e Thrift [2002], citados em Edensor (2005), chamam a atenção para o fato de que a produção contemporânea do espaço urbano coincide com a regulação, a servidão e a prevalência de regimes que determinam onde e como as coisas, atividades e pessoas devem ser colocadas. Um controle contínuo de uma sociedade, através de aparatos de policiamento, políticas de zoneamento e sistemas de informação, é posto em prática para regular formas preferenciais de investimento de capital, delimitação de espaços, etc. Isto é do que trata *O Som ao Redor*.

Os ruídos da cidade no filme produzem alucinações, espaços de devaneio. Os sons e luzes da cidade à noite invadem a vida e os sonhos dos personagens, produzindo uma indiscernibilidade do que é realidade ou fantasia. O filme não parece separar o sonho da realidade, sonhar e estar acordado. Assim, constrói-se também uma experiência onírica da paisagem através da qual o espectador se pergunta até que ponto os sonhos influenciam a forma como percebemos as paisagens. É nessa experiência onírica do lugar, portanto, que os personagens se deparam com uma paisagem visual e sonora que os afeta plenamente.

Em uma sequência, uma criança ouve um barulho dentro de casa no meio da noite. Ela se levanta se perguntando de onde vem o barulho e de repente vê alguns negros desconhecidos entrando em sua casa. Eles estão descalços e sem camisa, lembrando os traficantes de rua que apareceram em uma sequência anterior. Eles invadem a casa como se quisessem roubar ou se

apropriar de alguma coisa. A garota continua olhando para as pessoas sem medo. Seria um sonho? Seria realidade? Esta sequência específica, que concentra muitas “pessoas negras e pobres” no mesmo espaço, em contraste com personagens “brancos e de classe média”, faz um destaque importante sobre a concentração de renda e terras nas mãos de poucos. O argumento aqui é que a segregação socioespacial afecta negativamente a urbanização da cidade – tornando-a caótica à medida que os sem-teto (especialmente os negros e os pobres) são “transportados” para áreas distantes do centro da cidade – normalmente áreas fora do interesse e controlo governamental e, por isso mesmo, degradado e/ou violento.

Aqui são percebidas diferenças raciais e de classe. Os espaços urbanos, especialmente no Brasil, convergem para uma paisagem sociocultural que distingue claramente os grupos sociais e os lugares (inclusive geográficos) aos quais as pessoas pertencem. Isso explica porque os personagens negros dos filmes quase sempre exercem funções como empregada doméstica, vigia, vendedor ambulante, porteiro, entre outros. Os negros são normalmente vistos como “pobres e miseráveis”. Assim, qualquer destaque ou poder dado ao personagem negro em qualquer trama é entendido como ‘fora do lugar’ e causa desconforto, preocupação e medo (mesmo que inconscientemente).

Assim, o passado coexiste com o presente no filme através das relações sociais que se impõem no espaço da cidade. O racismo estrutural no Brasil ainda está presente, pois o passado colonial e a escravidão, a base da sociedade brasileira, é particularmente característica do estado de Pernambuco. Embora a servidão, o subemprego, o trabalho manual ou mesmo a economia informal, não sejam legalizados, eles ainda são exercidos principalmente por populações negras empobrecidas. Esta é essencialmente a reflexão de Kleber Mendonça sobre o lugar.

Seguindo o exemplo, *Aquarius* (2016) é uma representação explícita da gentrificação e da crescente especulação imobiliária que assola a cidade do Recife. O filme trata da pressão do capital imobiliário sobre determinadas áreas da cidade que, intensificada pelas grandes campanhas publicitárias promovidas pelas imobiliárias, vende a ideia de criação de espaços “novos e modernizados” que, supostamente, estão alinhados com determinados tipos de vida

que significam valores específicos como: beleza, riqueza, sustentabilidade, segurança, tranquilidade, racionalidade.

O filme de Kleber Mendonça comenta a pressão sofrida por um último morador de um antigo prédio localizado na praia de Boa Viagem chamado Aquarius, por parte de uma imobiliária que, após comprar o imóvel, pretende demoli-lo e construir um novo empreendimento em seu lugar. Todos os demais moradores já venderam seus apartamentos e se mudaram com exceção de Clara (Sônia Braga) que se põe a lutar contra a construtora e a especulação imobiliária – o poder do capital e tudo o que o dinheiro aparentemente pode comprar –, que lhe declara guerra de forma sórdida e explícita.

Semelhante a *O Som ao Redor*, *Aquarius* também constrói uma atmosfera de suspense crescente em torno da crescente pressão sofrida por Clara para vender seu apartamento. A pressão exercida pela imobiliária sobre Clara, inicialmente de forma subliminar – pelo vaivém do envelope, enfiado por baixo da porta com a proposta de compra do apartamento – torna-se, ao longo do filme, cada vez mais violenta.

*Aquarius*, à semelhança de *O Som ao Redor*, começa com muitas fotografias em preto e branco. Imagens da avenida e praia de Boa Viagem nas décadas de 1970 e 1980 retratando o processo de urbanização e verticalização do espaço urbano do Recife, especialmente da Avenida Boa Viagem, conferindo certo tom nostálgico e poético a um passado não muito distante em que a cidade intensificou seu processo de crescimento. Nas fotos é possível ver casas convivendo com os primeiros prédios de três andares que começaram a povoar o local, além de crianças brincando na praia, coqueiros e pouquíssimos carros.

Com o tempo, as casas e prédios mais baixos foram substituídos por outros mais altos e a paisagem urbana do bairro de Boa Viagem mudou. O filme certamente enfatiza a defesa de um passado em que a cidade horizontal, com poucas construções e ruas arborizadas ofereceria um lugar mais próximo da paisagem natural – com destaque para praias e rios. Este sentimento melancólico de nostalgia e a sensação de que no passado a cidade era um lugar mais humano, simples e inocente é ainda reforçado pela trilha sonora do filme (música do compositor Taiguara).

O filme comenta a velha dicotomia entre passado e presente e a oposição entre o velho e o novo. Em seu discurso nostálgico, faz um contraponto entre a valorização do lugar pelo capital imobiliário através da valorização e gentrificação de sua paisagem e de sua arquitetura que remete a um determinado passado associado à valorização das cidades tombadas pelo patrimônio histórico. É nesse contexto conflitante que Mendonça Filho situa *Aquarius*.

Recusando-se a vender seu apartamento, Clara é a protagonista na transformação do edifício Aquarius em um local de resistência ao processo de expansão do capital imobiliário e à modificação e descaracterização da paisagem de Boa Viagem – local que evoca certa nostalgia pelo passado vivenciado por Clara através de sua memória e sentimento de pertencimento. Em sua primeira aparição em sequência de flashback, a tia de Clara comemora seu 70º aniversário. O olhar de tia Lúcia desvenda o passado em meio a uma festa típica da classe média recifense das décadas de 1970-1980. Seu olhar para momentaneamente em uma cômoda na sala. O móvel desperta automaticamente a memória do personagem.

A próxima sequência do filme avança no tempo cortando para uma imagem do mesmo apartamento. A mesma música tocada na festa de 1980 pode ser ouvida até hoje. Clara se espreguiça e olha pela janela de seu apartamento a paisagem da praia, a mesma vista que já foi vista na sequência anterior, e sorri. Ela parece satisfeita e ao sair para a praia a câmera fecha na mesma cômoda vista na sequência de *flashback* anterior. Esta peça de mobiliário adquire um papel simbólico significando não só o passado de Clara, mas também uma série de emoções e afetos suscitados por ela e pelo lugar. É difícil não associar esta sequência de abertura à visão de Tuan (1977) do lar como um lugar íntimo. “Pensamos na casa como lar e lugar, mas imagens encantadas do passado são evocadas não tanto por todo o edifício, que só pode ser visto, mas pelos seus componentes e mobiliário, que também podem ser tocados e cheirados.” (pág.144). E Tuan chama a atenção para o fato de que “as casas e as ruas não criam por si mesmas um sentido de lugar, mas se fossem distintivas, esta qualidade perceptiva ajudaria muito os habitantes a desenvolver uma consciência de lugar mais ampla”. (p.171).

Esta mobilização de passado, presente e lugar vistos lado a lado dá uma visão interessante do futuro desconhecido do personagem. Parafraseando Deleuze, o passado reside

sempre no presente, depositado em todas as coisas. Na vida de Clara continua a existir e a acontecer, coexistindo com o presente, correndo lado a lado com ele, ao contrário do futuro que ainda não aconteceu. O passado aqui funciona não como uma mera etapa de desenvolvimento, mas como temporalidade, permanecendo sempre presente ao longo da vida. A espacialidade afeta e remete ao passado, uma vez que as pessoas estão irremediavelmente ligadas ao lugar. O filme trata o lugar como uma experiência genuína do tempo, na medida em que determinados espaços (o apartamento da Clara) mobilizam o passado fazendo-nos ver o lugar, e o próprio presente, de uma forma diferente.

Focando em Clara, a câmera viaja em plano geral mostrando, ao fundo, a praia e os diversos arranha-céus construídos nos últimos 30 anos às margens da avenida Boa Viagem. Em contrapartida, o edifício Aquarius chama imediatamente a atenção para o choque entre o antigo e o novo na paisagem urbana. O edifício, neste caso, identifica e significa uma espacialidade alinhada a um passado em conflito com o presente. A convivência entre passado e presente impressa na paisagem urbana revela uma contiguidade entre diferentes lugares, como, por exemplo, o rural e o urbano. Isto surge como um lembrete subtextual de que a riqueza adquirida pela elite através da exploração da terra no campo está concentrada nas mãos daqueles que vivem em grandes cidades como Recife.

Esse fenômeno produz espacialidades intensamente marcadas por distinções raciais e de classe que acabam sendo percebidas na paisagem das grandes cidades, bem como nas diferentes experiências espaciais e temporais do lugar e de suas representações. Assim, o conflito entre o velho e o novo, no contexto da decadência e renovação dos espaços, perpetua-se numa geografia intensamente marcada pela desigualdade social e económica das cidades.

*Aquarius* dá especial ênfase aos temas da especulação imobiliária, do processo de verticalização e da desordem no ordenamento da paisagem urbana do Recife e sua relação direta com as lutas pelo direito à moradia e uma efetiva resistência individual ou coletiva. Priorizando as panorâmicas e vistas de cima para construir seu discurso temático – enquadrando as ruas, os edifícios e seu entorno –, Kleber Mendonça Filho intensifica o olhar

para a modernização pretendida pelos poderes públicos e imobiliários do ambiente urbano do Recife em detrimento da desvalorização da memória, ignorando as pessoas e suas histórias.

O processo de verticalização que vem tomado conta da cidade e impactando as paisagens naturais e construídas, e protegidas pelo patrimônio cultural da cidade, é claramente uma preocupação do cineasta. Conforme discutido em artigo anterior (COSTA, 2021), é significativa a sequência em que Clara, na companhia do sobrinho Tomás (Pedro Queiroz), atravessa a Ponte Antônio de Góis. Nesta sequência, as ‘torres gêmeas’ – dois edifícios gigantescos, com 41 andares e 134 metros de altura cada, símbolos do processo de verticalização da cidade, construídos pela empreiteira Moura Dubeux às margens do rio Capibaribe, no cais de Santa Rita – foram excluídos da panorâmica. Diferentemente de *O Som ao Redor*, em *Aquarius* Mendonça Filho decide excluir digitalmente as duas torres da paisagem histórica do Recife.



Figura 9: Cena da paisagem urbana do Recife **com** as torres em *O Som ao Redor*



Figura 10: Cena de *Aquarius* **sem** as Torres Gêmeas

Como se não bastasse excluir as torres do filme, o cineasta postou em seu Facebook uma imagem de *Aquarius*, sem as torres gêmeas, acompanhada da seguinte pergunta: “O que há de correto com esta imagem de *Aquarius*?“ Assumindo claramente um posicionamento favorável à resistência dos movimentos sociais contra o aumento da especulação imobiliária, os interesses econômicos das empreiteiras e do poder público, a desvalorização do patrimônio histórico e social e da memória da cidade do Recife, o cineasta, em resposta às críticas sobre o ‘apagamento’ de parte da paisagem real do bairro São José, comentou: “Não resisti, foi tentador demais. O filme é meu e posso fazer com ele o que quiser” (FERREIRA, 2016).



Figure 11: Postagem no Facebook de Kleber Mendonça Filho

## Considerações finais

Em resumo, os três filmes pernambucanos discutidos aqui compartilham temas relacionados ao processo de transformação e verticalização do espaço urbano; a transformação da paisagem da cidade e as relações de poder entrelaçadas como causas e consequências da estratificação social; a representação de classes sociais distintas, a visão da elite brasileira frente ao poder econômico e o imaginário coletivo sobre a *paisagem* e o *lugar* no/do Recife.

Esses filmes, dando visibilidade ao lugar, conferem uma identidade específica não apenas à *paisagem*, mas ao *lugar*, expondo, reconfigurando e rearticulando novas formas de ver experiências, ideias, práticas socioespaciais e resistências culturais. Eles, portanto, funcionam como um mapeamento cultural da *paisagem* urbana de um *lugar*, o Recife, mapeando espacialidades e temporalidades que correspondem a formas identitárias de compreensão e sentidos do espaço, e as relações e experiências humanas que caracterizam sócio-culturalmente o *lugar*.

## Referências

- AMIN, Ash; THRIFT, Nigel. Cities and Ethnicities. *Ethnicities*, vol. 2 (3), 2002, p. 291-300.
- ASSIS, Claudio. Entrevista. *Jornal do Comércio*, 16 de abril, 2016.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Filmes de Prédio: Espaço, Arquitetura e Heterotopia em Filmes. *Significação*, v. 48, n. 55, 2021, p. 74-95.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. A Loud Cinematic City: Recifes Motion Condition in Neighbouring Sounds. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; O'DONNELL, Júlia (Orgs.). *Urban Latin America: Images, Words, Flows and the Built Environment*. New York: Routledge, 2018, p. 69-90.
- CUNHA, Mariana; SILVA, Antônio Márcio. Reel Life: Brazilian realites reflected in cinema. *The Architectural Review*, 31/10/2019, p. 1-6.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. São Paulo: The Athlone Press, 1985.
- EDENSOR, Tim. *Industrial Ruins: Space, Aesthetics and Materiality*. Oxford: Berg, 2005.
- ENTRIKIN, J. Nicholas. *The Betweenness of Place: Towards a Geography of Modernity*. London: Macmillan, 1991.
- FERREIRA, Alexandre Figueirôa. O *manguebeat* cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas. In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2005.

FERREIRA, Francisca. “Torres Gêmeas” de Recife foram alvos de protesto no filme *Aquarius*. *Folha de São Paulo*, Recife, 3 dezembro 2016. In: <https://bit.ly/3fBOGq4>. Acesso: 05 Jul. 2023.

INGOLD, Tim. *Imagining for Real: Essays on Creation, Attention and Correspondence*. New York: Routledge, 2022.

INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge, 2011.

MACIEL, Caio Augusto Amorim. Espaços públicos e geo-simbolismos na “cidade-estuário”: rios, pontes e paisagens do Recife. *Revista de Geografia (Recife)*, v.22, 2005, p. 12-20.

RELPH, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion Limited, 1976.

TUAN, Yi-fu. *Space and Place: the perspective of experience*. London: Edward Arnold, 1977.

Recebido em: 14-10-2024

Aprovado em: 10-06-2025

### **Maria Helena Costa**

Professora Titular do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Produtividade em Pesquisa do CNPq. Possui Pós-Doutorado (2023) em Geografia Cultural pela University of Sussex - Inglaterra e Pós-Doutorado (2012-2013) em Cinema pelo International Institute - University of California at Los Angeles - UCLA, USA; Doutorado (2001) e Mestrado (1993) em Media Studies pela University of Sussex - Inglaterra; Graduação (1986) em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco - UFPE.