

## A configuração do levante e a função política das imagens no filme *A Febre do Rato* (Claudio Assis, 2011)

The uprising configuration and the political function of the images in the movie *Rat Fever* (Claudio Assis, 2011)

**Ana Daniela de Souza Gillone**

Universidade de São Paulo

Escola de Comunicações e Artes

São Paulo, Brasil

[danielagillone@gmail.com](mailto:danielagillone@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-6242-6256>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/9bryzu99w>

### Resumo

Este ensaio analisa o filme *A Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011), a partir da configuração de levantes, ações de resistência política de personagens marginalizadas socialmente que militam contra o discurso conservador e opressivo de governantes, policiais e militares, em Recife (Pernambuco, Brasil). A discussão contempla a política das imagens, contextualizada na concepção das estéticas realistas, para discorrer sobre sua significação nos planos do filme, considerando o trabalho de pensar a forma e relacioná-la aos sentimentos evocados em sua recepção. O que não se restringe a identificar os modos e recursos utilizados na sua produção e sim avaliar a sua função política. Recorre-se aos pressupostos estéticos e políticos dos realismos, situando movimentos cinematográficos, como o neorealismo italiano e

### Palavras Chave

Cinema brasileiro, política das imagens, realismos, levante.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 09/09/2021  
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 5.0 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

suas influências no Cinema Novo, para relacionar essa produção em seus diálogos com a proposta de cinema militante. Nesse trajeto, busca-se identificar, em uma perspectiva histórica, as intersecções entre personagens marginalizadas, levante, política das imagens, estéticas realistas, movimentos cinematográficos, o popular e o cinema militante.

## Abstract

### Key Words

Brazilian cinema,  
politics of images,  
realism, uprising.

This essay analyzes the film *Rat Fever* (Cláudio Assis, 2011), from the configuration of uprisings, actions of political resistance of socially marginalized characters who campaign against the conservative and oppressive discourse of rulers, police and military, in Recife (Pernambuco, Brazil). The discussion contemplates the politics of images, contextualized in the conception of realistic aesthetics, to discuss their meaning in the film's plans, considering the work of thinking about the form and relating it to the feelings evoked in its reception. This is not limited to identifying the modes and resources used in its production, but rather evaluating its political function. The aesthetic and political assumptions of realism are used, situating cinematic movements, such as Italian neorealism and its influences in Cinema Novo, to relate this production in its dialogues with the proposal of militant cinema. In this path, we seek to identify, from a historical perspective, the intersections between marginalized characters, uprising, image politics, realistic aesthetics, cinematic movements, the popular and militant cinema.

## Introdução

O presente ensaio propõe uma análise do filme *A Febre do Rato* (2011), dirigido por Cláudio Assis, que contempla a questão política das imagens que configuram o levante, o momento de resistência<sup>1</sup> de personagens marginalizadas que militam contra o discurso conservador e opressivo de governantes, policiais e militares, em Recife (Pernambuco, Brasil). Para tanto, buscamos dialogar com Jacques Rancière (2012) sobre a compreensão das imagens em sua alteridade, de forma a ultrapassar a leitura que indica o que é obvio no sentido da representação. A política das imagens é percebida por meio da suspensão do sentido narrativo, e que envolve a relação entre autor e obra e sua recepção. A análise da imagem, portanto, não reside unicamente no conteúdo político da mensagem, mas sim na articulação entre seus elementos e funções ativados em sua circulação social. As imagens, portanto, podem ser vistas como um lugar singular para se mostrar esses processos, ainda que por um instante de momento. A própria forma pode revelar e tornar visível o que antes não era percebido e isso faz com que a política se manifeste em sua potente acepção. Ou seja, a função própria da política de expor o que não é aparente, tal como um Recife e personagens marginalizadas que vivem nas casas de palafitas, e que incomodam as elites, dando lhes visualidade e permitindo que elas tomem a palavra.



Imagem 1: Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Fotograma del film (03' 30").

A política das imagens propõe o trabalho de pensar a forma e relacioná-la aos sentimentos evocados em sua recepção, mas que, no entanto, estão associados a uma condição universal, capaz de criar um espaço que não é individual ou restrito e que se estabelece como o lugar do comum. Portanto, a análise da imagem não

---

<sup>1</sup> Recorre-se à menção de Georges Didi-Huberman (2017) acerca da palavra *resistência* em seu significado de ditar nossa vontade fisiológica ou política de romper as barreiras da opinião “(é a resistência que diz um não a isso e sim a aquilo) mas assim mesmo dita nossa própria compreensão psíquica a erigir outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que já não sabe muito bem o que sente nem o que quer renunciar)” (p. 11).

se restringe a identificar os modos e recursos utilizados na sua produção e sim avaliar a sua função política. Esta proposta de análise da política da imagem proposta por Rancière dialoga com a condição heurística, relacionada à recepção da imagem, salientada por Georges Didi-Huberman (2020), no processo do ver a própria imagem como um experimento, como ato clandestino, e não apenas como representação. Ou seja, perceber o que a imagem faz, e não apenas o que ela representa. Ao contrário de se pensar nos elementos e na organização do espaço cênico e das ações, a função política das imagens de um levante, a partir da visão heurística proposta por Didi-Huberman, visa provocar no espectador a tomada de posição e o trabalho da imaginação tem um papel preponderante nesse processo. Tem-se então o encontro com o que não seria visto e com o que pode estar em risco de não ser visível e que desperta sentimentos como a empatia e a compaixão. A proposta de um levante no filme é provocar a tomada de consciência que pode ocorrer por meio da recepção das imagens que presumem engajamentos no presente, acontecimentos que geram opressões e uma comunidade reunida contra os policiais e os governantes que a querem calar. A tal “tomada de posição”, referenciada por Didi-Huberman (2017) em suas investigações sobre as imagens e os gestos dos levantes, orienta a análise fílmica aqui proposta e que envolve os planos que configuram as lutas pela liberdade de expressão das personagens, e principalmente os planos que evidenciam o levante da comunidade reunida para subverter uma ordem estabelecida, demarcada pelo desfile cívico-militar que ocorre anualmente no dia sete de setembro em comemoração à independência do Brasil. Essa questão da tomada de posição diante das imagens orienta localizar na arte os deciframentos do passado no presente e na projeção do futuro. Portanto, os filmes que visibilizam os levantes dos que militam contra as violências do estado e do poder colonizador que persistem no Brasil e em outros países do continente, estabelecem no comum o diálogo para serem debatidos os silenciamentos e as invisibilidades em uma perspectiva histórica. A tomada de posição diante das imagens de um levante supõe, então, assumir responsabilidade pelo movimento feito, pela escolha de se mover para o lado que defende a visibilidade da resistência política de pessoas marginalizadas e da história que precisa ser contada à contrapelo. A análise das imagens do levante propõe visibilizar, além da manifestação de resistência de corpos que se levantam, a história de opressões vividas e que deve ser confrontada no presente. O levante deve ser visto como um ato político de uma comunidade reunida, cuja força se identifica pela visibilidade que irá alcançar. Portanto, o levante se configura pela reunião de pessoas enquanto um coletivo que tem consciência de uma realidade opressiva e se manifesta com indignação ao dispositivo de poder. Para Didi-Huberman (2017), “Não há uma escala única para levantes: eles vão do mais minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto” (p. 38). Um levante também é visto como o momento em que as pessoas se levantam e ao se colocarem na vertical assumem seus corpos,

levantam-se, mas não só pondo-se de pé: elas fazem um levante. Se apenas se pusessem de pé, seriam identificadas e expostas à lei, à polícia, ao exército, ao tribunal. No levante, porém, fica claro que não pretendem voltar a se sentar nem se deitar de imediato (Butler, 2017, p. 24)

menção de Judith Butler no texto que integra o catálogo da exposição Levantes, com curadoria de Didi-Huberman.



Imagem 2: Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Fotograma del film (05' 58").

A leitura e análise dos modos de abordar a função política da imagem no filme em questão, cujo argumento se predispõe a pensar a política e a sua manifestação no contexto da comunidade que vive nas casas de palafitas no mangue de Recife, ampliam a percepção do político, que diz respeito a própria participação das produções audiovisuais nas disputas pelo que se torna visível no comum. Busca-se então problematizar a função da retórica política da narrativa e a percepção da política das imagens nessa construção do político. Esse processo é viabilizado pela análise fílmica, ancorada no exercício da crítica imanente defendida por Theodor Adorno (2003), que recusa o uso de métodos e conceitos predefinidos para uma análise que proponha uma reflexão que supõe uma constante revisão da estética implicada na obra. Propõe-se uma análise interna da obra (da produção à recepção) em que encontramos os feitos, os conflitos, objetivos de personagens, temas e a ideia central da obra, porém com um procedimento diferenciador da análise técnica. À recepção incluiu-se a noção do espectador, ou seja, o construto de espectador implícito na obra, como propõe Jacques Rancière (2005), para compreender a dimensão política das imagens. Partimos do pressuposto de que cada filme nos apresenta uma política, cujo sentido é dado na relação que se estabelece entre a obra e o espectador. Essa forma de análise feita a partir da identificação desse construto do espectador na obra, por sua vez, pode revelar o que o autor expôs ou o que não conseguiu alcançar na representação. O intuito é responder como se interrelacionam as dimensões políticas que se manifestam na trama do filme, nas imagens e o sentido político da partilha desse conhecimento no espaço sensível.

A mencionada abertura do passado que a visão heurística propõe na análise da imagem instiga este estudo a compreender não só as imagens, mas também o filme como um experimento e, assim, identificar que por trás dele pode ser visto um passado com projetos políticos inacabados, referenciados por teóricos como André Bazin e Sigrified Kracauer que remontam a história do cinema militante. O que nos leva a discorrer sobre a questão da política das imagens nas estéticas realistas e em movimentos cinematográficos como o neorealismo italiano e o Cinema Novo. Assim, o filme, as imagens e suas funções são analisados também para entender suas relações com os pressupostos políticos dos realismos no cinema.

## Os realismos e a política das imagens

A *Febre do Rato* parece ter influência do realismo crítico que relaciona pretensos fatos sociais e pessoas da vida real em enquadramentos ficcionais. Aqui relaciona-se o conceito de realismo crítico no cinema na perspectiva da defesa feita por Sigrified Kracauer (1997), por dialogar com a proposta estética do filme que estamos analisando. Para construir as mediações em uma narrativa realista crítica, Kracauer postulou um cinema de experimentação que recupera experiências de vanguarda. A montagem ritmada e as imagens que remetem processos inconscientes são formas a serviço de expor aspectos da realidade. Ismail Xavier (2005) ressalta que ao defender a experimentação como elemento constituinte do realismo, Kracauer uniu realismo e formalismo. O objetivo desse tipo de narrativa não era o de resultar um mero registro da realidade, mas aplicar uma sintomatologia que tornava o filme um documento poderoso, capaz de intervir na vida cotidiana. A experimentação e, conseqüentemente, o formalismo que pode se estabelecer por modos de filmagem ou pela montagem conceitual, seriam necessários, levando em conta a fragmentação da realidade e do próprio homem. O sintoma é justamente revelar o que não é visto imediatamente, e que está na forma como uma estrutura da representação do evento. Na defesa desse cinema como lugar da atuação política que visa uma reeducação pela apreensão estética, a conduta de Kracauer será a de se opor a realidade fabricada, privilegiando os espaços abertos, sua “cena de rua” para ter as afinidades com o fortuito e com o que escapa de determinações, o que torna sua aproximação com o neorealismo possível (Xavier, 2005, p. 68-71). Tanto Kracauer como André Bazin têm a preocupação de criar perspectivas para os filmes alcançarem as representações da realidade social. Com esse objetivo estabeleceram premissas técnicas e estéticas para esse cinema que visa uma construção social da realidade. A diferença entre eles é sobre a maneira como pensam o conceito de construção da realidade nos filmes. De certo modo, Bazin e Kracauer valorizaram um tipo de cinema específico: o neorealismo italiano, e consideraram um conjunto de filmes que acreditavam que tinham afinidades no modo de representação do mundo real. Para Bazin (1901), o neorealismo se destacou das principais escolas realistas anteriores, assim como da escola soviética, porque não subordina a realidade a nenhum ponto de vista pré-determinado:

o filme neorealista tem um sentido, mas a *posteriori*, à medida que permite à nossa consciência passar de um fato para o outro, de um fragmento da realidade ao seguinte, enquanto que o sentido é dado a *priori* na composição artística” (p. 315).

Bazin acredita que o neorealismo italiano se opõe às formas anteriores do realismo no cinema pelo despojamento de todo expressionismo e, em particular, pela ausência total dos efeitos da montagem. Considerou, assim, que o neorealismo tende a dar ao filme o sentido da ambigüidade do real.

A narrativa que estamos analisando apresenta ressonância das estéticas que investem nesse tipo de realismo que provoca o espectador às mediações dialéticas, ao relacionar a retórica do filme com a realidade social. Essa dinâmica ocorre por meio de enfoques ao cotidiano dos personagens que expressam seus dilemas existenciais através de experiências subjetivas e sociais que dialogam com acontecimentos da realidade concreta. Tais enquadramentos permitem pensar a

questão da mediação no realismo para a compreensão da realidade. E também a perceber a condição do espectador frente a uma realidade apresentada por meio de imagens que postulam mediações que permitem que ele reconheça situações do passado e do presente suscitadas pelas imagens vistas.

Aqui se considera a condição do realismo crítico, historicamente relacionado no cinema militante, que defende outros princípios de produção e de recepção da obra. Faz-se então uma analogia do cinema militante com o que se chamou de arte política ou arte engajada, cuja proposta visa a relação de causa-efeito entre o que a obra se propõe a mostrar e a recepção do espectador, e ainda a própria intenção do artista em provocar a compreensão de mundo do espectador. O popular e a categoria marxista classes populares enquanto elaborações simbólicas são também construções nesse cinema que contextualiza as contradições sociais de uma época.

O popular relacionado ao conceito de classes populares, ambos os termos (popular e classes populares) são construtos intelectuais definidos por tradições sociológicas e jamais um dado concreto da realidade. Marilena Chauí (1996) problematizou os conceitos de popular e de cultura popular ao questionar quais critérios poderiam designar o que é o povo e o que é e não é o popular. Essa suspeita sobre o que define a construção do “popular” também pode ser colocada na análise da produção cinematográfica contemporânea dada a diversidade de representações das periferias do país que definem conceitos de popular. Aqui não será feito maior investimento na problematização do termo popular. No entanto vincula-se o popular à experiência do realismo crítico e, por sua vez, do cinema militante, ainda que possamos cotejá-lo com outros realismos.

Os cinemas militantes deram visibilidade ao popular, que, por sua vez, subsidiou a definição de estilos, por meio dos novos métodos de captá-lo, como é o caso do neorealismo italiano: “O cineasta italiano minimizou o *close-up* e com isso fez política” (Xavier, Apud, Rocha, 2006, p. 11). O neorealismo se insere na condição de um realismo crítico, já que buscou por experiências que propõem reflexão e investigação sobre um momento histórico definido por crise social. Os filmes neorealistas definiram novas formas para se produzir política com imagens do popular. Essa estética surgiu das inquietações dos cineastas em construir seus pontos de vistas sobre os sentimentos de uma época. A crítica desse período encontrou nas representações do popular os elementos estruturantes das novas estéticas e modos de produção do cinema. Esse cinema neorrealista influenciou na produção do Cinema Novo, que também encontrou referências no conceito do nacional popular<sup>2</sup> discutido na época por intelectuais e artistas.

O diálogo que os realizadores e críticos brasileiros estabeleceram com o neorealismo, a partir da metade da década de 1950, definiu estilos no Cinema Novo que influenciam as estéticas da cinematografia contemporânea, como é o caso

---

2 Marcelo Ridenti (2000) faz abordagens ao conceito de popular e analisa a colaboração dos artistas e dos intelectuais das décadas de 1950 e 60 sobre essa construção. Sua análise destaca que o Centro Popular de Cultura (CPC) posicionou o conceito de popular e apresentou os conflitos enfrentados pelos cineastas na elaboração de filmes como instrumento de conscientização política e que se definem como cinema militante.

do filme envolvido nesta análise. Assim como esses movimentos cinematográficos, *A Febre do Rato* também pode ser estudada em sua dimensão política relacionada com esses construtos: os realismos e o popular. Na história do cinema, o popular foi caracterizado em sua proposta política durante seus diferentes ciclos e movimentos. E esse filme repete certa noção que o Cinema Novo definiu sobre o contorno das representações das classes populares como proposta de desafiar os padrões convencionais de produção do cinema. A ideia de emancipação do povo, que os cineastas consideravam para romper com a condição de subdesenvolvimento e de dependência, está presente nas imagens do filme e no discurso do poeta, o protagonista, Zizo, interpretado por Irandhir Santos, é a personificação do artista revolucionário, que nas ruas declama poesia e faz discurso político. Em seu mundo próprio, onde o sexo é algo corriqueiro, ele conhece Eneida (Nanda Costa), que se recusa a ter relações sexuais com ele. A obsessão do poeta por sua musa faz com que ele sinta falta de algo que jamais teve. É nessa costura entre os sentimentos das personagens e a imaginação de uma utopia política que a narrativa se desenvolve.

A pretensão do protagonista é usar a poesia como resistência ao sistema político, de forma próxima à crítica que foi dirigida às estruturas ideológicas que dominavam os setores populares da década de 1960. Seu discurso é contra o imperialismo imposto pelos setores da burguesia. O poeta insiste em romper com o que está por trás da lógica da dominação e do subdesenvolvimento. Com a poesia libertária, ele pretende provocar no público a necessidade de se envolver com uma causa revolucionária. Por isso, considera-se que a conscientização que seria realizada pela arte dirigida ao povo, no cinema anterior, é também a proposta política do personagem. Com suas declamações e seus textos publicados em seu próprio jornal, produzido como um *fanzine*, ele consegue a atenção de muitos moradores do mangue e de outras localidades. Junto ao poeta, temos a construção de uma marginalidade que rompe com normativas. Sexo, poesia e política, em uma abordagem anarquista, estão presentes nas encenações. Assim, por meio da *mise en scène*, o filme se formaliza como próprio acontecimento de manifestação legitimadora das representações das pessoas periféricas ou das minorias políticas de Recife, assim consideradas de acordo com a distinção deleuziana pela posição de pouca representatividade política que uma maioria ocupa na sociedade. A construção desse ambiente recorre a um modo de filmar que se diferencia da produção de imagens convencionais das classes populares no cinema. Como se pode ver, o realismo que se estrutura no filme se contrapõe ao cinema que não se interessa pela cultura que surge como resistência nas periferias. Trata-se de tornar visível outro lado das minorias, diferentemente dos contextos em que o oprimido busca por uma arte ou atividade qualquer inserida no pragmatismo do mercado, traço comum dos personagens no cinema contemporâneo.

A configuração de uma galeria de personagens que representam as classes populares no cinema recente pode ser vista dentro daquilo que Ismail Xavier (2000) chama de “pragmatismo do pobre”, ou seja, personagens que estão motivadas com seus próprios interesses, como a inserção no mercado de trabalho ou com a sua própria sobrevivência. O poeta não se inclui nessa colocação, já que sua arte congrega ideias libertárias e jamais se encaixariam no âmbito do pragmatismo do mercado. O discurso do poeta está associado a uma condição que tem se manifestado no cinema mais recente que é a retomada das lutas coletivas, como



os atos em defesa da ocupação de prédio abandonado em São Paulo que aparecem em *Era o hotel Cambridge* (2017), de Eliane Café, e da comunidade descendente dos cangaceiros em defesa de território em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho. Nesses filmes a comunidade é priorizada, os interesses individuais deixam de prevalecer e ocorrem atos coletivos. *A Febre do Rato* foi realizado em 2011 e de certa forma antecipa a temática da luta coletiva, dos levantes, ao colocar uma comunidade reunida que reivindica direitos como liberdade de expressão para os que moram nas casas de palafitas do mangue e dos bairros populares recifenses. Assim, o diálogo entre esses filmes se estabelece por retratarem personagens que atuam com reivindicações por condições em comum. Ao colocar uma população organizada que defende seus interesses, esses filmes recuperam a utopia do Cinema Novo tão presente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha.

As representações do filme *A Febre do Rato*, quando pensadas em um contexto histórico mais amplo, ao lado das representações da marginalidade de outros períodos, tornam-se fundamentais para a contextualização histórica das estéticas envolvidas na construção da imaginação política no cinema brasileiro, até mesmo para entender as diferenças de cada período. Assim, as teorias implicadas no debate sobre a representação de manifestações políticas nesse cinema e a estética desse filme são referências para poder pensar esse cinema que propõe dar visibilidade às figuras periféricas na construção de sua política. Às teorias se vincula a questão estética, já que não se pretende avaliar o conteúdo e forma separadamente. Ressalta-se ainda a intenção da presente análise em contribuir e dialogar com os estudos desenvolvidos em torno das representações dos levantes e das chamadas pessoas periféricas no cinema brasileiro. Entre esses estudos se destaca o trabalho de Luis Felipe Kojima Hirano (2015) sobre o filme *Branco sai, preto fica* (2014), de Ardiley Queirós —cujo título faz referência ao grito de ordem de um policial no massacre do baile do Quarentão, ocorrido em 5 de março de 1986 no centro de Ceilândia, Distrito Federal— que tematiza o problema centro e periferia por meio da atuação de protagonistas negros moradores da cidade-satélite de Brasília (DF) que se unem e definem seus destinos. Considera-se também a análise de Juliana Varella (2020) sobre o filme *Espero sua (re)volta*, de Elisa Capai (2019), que retrata movimento estudantil entre 2013 e 2018 na cidade de São Paulo.

## Entre imagens, poesia e política

O filme se inicia com *travellings* que, por um rio e pontes, levam o espectador a conhecer a estruturação das palafitas do mangue recifense. O movimento da câmera privilegia o descobrimento do contraste entre habitações de diferentes classes sociais. As imagens da paisagem urbana, acompanhadas pela declamação em *off* do poeta, introduzem o espectador à perspectiva política da narrativa. Antes de a câmera adentrar uma das casas do mangue, a poesia prepara o espectador para um mundo que será revelado “Mundo abismo, grande mundo/ Logo ali, por trás do mangue/ descansa a insônia, a faca, o serrote, o sexo, o sangue” (poema declamado pelo personagem). A câmera espera o poeta suspender os plásticos que ocultam o interior de sua oficina. Eis que surge a produção em série dos cartazes que divulgam o nome de seu jornal: *Febre do Rato*. Assim como o poeta, a câmera

não se contém naquele espaço. Mais um *travelling* e a estrutura interna das casas no mangue ganha visibilidade. Essa câmera, que percorre os espaços, se articula como enunciado da política em que o filme se ancora. Pois nessa movimentação de câmera se define o *travelling* como instrumento de conhecimento por tornar visíveis os contrastes sociais e possibilitar o espectador a fazer correlações com a precariedade social de Recife no percorrer da câmera pelos corredores labirínticos entre as casas de palafitas até se posicionar em um plano fixo.



Imagem 3: Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Fotograma del film (04' 30").

No filme, o plano fixo também tem sua função política e é composto com imagens que solicitam o prolongamento do olhar do espectador. Assim, a câmera fixa em uma área comum, entre os barracos e os grandes edifícios, corrobora com a *mise en scène* que passamos a analisar. Vemos de cima o poeta atuar com seu megafone. Ele está em cima de seu carro, declamando poesia e fazendo discursos políticos. Sua presença é aclamada com aplausos da comunidade local, que se mostra íntima da figura do poeta marginal recifense. Por meio dessas imagens, que mostram pessoas oriundas das palafitas ao lado da atuação dos atores, definem-se planos com estratégias políticas que se estruturam pelos modos de filmar, que ressignificam uma experimentação onde se funde realismo e formalismo (as cenas de rua e a encenação das personagens, como teatro de rua). No entanto, essa proposta não nos parece ser apenas o desejo de construir imagens realistas ou formalistas. Há a construção de uma retórica que busca enfatizar tanto a noção como o sentimento da política pela arte, que permeia a relação sentimental do protagonista e a vivência de uma comunidade, que não se esgotam nos dados supostamente objetivos contidos nas cenas de rua ou na experimentação de uma montagem que intercambia imagens consideradas formalistas com imagens mais realistas. Trata-se de uma maneira de

fazer a política que adentra o terreno do cinema, que não exclui o enfrentamento das forças políticas historicamente construídas na própria produção dessa arte. A necessidade de rever a postura das figuras marginais que o cinema militante tanto defendeu, e todo o regime de discurso centrado nelas, inclusive o da própria poesia, demanda uma percepção da política na história do cinema e do país para entender a política das imagens do filme *A Febre do Rato*.

## O discurso político e a política das imagens

Nos bares, nas ruas, nas casas, o poeta e as outras personagens experimentam a liberdade no sexo, na palavra, nas drogas, no movimento do corpo. A intimidade representada convoca o espectador a acompanhar as histórias da marginalidade escancaradas de afetos. É comum vermos a câmera adentrar os espaços das casas sem invadir as personagens. Entre os planos fixos e os *travellings*, a câmera reproduz um olhar que nos leva a pensar em uma tentativa realista de conscientização da vida íntima nos guetos. Por outro lado, a *mise en scène* dos atores produz um estranhamento porque tudo se passa com muita naturalidade, e a transgressão se sutaliza facilmente. O sexo entre três pessoas, entre o casal gay, entre o poeta e suas velhas, e a masturbação repleta de poesia política do poeta e de sua diva, a Eneida, (interpretada por Nanda Costa) soam nada caricatural. O tom poético se constrói entre sentimentos de liberdade e embriaguez, em uma estética construída com métodos precisos. São suficientes os *travellings* pelos exteriores e interiores das palafitas para o espectador sentir-se íntimo de tudo que está ali. Vemos de cima as cenas de sexo entre o poeta e suas amantes velhas, e entre os jovens que se amam livremente. Muito naturalmente as linhas dessas histórias se organizam, e o espectador acompanha o poeta prosperando com sua política ao lado de sua musa, os jovens livres para o sexo e a comunidade toda que sabe rir e ouvir poesia. A potência desse mundo se formaliza entre a precisão de uma técnica e a liberdade nos gestos das personagens. O espectador tende a ser provocado a permanecer nesse ambiente em que a poesia se potencializa pelo efeito das imagens que mostram a necessidade de resistir à realidade de opressões que perdura na história de Recife.

A crítica do filme poderia se construir em um paradoxo: entre a estética depurada do preto e branco, que resulta em uma estetização monumental de um levante, e a política libertária do mundo do poeta, que inclui a comunidade que vive no mangue. Mas se pensarmos assim, situaríamos a política das imagens entre distinções da estética poética do preto e branco e a reação política que surge das explorações e violências vividas por um povo. A proposta do diretor e de toda a produção se encontra nesse sistema de oposições, o que torna complexa a definição da política de sua estética que inclui o espectador no jogo ambíguo entre estranhamento e significação. Procuramos entender como a estética do filme está a serviço de sua retórica. E temos a inquietação de apreender o mundo do poeta e perceber como ele se relaciona com o espectador. Procuramos pelos construtos que se desenvolvem entre realismo crítico e política das imagens no filme. E em um dos primeiros momentos, percebemos a função da movimentação de câmera, dos *travellings*, ao captar os contrastes sociais ao lado do enunciado político do

próprio discurso do protagonista. E aqui podemos concluir que o jogo entre imagens e o discurso em voz *off* deixa evidente o fato de o poeta surgir de um processo de opressões, com o qual se debate, e que é muito mais antigo que ele e que perdurará depois de sua existência. As velhas e permanentes estruturas ideológicas, que incluem os militares e a polícia como seus representantes, são os inimigos diretos do personagem. As sequências finais reforçam ainda mais essa compreensão. De um lado, temos os planos do poeta com seu discurso anarquista, acompanhado de seus amigos boêmios e companheiros de militância. De outro, temos planos fixos que enquadram um desfile de militares, que monumentalizam a ideia de ordem e progresso com a atuação das forças bélicas. Essas imagens em espaços públicos colaboram com a construção dos dissensos entre o discurso do poeta e o discurso institucionalizado da militarização. As imagens que dão visibilidade as diferenças, entre um sistema que enaltece a militarização e um grupo de pessoas que o contesta, provocam de forma explícita uma crítica às ordens discursivas opressoras. Nesse momento do desfile, busca-se, por meio de um levante, desestabilizar os discursos dominantes, ao passo em que os policiais fardados, as armas e os carros militares causam o sentimento de ameaça à realidade do grupo representante da resistência popular do mangue recifense. É o momento do levante com corpos que se manifestam e se sustentam em suas determinadas posturas contra o que é socialmente imposto, ainda que estejam em uma condição de vulnerabilidade diante dos poderosos policiais. “Levantes são, portanto, potências ou ausência de poder. São potências nativas, potências nascentes, sem garantias de seu próprio fim e, por isso, sem garantias de poder”, comenta Didi-Huberman (2017b, p. 311).

A dimensão política das imagens também pode ser vista longe da comparação entre os planos da resistência, do levante, e do conservadorismo, ou seja, também nos planos isolados, em momentos que não se estabelece o “jogar com a ambiguidade das semelhanças e a instabilidade das dessemelhanças, operar uma redistribuição local, um rearranjo singular das imagens circulantes” (Rancière, 2012, p. 34). Já na condição dos planos sobrepostos que configuram o levante no desfile, o sentimento de ameaça corrobora com a dimensão do afeto na significação das imagens. Os olhos do espectador procuram pelo poeta e por todos que o acompanham, e querem cuidar de todos eles. A câmera também tem esse cuidado, por isso deambula pelas ruas e pelas arestas entre as multidões para acompanhar fielmente as personagens do filme. Nas últimas sequências, vemos a comemoração da independência do Brasil esvaziada de sentimentos, em contraste com a manifestação calorosa organizada pelo poeta e seus companheiros que chegam a se despir e a falar de amor (esse seria o momento em que finalmente o poeta se uniria a sua musa). Nesse acontecimento, entre outros, a significação das imagens não se esgota nos dados supostamente objetivos. E nem se esgotaria nas apreensões inteligíveis postuladas nas pretensas mediações de um realismo crítico.

As imagens produzidas em contextos reais, nas cenas de rua, estão incluídas na organização das relações que definem uma maneira de representar os fatos para se produzir um determinado efeito para significar uma realidade representada, circunscrita em determinado momento. Assim se representam as condições das pessoas e as estruturas urbanas de Recife que caracterizam valores e situações de uma época. Por essa intenção, e pelas condições formais da narrativa, dizemos que esse não é um cinema que foge das relações dialéticas mediadas. Mas

se pensado como um tipo de realismo, que definiria a crítica de uma época por meio das mediações, o dia em que se comemora a independência do País seria um mero correlato, ocorrido em um período qualquer e ser “capaz de criticar e de ultrapassar os dados imediatos, tende a situar o fenômeno necessário do nosso tempo no seu verdadeiro lugar” (Lukács, 1991, p. 84).

Observa-se que o acontecimento representado não está na precisão determinista de uma época, ou seja, há um desprendimento em concluir na perspectiva do filme a determinação de um momento histórico em que se passam as histórias, e isso define no filme sua livre associação a uma temporalidade. Assim, as iniciativas de correlações se caracterizam mais pela história que se constrói no tempo da narrativa como acontecimento. O que corrobora com o fato de a cognição se fixar mais ao ambiente. Nesse sentido, as mediações por dados imediatos não enclausuram a explicação do mundo do poeta e todas as histórias. E nós não só queremos ver mais, mas desejamos aquele mundo, cuja presença é em si mesmo. Mundo que só se tornou inteligível pelo efeito de sua projeção, como postula a definição de Stanley Cavell (1979) ao defender um realismo próprio do cinema feito a partir da realidade que dele se apreende. Cavell teoriza a questão do que se passa quando na realidade há outra realidade projetada sobre uma tela, a qual inclui sua reflexão sobre o que se passa conosco quando olhamos o mundo de um filme. Por mais fiel que possa ser esse mundo exterior, o espectador é provocado a experimentar as diferentes formas de sentir a realidade. Esse realismo não se limita à simples representação, nem à correlação de uma ou mais realidades. Sobretudo se exprime pela projeção de realidades que são também as nossas. Uma vez que estamos diante de corpos e objetos filmados e projetados, nos envolvemos nessa realidade da qual identificamos ser parte, cujos princípios evocam da condição estética e política do cinema.



Imagem 4: Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil: Belavista Cinema e Produção, Parabólica Brasil. Fotograma del film (06' 32").

## Considerações finais

A premissa política que sustenta a narrativa em questão é formada pelo confronto à ideia de ordem e progresso no Brasil que é falsa por encobrir políticos e uma polícia violadora dos direitos humanos. O contexto histórico da obra inclui conflitos que caracterizam disputas marcadas por questões de classe, de um lado as elites na condução do Estado, e de outro uma comunidade reunida na luta por direitos. Quando se destacam as personagens, que são moradores do mangue de Recife, que atuam marcadamente no dia de comemoração da independência do Brasil, por trás de seus confrontos em um desfile militar no centro da cidade, podem ser vistas as imagens que pretendem um efeito político para mostrar quanto falho é enaltecer o militarismo. Este é um dos momentos do filme privilegiado na análise fílmica, já que a resistência política a um acontecimento social e histórico se configura como um pormenor na narrativa, no sentido de articular as personagens à realidade social e aos seus problemas.

A *Febre do Rato* recorre a imagens do mangue e da pobreza e também dos espaços urbanos abastados de Recife e assim apresenta uma crítica ao contraste social da cidade e às violências nas relações sociais. A crítica se potencializa pela atuação de personagens que se destacam por seus discursos de resistência ao poder colonial que ainda perdura no sistema político liberal do Brasil. Embora o filme não demarque o momento político do Brasil em que se passa a história, o protagonista faz referência ao poeta marginal recifense, José Maria de Lima Filho (1949-2020), conhecido como Zizo, anárquico, libertário, romântico, autor da revista *Sue*, militante desde o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985). A visão heurística proposta nesta análise também nos permite ver o poeta homônimo do filme como uma personificação do poeta recifense historicamente conhecido por defender a necessidade de transgredir a ordem e a moral dominante, assim como criticar a repressão policial que fere a liberdade individual e a expressão democrática. A cidade é explorada como o ambiente propício para o poeta e as outras personagens marginalizadas, moradoras do mangue, se expressarem politicamente.

A configuração do levante posiciona as personagens a sair do lugar-comum, assim como provoca o espectador a reconhecer as dimensões estéticas das forças individuais e coletivas que são invocadas nos levantes. Didi-Huberman (2017) comenta que “não há levantes sem sons (músicas, hinos) e sem imagens. Eles são inventados e brandidos a qualquer custo, apesar das dificuldades a enfrentar”<sup>3</sup>. Nesta análise, identifica-se a configuração do levante enquanto forma para o reconhecimento de corpos que se levantam pela força de um desejo de ser livre e dos afetos na vida em comum. Assim, os levantes podem ser vistos para além das ruínas deixadas por atos de vandalismo para se entender a força do desejo no momento em que tudo se inflama, até a chegada das autoridades que reprimem a manifestação e muitas vezes matam os que se levantaram.

---

3 Reflexão do filósofo exposta na conferência “*Imagens e Sons como forma de luta*”, realizada em 17 de agosto de 2017, em abertura da exposição *Levantes*, no Sesc Pinheiro, São Paulo (SP).

*A Febre do Rato*, como um ambiente fílmico, pode ser percebido pela construção de um mundo e de uma imaginação política, onde se inscrevem o desejo de intervenção e transformação social, indissociável da memória que temos do próprio cinema militante brasileiro. Assim, a constatação de uma lembrança que retivemos do filme encerra tanto a realidade da projeção quanto a memória que temos do cinema. Essa memória pela apreensão direta do mundo (o filme projetado na tela) tende a se intensificar nos planos finais que compõem imagens assimiláveis em suas totalidades. Ao vermos o poeta, detido por policiais, ser afogado junto aos ratos estamos junto à câmera submersa na água que deixa de acompanhar o poeta e se concentra no nado dos roedores que lutam para não se afogarem na água. Nesse momento a água é em si o caos. Diferentemente da água que outrora significou a utopia e o sonho úmido dos nordestinos no cinema militante, como temos em *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos e no já mencionado *Deus e o diabo na terra do sol*. No entanto, a água que cessa a febre do poeta, não encerra o seu mundo. Na última sequência, a imagem de Eneida se banhando denota que o mundo de *Febre* perdurará (tanto no sentido literal da produção do filme como no sentido metafórico do termo —a febre do rato— que pode ser associado à resistência política das minorias).

## Bibliografia

- Bazin, A. (1991). *O Cinema - ensaios*. São Paulo: Brasiliense.
- Butler, J. (2017). *Levante*. In G. Didi-Huberman (Org.), *Levantes* (pp. 23-36). São Paulo: Sesc São Paulo.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chauí, M. (1996). *Conformismo e Resistência – aspectos da cultura popular no Brasil* (6 ed). São Paulo: Brasiliense.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Quando as imagens tomam posição – o olho da história I*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Didi-Huberman, G. (Org.) (2017b). *Levantes*. São Paulo: Sesc São Paulo.
- Didi-Huberman, G. (2020). *Compreender por meio da fotografia*. Entrevistador: Arno Gisinger. Recuperado de <https://revistazum.com.br/revista-zum-13/compreender-por-meio-da-fotografia/>.

- Kojima Hirano, L. F. (2015). *Branco Sai, Preto Fica: a crise da figura do mediador humano*. *Novos Estudos CEBRAP* - 103, pp. 219-226. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/nec/a/fxD8XPwdxNWJfqvs84qXX8D/?format=pdf&lang=pt>.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton University Press.
- Lukács, G. e Coutinho, C. N. (1991). *Realismo crítico hoje* (2 ed.). Brasília, D.F.: Thesaurus.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política* (M. Costa Netto, trad.). São Paulo: EXO Experimental/Editora 34.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rancière, J. (2012). *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Ridenti, M. (2000). *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.
- Rocha, G. (2006). *O Século do Cinema. Prefácio de Ismail Xavier*. São Paulo: Cosac Naify.
- Varella, J. (2020). *Espero Tua (Re)volta: documentário explora movimento estudantil entre 2013 e 2018 sob os olhos da juventude*. *Ponto-e-Vírgula*, 28, pp. 142-145. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/view/51461/34508>.
- Xavier, I. (2000). *O cinema brasileiro dos anos 90*. São Paulo: Praga, n. 9, jun.
- Xavier, I. (2005). *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

## Filmografia

- Assis, C. (Dir.) (2011). *A febre do rato* [largometraje]. Brasil.
- Café, E. (Dir.) (2017). *Era o hotel Cambridge* [largometraje]. Brasil.
- Capai, E. (Dir.) (2019). *Espero sua (re)volta* [largometraje]. Brasil.
- Mendonça Filho, K. (Dir.) (2019). *Bacurau* [largometraje]. Brasil.
- Pereira dos Santos, N. (Dir.) (1963). *Vidas Secas* [largometraje]. Brasil.



Queirós, A. (Dir.) (2014). *Branco sai, preto fica* [largometraje]. Brasil.

Rocha, G. (Dir.) (1964). *Deus e o Diabo na Terra do Sol* [largometraje]. Brasil.

## **Ana Daniela de Souza Gillone**

Professora e pesquisadora com pós-doutorado pelo Departamento de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde desenvolveu pesquisas sobre a estética e a política do cinema brasileiro com bolsa CNPq (2010) e FAPESP (2011-2014).

Contacto: [danielagillone@gmail.com](mailto:danielagillone@gmail.com)

---

### **Cómo citar este artículo:**

De Souza Gillone, A.D. (2021). A configuração do levante e a função política das imagens no filme *A Febre do Rato* (Claudio Assis, 2011). *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35787>.

