

Uma reflexão antropológica sobre memória urbana a partir do filme *Febre do Rato*

Nuno Camilo BALDUCE LINDOSO¹

Mestrando no PPG em Antropologia Social da UFAL
balducci.vu@gmail.com

Resumo: Nesse artigo faço uma análise da representação da cidade do Recife no filme *Febre do Rato*, dirigido pelo cineasta pernambucano Cláudio Assis e roteirizado por Hilton Lacerda. Meu objetivo é descrever e interpretar os modos de viver e experimentar a cidade que são encenados nesse filme, de forma a refletir sobre como as narrativas fílmicas apresentam as relações sociais urbanas e como podem contribuir para pensar o urbano. O enredo se passa no bairro do centro do Recife, especificamente a parte banhada pelo rio Capibaribe, e tem como protagonista Zizo, um poeta anarquista, de vida transgressora, que carrega em si a memória e os desmandos da cidade.

Palavras-chave: cinema brasileiro, análise fílmica, cidades, antropologia urbana, memória

Abstract: *In this paper I make an analysis of the representation of Recife city in the film Febre do Rato, directed by the filmmaker Cláudio Assis and scripted by Hilton Lacerda. My purpose is to give a description and interpretation of the ways of living and experience the city showed in this film, in order to reflect on how film narratives presented urban social relations and how they can contribute to think urban life. The plot takes place in the district of Central Recife specifically the region bathed by the Capibaribe river and has as protagonist Zizo, an anarchist poet, of transgressive life, who carries in himself the memory of the city.*

Keywords: *Brazilian cinema, film analysis, cities, urban anthropology, memory*

O artigo refere-se ao filme pernambucano *Febre do Rato* enquanto objeto de análise para pensar a cidade do Recife onde todo o enredo do filme se passa. A escolha do filme se deve ao fato de a cidade do Recife não se encontrar no centro do enredo (não é um filme *sobre* a cidade, mas um filme ambientado *na* cidade), mas como cenário, envolve diretamente na construção de todos os personagens, especialmente o protagonista Zizo (interpretado pelo ator pernambucano Irandhir Santos). É essa representação da cidade enquanto parte constitutiva dos personagens que me levou a analisar o presente filme. Através da descrição, análise e interpretação de cenas e a reconstituição do todo da narrativa, o filme *Febre do Rato* revela uma série de memórias sobre a vida urbana e artística na cidade do Recife como formas de vivenciar a cidade de modo mais amplo. Muitas vezes isso me foi colocado de modo mais direto, seja na fala dos personagens ou em determinadas imagens canônicas da vida urbana recifense. Outras eu precisei compreender os contextos socioculturais específicos da cidade do Recife e de aspetos da vida urbana no Brasil, como também da própria produção do filme e de seu realizador.

¹ Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), é atualmente estudante do mestrado em Antropologia Social na Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Em outros momentos precisei atribuir significado para certos elementos, visto que o meu objetivo aqui não é dar conta da mensagem do filme unicamente, mas de usar o cinema como forma de pensar processos socioculturais urbanos mais amplos. Por isso a pertinência de leituras em antropologia urbana e outros estudos sobre o conceito de cidade.

No âmbito dos estudos sobre a vida urbana foi preciso pensar a cidade, não como reflexo dos planejamentos e projetos urbanísticos, mas enquanto processos sociais e significados simbólicos e os habitantes como agentes diretos nos processos sociais da vida urbana (Eckert e Rocha, 2005). Lefebvre compreende a cidade como a « *projeção da sociedade sobre um local* » (Lefebvre, 2001: 62). Para o autor francês as cidades permanecem carregadas com « *restos de uma sociedade milenar qual o campo dominou a cidade, cujas idéias e “valores”, tabus e prescrições eram em grande parte de origem agrária, de domínio rural e “natural”* » (Lefebvre, *op. cit.*: 108). Nesse sentido, o urbanismo « *só pode ser concebido enquanto implicação prática de uma teoria completa da cidade e do urbano, que supera as cisões e separações atuais* » (Lefebvre, *op. cit.*: 111). Segundo Michel Agier, o uso da cidade enquanto objeto em pesquisas etnográficas deve rejeitar qualquer definição *a priori*, pois a cidade é produzida essencialmente de movimento e, portanto « *a descrição e a compreensão do movimento permanente de transformação urbana no tempo e no espaço podem constituir a contribuição do olhar antropológico sobre a cidade* » (Agier, 2015: 484). Para Agier, o “fazer-cidade” é um processo sem fim, contínuo e sem finalidade, mas que ganha sentido *no contexto de uma expansão contínua dos universos sociais e urbanos* (Agier, *op. cit.*: 491). Utilizo a noção de memória urbana enquanto geração, produção e transmissão de um conjunto de significados por indivíduos e grupos « *sobre os territórios urbanos em que habitam, mediando projetos sociais e culturais como referência de sentido para sua ação no contexto das complexidades dos processos de trocas e interações sociais* » (Eckert e Rocha, *op. cit.*: 92). Daí a necessidade de se: « *atribuir importância à interpretação dos seus fenômenos culturais a partir do estudo da memória coletiva, das lembranças e reminiscências históricas dos seus habitantes* » (Eckert e Rocha, *op. cit.*: 95). É nesse sentido que o filme de ficção pode servir como componente para o estudo da memória da vida urbana, pois o cinema “reconstrói o real” de modo que « *penetram em várias dimensões e que alteram o nosso modo de ser e perceber a realidade na qual nos encontramos* » (Novaes, 2009: 53).

Dentro da linha da análise fílmica foi fundamental a técnica de análise e assimilação do sociólogo Nildo Viana. Para ser analisado, o filme « *precisa ser definido e decomposto, isto é, a análise do filme pressupõe sua definição e decomposição em elementos constituintes* » (Viana, 2012: 19). Segundo o autor, essa decomposição precisa levar em conta os momentos de maior e menor importância para o entendimento da mensagem do filme, de forma a assimilá-lo como um todo significativo. Daí a necessidade de se compreender os momentos cruciais do filme, justificando o meu foco na descrição da abertura do filme, as cenas de apresentação dos personagens, o problema central da trama e a sua resolução. Longe de querer fazer uma análise aos moldes sociológicos propostos por Nildo Viana, nesse trabalho foi fundamental a proposta da antropóloga Rose Satiko Hikiji (2012) de uma descrição interpretativa, onde a seleção e descrição de cenas, associado ao contexto sociocultural que o filme se insere, possibilita pensar questões mais amplas que envolvem a vida social e seus significados simbólicos. Dessa forma, o filme é lido como um texto para compreender não apenas a mensagem do filme, mas os elementos que o transcendem, tornando possível captar significados na sociedade que o produziu (Hikiji, 2012). Por último eu enfatizo a contribuição de Massimo Canevacci ao compreender a estrutura mítica do filme e sua relação com o

conceito de rito que caracteriza-se no ato individual e coletivo que « *sempre permanece fiel a determinadas regras, que justamente constituem o que nele há de ritual* » (Canevacci, 1990: 40). Segundo o autor, a grande maioria dos filmes de ficção (incluindo o filme aqui analisado) apresenta uma estrutura narrativa, dita quaternária, que se repete, mudando apenas os atores e suas razões político-ideológicas, fazendo da atividade de ver um filme um ato ritual, e por tanto constituinte do universo da cultura (Canevacci, *op. cit.*: 72). Porém, é preciso ressaltar o valor etnográfico dos filmes ao serem « *uma representação sobre pessoas, objetos, ações e em muitos casos, podemos dizer que o filme é pré-linguístico, ou seja, que aspectos pré-linguísticos nele são incluídos* » (MacDougall, 2007: 182). Daí a importância de descrever os diversos elementos e espaços cênicos que compõe a imagem fílmica para além de sua narrativa.

Apresentando o filme e seu enredo

O enredo de *Febre do Rato* tem como centro o romance entre os personagens Zizo (interpretador por Irandhir Santos), um poeta suburbano com ideias anárquicas e radicais, e Eneida (interpretada por Nanda Costa), uma jovem estudante de colegial, suburbana e frequentadora dos mesmos círculos sociais. Zizo é o protagonista e o centro de todo o enredo, o que explica o próprio título do filme, uma expressão típica da região nordeste para algo ou alguém descontrolado, exagerado ou intenso, em referência a personalidade do protagonista. A paixão por Eneida só passa a ser o centro da trama depois de se apresentar outros personagens secundários, que estabelecem diferentes relações com o protagonista, contribuindo para entender sua personalidade e o meio social em que vive. A cidade de Recife é a trama do filme onde o tudo (todo) acontece e os personagens coadjuvantes dão sentido às relações estabelecidas no enredo. Esses personagens secundários comungam de algumas posições políticas de Zizo, frequentam os mesmos lugares (bares, casa da mãe de Zizo, o bairro etc.) e possuem certos hábitos considerados fora do padrão moral estabelecido. A necessidade de transgredir a ordem e a moral dominante e a sua repressão pelo aparato policial do Estado brasileiro, que fere a liberdade individual e de expressão democrática, são temas centrais que justificam os personagens, em especial o protagonista, porém o filme apresenta formas de sociabilidade e de interação que nos revela práticas urbanas de determinados grupos sociais como também a memória desses sobre a própria cidade.

O cenário da história e seu protagonista

O filme inicia com imagens do rio Capibaribe, que separa a ilha do Recife do resto da cidade, e com isso somos levados a ver o urbano a partir do rio que é caracterizado pelo mangue e encontra-se num estado de poluição. A câmera percorre pontes, que cortam o rio, e os edifícios antigos que o circundam, como também o movimento de carros e pessoas na rua, ou seja, tudo que compõe o cenário de uma grande cidade, até se aproximar de moradias precárias construídas na beira do rio, contrastando com modernos e altos edifícios ao fundo. A escolha por essas imagens revela um processo universal da produção dos espaços marcados por “zonas de miséria” produzindo um sentido de deslocamento entre centro e periferia (Agier, 2015). Segundo Agier, a favela designa *um processo universal de conquista do espaço encarnando uma modalidade de cidade como movimento* (Agier, 2015: 490). Todo o trajeto é acompanhado pela voz de Zizo declamando um poema, que é uma metáfora da vida na cidade, ao som de uma trilha sonora melancólica que se funde ao dramático preto e branco da fotografia do filme. Na cena seguinte, vemos a oficina onde Zizo imprime, numa máquina de serigrafia, o folheto

Febre do rato com suas poesias e manifestos anárquicos. Em seguida, a câmera encontra-se num beco, dentro de uma favela, e a percorre até a sua entrada onde, em cima de um automóvel modelo Brasília, o personagem interpretado por Irandhir Santos declama um de seus poemas anárquicos, através de um megafone, para algumas dezenas de moradores locais. A sua empolgação e os seus gestos nesse momento lembram aos dos pastores neopentecostais em suas pregações mais intensas, seguindo um discurso de cunho igualmente apocalíptico, porém de teor provocador, libertário e anárquico, levando aos ouvintes a uma interação e agitação como a de um comício político ou um culto.

Vida e memória urbana através da ficção

Os espaços no filme revelam sempre o abandono e a degradação do espaço físico urbano (sejam casas em ruínas, praças abandonadas, ratos, lixo nas calçadas e a poluição do rio), mas por outro lado é sempre ressaltado o cotidiano criativo dos habitantes do bairro que tornam os espaços públicos e privados em lugares de encontro e de afirmações das relações afetivas. Um espaço de encontro desses personagens é na casa de dona Marieta (Ângela Leal), mãe de Zizo, e em bares e barracas improvisadas na rua (como os churrasquinhos que funcionam improvisadamente nas calçadas), sendo o álcool e a maconha dois elementos constantes na confraternização e socialização entre esses personagens. É na barraca de esquina que Boca, Zizo, dona Anja e Stella Maris combinam a festa de páscoa enquanto bebem e falam da vida alheia. É no bar em frente ao cemitério onde Pazinho e Zizo conversam sobre a cidade e suas mudanças. É num churrasquinho improvisado na calçada que Zizo vai ao primeiro encontro com Eneida. É num barzinho na beira do mar que Pazinho e Vanessa discutem a relação enquanto bebem cerveja. O bar é o espaço da conversa íntima, de falar da cidade, das memórias do bairro, de combinar festas e encontros, de jogar conversa fora com os amigos e de falar sobre política, amores e poesia. É nas cenas onde a sociabilidade acontece que a memória coletiva é evidenciada, revelando as trajetórias dos personagens como da própria cidade do Recife. Dessa forma, o filme *Febre do Rato*, enquanto forma narrativa sociocultural, representa o espaço urbano como um ambiente de múltiplas identidades, onde os personagens inventam e reinventam a experiência da cidade. Essa perspectiva possibilita dialogar com as representações feitas por certa teoria sobre a cidade (Agier, Eckert e Rocha, Lefebvre) ao revelar que no ambiente urbano convive uma multiplicidade de narrativas e imagens, produzidas por diferentes grupos sociais, suscitando uma memória coletiva do viver e do experimentar o urbano que não um reflexo de políticas urbanísticas:

A cidade ressurgente enquanto manifestações expressivas dos gestos humanos que lhe fazem ascender a status legítimo de 'espaço habitado', graças a sua autonomia absoluta como espaço poético, repleto das histórias e das imagens a ela atribuídas. (Eckert e Rocha, 2005: 87).

Segundo as antropólogas Ana Luiz Rocha e Cornelia Eckert (*ibid.*) é através dos “jogos da memória” que se ultrapassa a apreensão do meio urbano enquanto um ambiente só de caos e desordem, «*pois nele o cotidiano da cidade reinventa-se e encontra-se carregado de sentido.* » (Eckert e Rocha, *op. cit.*: 90). Na estrutura do filme *Febre do Rato* seguimos um itinerário que se inicia com a imagem de uma cidade hostil, impessoal e habitada por indivíduos anônimos até conhecermos o meio social a que Zizo pertence (o seu bairro, grupo de amigos, vizinhança) e com isso compreendemos suas formas de viver o urbano. O personagem interpretado por Irandhir Santos mora no subúrbio com a mãe Marieta, tem um jornal próprio que ele imprime de forma artesanal, tem como

amigos indivíduos que fazem parte ou das minorias (Vanessa é transexual, Rosângela é negra, Stella Maris e dona Anja são mulheres de mais de meia-idade e fora dos padrões de beleza estabelecidos) ou de setores menos privilegiados e marginais da sociedade (Pazinho é coveiro, Boca traficante, Bira é músico). O fator da memória coletiva encontra-se bastante representada nas falas dos personagens que se utilizam constantemente do linguajar local - “febre do rato”, “botou pocano”, “tomar uma lapada”, “bora”, “vice”, “até umas horas”, “rochedo”, “instigado”, “quebra na emenda” -, como também nas inquietações e reflexões do protagonista em conversa com Pazinho:

Zizo: As pessoas Pazinho, ficam falando de futuro e mudança, mas não tão nem aí para as coisas que realmente tão mudando. Perderam a capacidade de espernear para as coisas do humano. Desaprenderam. A imbecilidade venceu a parada e o que ficou é isso aí que a gente pode ver... Não tem nada, não tem espírito coletivo, não tem porra nenhuma. 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. (Assis, 2011: 15’58’’)

As referências culturais e intelectuais pernambucanas e estrangeiras são suscitadas por Zizo em suas recitações poéticas baseadas no imaginário popular, o uso da poesia de cordel, como também na cena em que ele cita o geógrafo pernambucano Josué de Castro² e o músico recifense Chico Science - o nome mais famoso do movimento cultural *manguebeat*³ - durante uma conversa com pescadores em baixo de uma das pontes que ligam o bairro do Recife Antigo ao centro da cidade. Outra referência é a do anarquista russo Mikhail Bakunin bastante divulgado pelo protagonista em cartazes fabricados artesanalmente e espalhados pela cidade. Zizo é um militante político sem partido com fim em si mesmo, ou seja, que faz de sua existência e de suas ações um enfrentamento contra a ordem e a moral, mas que concentra suas ações na livre iniciativa (colar cartazes pela cidade, fazer discursos na rua, etc.) ou entre seu grupo de amigos, nunca numa coletividade formalizada (partidos, sindicatos, movimentos sociais). As práticas artísticas e políticas de Zizo podem ser compreendidas a partir de dois movimentos culturais urbanos ocorridos no Brasil e em Recife: o movimento cultural marginal da década de 70 do século XX e o *manguebeat*. O primeiro revelaria as práticas transgressoras e marginais de Zizo para divulgar sua arte e suas ideias, pois o movimento cultural marginal se caracterizou por sua oposição a toda “cultura erudita”, a autoridade (do estado autoritário do regime militar) e a imposição cultural (seja ela comercial, social, intelectual ou artística), estabelecendo uma escrita que subvertesse aos enquadramentos e normas da língua, utilizando temas, linguajar, gírias, valores e práticas que caracterizava as classes menos abastadas da população, de modo a misturar as fronteiras entre a “cultura de elite” e a “cultura popular”. Já o movimento *manguebeat* é uma referência mais atual, pois, além de ter ocorrido em Recife nos anos 90, se caracterizou por mesclar maracatu⁴, a ciranda, o coco de roda⁵, a embolada com o rock, o hip-hop e a música eletrônica, estabelecendo « *uma conexão entre a estética do mangue, a cultura popular e a cultura pop* » (Guidotti, 2013: 100). Isso fica mais evidente com o fato de a trilha-sonora ser de

² “Josué Apolônio de Castro [...], mais conhecido como Josué de Castro, foi um influente médico, nutrólogo, professor, geógrafo, cientista social, político, escritor e ativista brasileiro do combate à fome.” (Wikipedia)

³ Movimento cultural surgido no Brasil a partir de 1991 em Recife, que mistura ritmos regionais, como o maracatu, com rock, hip hop, funk americano e música eletrônica.

⁴ Ritmo musical, dança e ritual de sincretismo religioso com origem no estado brasileiro de Pernambuco.

⁵ Dança típica da Região Nordeste do Brasil.

autoria de Jorge Du Peixe, integrante do grupo musical pernambucano Nação Zumbi - um dos mais conhecidos expoentes do movimento -, o que contribuiu para pensar essa diversidade de referências contidas em *Febre do Rato* que revelam a « *multiplicidade de estilos, essa mescla de tradição e modernidade, alguns disfemismos tipicamente locais, o uso de locações reais e a figuração da própria região* » (Guidotti, *op. cit.*: 101).

A estrutura narrativa e a situação-problema

Um fato interessante na estrutura do roteiro de escrito por Hilton Lacerda é como as datas comemorativas - Páscoa, São João e Dia da Independência do Brasil - tão o ritmo dos acontecimentos na vida de Zizo e na sua relação com Eneida: É na Páscoa que ele a conhece, no São João os dois se beijam pela primeira vez e no Dia da Independência ocorre a separação do casal com a prisão de Zizo por policiais militares após uma intervenção cultural em provocação ao tradicional desfile militar.

Na cena da festa na casa de Marieta no Domingo da Ressurreição, Zizo conhece Eneida que vai se tornar sua grande paixão e obsessão - tornando o desafio do herói no filme conquistá-la. A confraternização - nomeada pelo personagem de Irandhir Santos como a “festa de páscoa de cabeça para baixo” - subverte completamente o costume da tradição cristão-católica, pois os convidados comem churrasco, bebem e fumam maconha enquanto dançam e se divertem. Porém, o encontro ganha uma dimensão simbólica e afetiva que vai além do carnaval e da transgressão pura e simplesmente, pois torna-se um ambiente também de confraternização e de afirmação de laços. Durante a festa, Pazinho e Vanessa fazem às pazes e reatam o namoro, após Zizo insistir na reconciliação entre o casal. Também são despertadas memórias como na conversa entre dona Marieta e Vanessa sobre como Pazinho e Zizo se conheceram durante o enterro do pai desse último. Uma cena bastante interessante é o diálogo entre o personagem de Irandhir de Santos e o de Nanda Costa durante a exibição de um filme caseiro no final da festa. Zizo se aproxima dela e pergunta se está gostando do filme. Ela responde que o filme não tem história e Zizo diz que o filme representa sua vida e a história quem cria é quem vê. Numa cena mais adiante, Eneida ao sair da escola se encontra com Zizo, que está a sua espera, num bar improvisado na rua onde várias pessoas bebem. Ela o provoca dizendo que ele “não tem luxo” e ele responde que tem muito luxo, mas que “não é o luxo ditado pelo mundo, eu gosto do luxo ditado pelo amor, do luxo da amizade, gosto do luxo do cheiro que o sexo exala” - Zizo -. As próximas sequências são as tentativas do herói para conquistá-la, que não cede sexualmente, tornando a situação-problema do filme ou como o próprio protagonista define: “Eneida é minha guerra”.

Desvendando Recife a partir do olhar de Zizo

A tentativa para conquistar Eneida não apaga o ativismo de Zizo, mas ganha cada vez mais fundamento e radicalidade. Numa cena mais adiante Zizo encontra-se discursando com um autofalante num barco sobre o Rio Capibaribe passando por grandes edifícios de habitação até as pontes que ligam o bairro do Recife Antigo:

Zizo: Vocês ai 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 ai desse prédio. Vocês sabem o barulho que essa cidade tem? Se não sabem eu lhes digo. É o barulho dos tamancos das lavadeiras de Casa Amarela. Vocês ai dessas pontes sabe o gosto que essa cidade tem? Se não sabem eu lhes digo. Que o gosto é o gosto das putas abandonadas do cais (Assis, 2011: 64' 14'')

Esse discurso provocador tem significado a partir da história do urbanismo de Recife, na qual sua figura ativista é uma espécie de agente das memórias das mudanças urbanas sofridas pela cidade que levaram a consequências sociais e ambientais irreversíveis. O mangue encontra-se poluído pelo esgoto, que é despejado no rio Capibaribe, e o seu desmatamento histórico fora causado pelos diversos avanços do espaço urbano nas proximidades do rio. Casa Amarela, bairro do subúrbio do Recife e de população predominantemente afrodescendente é outra referência a memória da cidade, pois lá muitas trabalhadoras, maioritariamente negras e de baixa renda, prestavam e prestam serviços às classes altas que moram no centro da cidade, especialmente os serviços como vendedores ambulantes, lavadeira, engraxates e serviços religiosos ligados as religiões afro-brasileiros. Valéria Gomes da Costa (2009: 60) aponta que o bairro foi um reduto da população negra, a partir da década de 1930, difundindo e preservando cultos, hábitos e práticas afro-brasileiros, mas que, na década de 1950, o bairro passou por uma reforma urbanística como parte de um projeto mais amplo de modernização da cidade em que se visava destruir as moradias de tipo mocambo para dar lugar a habitações planejadas, sem autorização prévia dos moradores, servindo como instrumento de desapropriação pelo poder público e o capital imobiliário. Zizo cita as “putas abandonadas do cais” enquanto atravessa as pontes que ligam o bairro ao centro da cidade. Essa passagem se remete ao entorno do Cais José Estelita, conhecido por suas boates, bares e casas de prostituição, historicamente frequentado por marinheiros, pessoas de baixa renda, minorias, artistas e intelectuais. Esse setor da cidade passou por sua segunda revitalização nos anos 90⁶ que transformou o bairro do Recife em região de consumo e diversão das classes mais abastadas e dos turistas que visitam a cidade, gentrificando-o. Porém, a região do cais permaneceu sendo um lugar que manteve certas práticas e sentidos anteriores a “revitalização”, mantendo a má fama de local abandonado, perigoso, boêmio e marginal, e que posteriormente se tornaria palco do movimento cultural *manguebeat* que recolocou Pernambuco na cena cultural nacional. Rogério Proença Leite descreve da seguinte forma a ida ao bairro:

Quem transita pelo Bairro é porque foi a ele por alguma razão. Das últimas pontes erguidas sobre os rios e mangues avista-se o Bairro. Por elas se alcança a ilha e com um único olhar é possível atravessá-la por uma de suas principais avenidas: das margens do Capibaribe se vê o mar. Mais do que um deslocamento, a travessia pela antiga ponte do Recife, hoje reformada, induz o pedestre a vislumbrar, ainda à distância, quase toda a extensão da ilha, banhada pelo rio Capibaribe. Mas, o percurso pela ponte não permite rememorar o passado sem fixar o olhar no presente: no rio poluído, uma pequena embarcação leva um catador de caranguejo, homem do mangue, que escava da sujeira restos de vida. (Leite, 2002: 122-123)

Zizo pelo olhar do antropólogo

Zizo pode ser entendido enquanto um *errante*, pois subverte completamente o sentido simbólico dado ao bairro enquanto espaço que se vai para se fazer ou resolver alguma coisa. Ele, ao contrário, vai “jogar conversa fora” com pescadores e colar cartazes poéticos e anárquicos, não nos prédios e edifícios consumidos pelo turismo, mas debaixo das pontes onde os ratos se misturam aos catadores de caranguejo, aos pescadores e

⁶ A primeira “revitalização” ocorreu no início do século XX e derrubou completamente a arquitetura holandesa, dando lugar ao urbanismo e a arquitetura moderna de modelo parisiense do período da *Belle Époque*.

mendigos. Desde o início são a esses indivíduos que o personagem de Irandhir Santos procura atingir quando ele declama seus versos em frente a uma comunidade de baixa renda para indivíduos das camadas menos favorecidas e marginais da sociedade. Zizo seria um daqueles praticantes da “errância urbana”, ou seja, « *um tipo específico de apropriação do espaço público, que não foi pensado nem planejado pelos urbanistas ou outros especialistas urbanos.* » (Jacques, 2006: 117). Não é a toa que o bairro do Recife é o cenário para ele praticar as suas “errâncias”, pois suas ações se opõem exatamente a lógica da cidade-espetáculo, um dos principais objetivos da revitalização e gentrificação do bairro, promovendo uma experiência urbana pela vivência coletiva e cotidiana e não pela imagem-consumo:

Para o errante, são, sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos, e estas não precisam necessariamente ser vistas, mas sim experimentadas, com todos os outros sentidos corporais. [...] A cidade habitada precisa ser tateada, assim como esta possui sons, cheiros e gostos próprios, que vão compor, com o olhar, a complexidade da experiência urbana. (Jacques, *op. cit.*: 119)

Segundo Paola Jacques (*op. cit.*: 125), uma das características do errante é a lentidão e o ato de se deixar perder no lugar que se conhece. Zizo vai de encontro a toda a lógica do planejamento urbano, seguindo seu próprio tempo e velocidade em suas andanças, ou seja, em nenhum momento permite que a cidade imponha o seu ritmo e sua lógica. Ele é quem impõe o seu modo de vida a cidade: Vai aonde ninguém vai, olha para onde ninguém olha, experimenta o que não é apreciado, se contrapõe a toda lógica do consumo, da planificação, do comportamento *blasé*, do individualismo, da pressa, da racionalidade que a cidade instrui o indivíduo urbano a seguir. Com isso os errantes denunciam « *indiretamente os métodos de intervenção dos urbanistas, e defendem que as ações na cidade não podem se tornar um monopólio de especialistas* » (Jacques, *op. cit.*: 128). Zizo fica sujeito às adversidades da cidade e do planejamento urbano a partir do momento que sua “errância” ganha forma numa intervenção coletiva.

Na sequência final, ele promove uma intervenção-manifesto em pleno desfile militar de 7 de setembro - Dia da Independência do Brasil - gritando palavras de ordem e distribuindo o jornal *Febre do Rato*. As cenas intercalam seu discurso anárquico com imagens documentais do tradicional desfile militar. Após o desfile, Zizo concentra os participantes da intervenção na beira do rio Capibaribe, em frente ao bairro do Recife, enquanto usa o megafone para discursar. Com a chegada de Eneida, junto com Pazinho e Vanessa, seu tom muda e declara a chegada da “musa da Independência”. Zizo declara sua paixão por ela e em seguida convida a todos os participantes para se desnudarem em pleno espaço público. Os participantes vão se desnudando um a um enquanto Zizo fala versos de amor para Eneida. Ao final, os dois se beijam, mas são interrompidos pela ação da polícia que reprime com violência a intervenção. Ele é preso pelos policiais e mais tarde é jogado algemado no rio. O filme termina com os amigos de Zizo se perguntando o que ocorrera de fato com ele enquanto relembram suas peripécias e criações.

Esse último momento do filme parece se remeter aquilo que Paola Bernestein Jacques (*op. cit.*: 128) vai chamar de “pequeno histórico das errâncias”, na qual a autora ressalta as intervenções e performances no Brasil de artistas como Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica. Flávio de Carvalho, na primeira metade do século XX, fez uma série de “experimentos” urbanos como andar no sentido contrário da procissão de *Corpus Christi* (que resultou na sua prisão por policiais e de uma ameaça de linchamento pelos participantes da procissão) e andar com traje de banho no centro de São Paulo. Já Hélio Oiticica buscou na estética dos morros cariocas e do samba, especialmente a fabricação

de *parangolés*, para suas obras. Durante a abertura da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ele foi impedido de entrar junto com os passistas da escola de samba da Mangueira que não se intimidaram e fizeram uma festa do lado de fora do museu. Essa interpretação se fundamenta com a fala de Zizo para os participantes da intervenção, antes de irem à carreata até o desfile de sete de setembro. Seu discurso parece mais voltado a fazer uma intervenção provocadora e experimental do que de fato um ato político organizado:

Zizo: Vamos invadir o templo conservador, como é carinhosamente que eu chamo, para propor e convidar os “vidas boas” dessa cidade que queiram se agregar a nós porque essa é a resposta que vamos dar ao Buda. É isso aqui ó! A amizade (Zizo beija a boca de Rosângela). É o espírito da cumplicidade (Zizo beija a boca de um rapaz). É a coletividade que vai dá uma “lapada” nas leis e que vai dá uma “bicuda” no ovo direito da ordem. Agora se isso vai fazer diferença eu não sei, mas também eu não to nem aí. Se eles se mexem só diante de grandes acontecimentos, então vamos ser grandes! (Assis, 2011: 79’38’’)

Considerações Finais

Visto todas essas dimensões contidas em *Febre do Rato*, finalizo com algumas questões relevantes para se pensar a vida urbana através de suas representações em filmes de ficção. Através da história, das práticas e discursos de Zizo e seus amigos, foi possível refletir sobre diversas dimensões da vida social recifense que constituiu uma memória coletiva da cidade. Desde questões que envolvem o mundo físico da cidade (como o patrimônio arquitetônico, o rio Capibaribe, o centro da cidade), passando por representações da vida cotidiana (os encontros nos bares, intervenções artísticas, a sociabilidade fortuita, os fios de relações que formam o universo afetivo e coletivo) até aspectos que compõe a memória coletiva do lugar - o passado do bairro, os movimentos artísticos e culturais, as mudanças urbanísticas, a violência, as clivagens sociais -. Dessa forma, o cinema constitui uma das diversas formas de narrativas e imagens que produzem e difundem o imaginário sobre a cidade. O ambiente urbano sempre foi o local privilegiado pelo cinema para contar suas histórias e diversos cineastas eternizaram metrópoles como Nova York (Martin Scorsese, Woody Allen), Roma (Federico Fellini), Paris (Jean-Luc Godard), São Paulo (Carlos Reichenbach) e Rio de Janeiro (Nelson Pereira dos Santos). A partir do momento que a Antropologia passa a priorizar o fenômeno urbano a partir de aspetos temporais, imagéticos, sensíveis e simbólicos, torna imprescindível considerar o filme de ficção, enquanto obra de arte e produtor de representações, um meio para se compreender e investigar o universo sociocultural. Levando em conta essas dimensões e processos, busquei fazer o exercício de captar na textualidade e na imagem do filme, elementos que pudessem contribuir para pensar certas temáticas urbanas. Em *Febre do Rato*, a cidade do Recife não é apenas um pano de fundo para a trama, mas surge como um fator de grande relevância para o enredo, pois os personagens dialogam e são afetados por ela. O diálogo de Zizo com o espaço urbano recifense revela uma série de discursos, imagem e memória sobre a cidade do Recife. O uso do realismo e da verossimilhança como estética e de elementos e do linguajar local reafirmam essa necessidade do realizador de falar *sobre e para* a cidade. Daí a necessidade de refletir antropologicamente sobre essas imagens audiovisuais que registram e recriam o universo urbano. Um aprofundamento maior nas trajetórias de vida e nas referências estéticas, o estilo de vida e as ideológicas do diretor Cláudio de Assis e do roteirista Hilton Lacerda podem ampliar as ligações e associações feitas nesse artigo.

Não foi meu objetivo aqui me aprofundar nesses aspectos, visto que meu interesse é utilizar a imagem e a narrativa fílmica enquanto objeto de análise, levando em conta aspectos estéticos associados aos contextos sociais, culturais e históricos que permeiam a imaginação, a experiência e a memória urbana.

Bibliografia de referência

- Agier, M. (2015). Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro. *Mana*, 21 (3), 483-498.
- Canevacci, M. (1990). *Antropologia do Cinema: do mito à Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Costa, V. (2009). *É do dendê!: História e memórias urbanas da Nação Xambá no Recife (1950-1992)*. São Paulo, Annablume.
- Eckert, C., Rocha, A. (2005). “A cidade como objeto temporal”. Eckert, C., Rocha, A. (dirs.) *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS (79-100).
- Guidotti, F. (2013). *Do intolerável ao impensável: Potências educativas de um cinema cruel*. Pelotas, Universidade Federal de Pelotas.
- Hikiji, R.S.G. (2012). *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo, Terceiro Nome.
- Jacques, P. (2006) “Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade”. Jacques, P., Jeudy, H (dirs.). *Corpos e cenários urbanos: Territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador, EDUFBA (117-139).
- Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro.
- Leite, R. P. (2002). Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 17(49), 115-134.
- MacDougall, D. (2007) Filme Etnográfico por David MacDougall. *Cadernos de campo*, 16, 179-188.
- Novaes, S.C. (2009) “Imagens e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil”. Barbosa, A., Cunha, E.T., Hikiji, R.S.G. (dir.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas, Papyrus.
- Sorando, D. (2016). “First we take Manhattan”. Sorando, D., Ardura, A. (dirs.). *Se vende ciudad. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid, Catarata, 19-43.
- Viana, N. (2012) *Cinema e mensagem: análise e assimilação*. Porto Alegre, Asterisco.

Filmografia:

- Assis, C. (Dir.) & Moraes, J. (Produtora) (2011). *Febre do Rato* [Filme]. Brasil, Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil.