

## **TETO, ANARQUIA E SEXO:**

### **Representações da masculinidade em *A Febre do Rato***

Gabriel de Mesquita **Faccini**<sup>1</sup>

#### **Resumo**

Este artigo analisa a representação das masculinidades no filme *A Febre do Rato* (2011), dirigido por Cláudio Assis, com foco em seu protagonista, Zizo, interpretado por Irandhir Santos. Partindo de uma perspectiva dos estudos de gênero, exploraremos como o personagem performa sua masculinidade através da articulação da linguagem audiovisual. Ao relacionarmos as declarações do autor quanto à suas intenções libertárias para o filme, o histórico de sua filmografia e os tropos masculinos identificados no texto, passaremos a interpretar como o personagem Zizo performa diferentes masculinidades ao longo da narrativa, utilizando como baliza o conceito de masculinidade hegemônica, de Raewyn Connell.

**Palavras-Chave:** Masculinidades; Performatividade; Representação; Cinema brasileiro; Cláudio Assis.

## **SHELTER, ANARCHY AND SEX:**

### **Representations of masculinity in *Rat Fever* (A Febre do Rato, 2011)**

#### **Abstract**

This paper analyzes the representation of masculinities in the film *Rat Fever* (2011), directed by Cláudio Assis, focusing on its protagonist, Zizo, played by Irandhir Santos. From a perspective of gender studies, we will explore how the character performs his masculinity through the articulation of cinematic language. By relating the author's statements regarding his libertarian intentions for the film, the history of his filmography and the male tropes identified in the text, we will interpret how the character Zizo performs different masculinities throughout the narrative, using Raewyn Connell's concept of hegemonic masculinity as a theoretical guideline.

**Keyword:** Masculinities; Performativity; Representation; Brazilian cinema; Cláudio Assis.

*Recebido em: 30 de junho de 2021*

*Aceito em: 15 de março de 2022*

---

<sup>1</sup> Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: [gabrielmfaccini@gmail.com](mailto:gabrielmfaccini@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-2060-9211

## Introdução

Em entrevista na ocasião do lançamento de *A Febre do Rato* (2011), seu terceiro longa-metragem, o diretor Cláudio Assis definiu o filme como “uma resposta às críticas”.<sup>2</sup> De fato, *A Febre do Rato*, ainda que acione uma série de elementos também presentes em seus filmes anteriores (é ambientado diegeticamente em um cenário à margem e protagonizado por personagens periféricos, por exemplo), apresenta uma abordagem sensivelmente diferente. As críticas a que Assis se referia teriam sido direcionadas principalmente à forma como *Amarelo Manga* (2003) e *Baixio das Bestas* (2007) retratam cenas de crueldade e violência sexual.

Ao identificar características típicas de sintoma no método de produção do binômio desconforto/satisfação nas imagens de *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, Bruno Leites (2020) chama a atenção para a intenção do realizador de provocar reações específicas em seu espectador, o que, por consequência, delimita um certo perfil para este espectador. Além disso, identifica também um risco. Os corpos nus apresentados nos dois filmes, em situações de violência explícita ou não, são em sua maioria corpos femininos, e corpos femininos que se enquadram em um padrão “típico-normativo”. Ao recorrer a procedimentos estéticos que conferem uma certa plasticidade a estas imagens de corpos femininos, normativos, e nus, e a recorrência de cenas de violência, a equação entre desconforto e satisfação se torna delicada. A intenção por trás da produção destas imagens-sintoma seria a de oferecer um certo grau de satisfação, para, ao aliá-la ao desconforto, gerar uma aproximação do espectador, que passa a identificar em si mesmo a doença traduzida pelo sintoma. Neste caso, “o machismo absoluto de uma sociedade industrial, a miséria humana em periferias urbanas, a objetificação dos corpos e das relações, operada pelo capitalismo” (Leites, 2020: 122).

Quanto à satisfação que visa oferecer, como fazer com que não se torne tão majoritária na imagem ao ponto de inibir qualquer possibilidade de desconforto e crueldade, que são tão essenciais ao método, para evitar que ele se insira passivamente na cadeia semiótica que, justamente, pretendia renovar? (Leites, 2020: 122).

O risco do método empregado em *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas* é justamente o de retroalimentar o regime que pretende combater. Mesmo que tenha o

<sup>2</sup> <https://www.brasil247.com/cultura/febre-do-rato-e-uma-resposta-as-criticas-diz-claudio-assis-1g43igwq>

intuito de gerar sintoma no espectador, flerta-se com a possibilidade de oferecer uma medida de satisfação que não é superada pelo desconforto e, por fim, não atinge seu objetivo expresso. Neste caso, a partir dos elementos apontados anteriormente, torna-se nítido o perfil de espectador para o qual Assis está voltando sua imagem-sintoma: o homem heterossexual. É para este espectador que tais imagens são produzidas e é nele que este procedimento visa fazer sintoma, ao revelar a partir da própria sensação de satisfação, a identificação da doença que o machismo estruturante também lhe constitui. Muitas das críticas das quais Cláudio Assis procurava se defender recaem sobre o resultado desta equação e apontam para um circuito central de sua cinematografia: sexualidade, gênero e relações de poder.

*A Febre do Rato*, como mencionado anteriormente, é sua resposta fílmica a essas críticas. Na mesma entrevista, ele afirma “Ah! não quer que eu diga de uma forma direta, do jeito que é. Tá bom, agora eu digo com poesia”. Mesmo que sua retórica assuma uma postura reativa, sem reconhecer ou concordar diretamente com as críticas, seu terceiro filme utiliza de outras abordagens para temáticas semelhantes.

O presente artigo propõe uma análise da representação das masculinidades em *A Febre do Rato*, com foco em seu protagonista, Zizo, interpretado por Irandhir Santos. Ao dialogar conceitos oriundos dos estudos de gênero, visa oferecer uma leitura de como *A Febre do Rato* articula diferentes aspectos das identidades masculinas para construir a caracterização de seu “herói”.

### **Masculinidades, performance e hegemonia**

Os estudos feministas transformaram a maneira de se compreender as relações de poder e, especificamente, as relações de gênero ao longo deste último século. Em particular, o feminismo garantiu que noções sobre sexo, gênero e relações de poder se impusessem como essenciais para o debate social na cultura popular. O crescimento e amadurecimento do desenvolvimento teórico e da pesquisa empírica acerca de masculinidades é o desdobramento lógico desses estudos feministas (Messerschmidt, 2018). Com o aprofundamento da investigação sobre os papéis do homem e da mulher na sociedade, alguns autores constataram a ausência completa do masculino na discussão sobre gênero. Até a década de 70, a identidade masculina era tida como naturalmente

inerente ao sujeito: “O pensamento introduzido pelos *Men’s studies*<sup>3</sup> era o de descartar a tradicional análise do homem considerado como norma da humanidade” (Barreto Januário, 2016: 94).

Autoras feministas, associadas ao pós-estruturalismo e à Teoria Queer, partem de uma premissa que, para além da distinção entre sexo e gênero, questiona a própria noção de gênero e, conseqüentemente, de uma identidade fixa associada às distinções de gênero. A filósofa Judith Butler introduz a noção de “performatividade”, compreendendo a natureza cambiante e fluida das identidades, resultado das constantes trocas culturais complexas que se dão entre os corpos, “num processo em que a própria identidade é constituída, desintegrada e recirculada exclusivamente num contexto de um campo dinâmico de relações culturais” (Butler, 1990: 183). De acordo com Butler, gênero é o resultado de uma performance, ou seja, construído a partir de uma série de atos e rituais que são repetidos de forma constante. O gênero, portanto, é fundamentalmente ideológico, gerado e alimentado pelo discurso público e social massificado, com a intenção de normalizar o que é concebido como “masculino” e “feminino”. O objetivo ideológico das convenções e normas de gênero é a manutenção das oposições binárias, físicas e emocionais, que separam masculinidade e feminilidade, por exemplo: forte/fraco, racional/irracional, ativo/passivo e assim por diante. Ao questionar a suposta condição natural da noção de gênero e colocá-lo como um ato a ser performado de acordo com os marcadores culturais em que o indivíduo se insere, Butler tensiona a própria distinção paradigmática de homem e mulher como um sistema binário de constituição de identidades.

O filósofo transfeminista Paul B. Preciado, ao referir-se ao seu próprio processo de redesignação de gênero, vai além ao definir o binarismo sexual como um axioma científico-mercantil, em que os espaços sociais, trabalhistas, afetivos econômicos, gestacionais são segmentados em termos de masculinidade e feminilidade, de heterossexualidade e homossexualidade: “Se o regime hétero-patriarcal da diferença sexual é a religião científica do Ocidente, então mudar de sexo só pode ser um ato herético” (Preciado, 2018: 33).

Uma vez que consideremos gênero como uma construção social, performada, fluida e mantida por objetivos sociais e econômicos, torna-se fundamental investigar os elementos que constituem o pólo dominante deste binarismo: a masculinidade. Ainda que

---

<sup>3</sup> Estudos sobre os homens, em analogia aos “Womens’s studies” ou Estudos da Mulher.

relativamente recentes, os estudos sobre masculinidade procuram compreender de que forma as identidades constituídas a partir deste paradigma se manifestam e se relacionam com as demais identidades.

O conceito de “masculinidade hegemônica”, formulado pela socióloga Raewyn Connell (2013), tem sido um dos principais nortes dos estudos sobre masculinidades, uma vez que oferece uma possibilidade de entendimento de como se dá a legitimação da desigualdade de gênero entre homens e mulheres, masculinidades e feminilidades, e também entre diferentes masculinidades. Connell se utiliza da noção de hegemonia de Gramsci para conceitualizar o termo masculinidade hegemônica como certos processos e práticas sociais que perpetuam a relação de poder entre o homem e a mulher. Portanto, não se trata exatamente de uma identidade masculina definitiva, mas uma construção em relação às mulheres, ou em relação a outras masculinidades não-hegemônicas e subordinadas. Essa diferença é fundamental na definição de Connell. A masculinidade hegemônica se dá para *legitimar* uma relação de poder estabelecida e sempre *em relação a*. A noção de masculinidade hegemônica praticamente não faz sentido senão a partir de uma relação com o que a autora define como feminilidade enfatizada e demais masculinidades não-hegemônicas. Trata-se, portanto, de um sistema, onde as diferentes relações de gênero se interconectam para legitimar a manutenção de um poder masculino estrutural. Um projeto hegemônico não exige a produção de um consenso, nem um processo de incorporação. Mas, sim, opera a partir da produção de uma certa convergência de interesses através dos quais estão contidos as noções de subordinação e resistência (Grossberg, 1997).

Os conceitos apresentados acima, formulados originalmente por Connell, mas constantemente atualizados no debate sobre gênero, servem de aporte para o trabalho porque oferecem balizas para a formulação de um estudo de masculinidades aplicadas ao cinema mas, principalmente, porque compreendem o caráter dinâmico dessas masculinidades. O indivíduo não possui uma identidade rígida e imutável, logo, performa diferentes masculinidades de acordo com o contexto social em que se encontra em dado momento. O mesmo homem desempenha traços de masculinidade diferentes se está só com sua companheira, com seus filhos, ou seus amigos, por exemplo. Trata-se de um conceito relacional em que, primeiro se identifica quais são os traços hegemônicos da masculinidade em questão, nas condições específicas em que se encontra. Num segundo momento, ao analisar determinado produto cultural, como é o caso aqui, pode-se

complexificar esta análise para compreender onde estes traços se manifestam e onde é possível identificar outras formas de masculinidade presentes no produto em questão.

### Zizo e a febre do homem

Mas eis que chega Satã, o eterno revoltado, o primeiro livre-pensador e o emancipador dos mundos! Ele faz o homem se envergonhar de sua ignorância e de sua obediência bestiais; ele o emancipa, imprime em sua frente a marca da liberdade e da humanidade, levando-o a desobedecer e a provar do fruto da ciência. (Bakunin, 1871: 07)

*A Febre do Rato*, terceiro filme de Cláudio Assis, é ambientado na periferia de Recife, nas margens do Rio Capibaribe, em uma comunidade de palafitas que se esconde por detrás do mangue. Se o cenário se assemelha com aqueles de seus filmes anteriores, *Amarelo Manga* e *Baixio das Bestas*, em *A Febre do Rato*, os personagens que nele habitam não estão condenados de antemão, a miséria não define suas identidades, nem tampouco seus destinos são determinados por sua condição social. Há aqui um sentido de comunidade e compaixão, organizados através e a partir da poesia de seu protagonista: Zizo. Também diferente dos anteriores, este é um filme que conta com um protagonista bem definido. Zizo não apenas determina o curso da narrativa, a partir de suas vontades e ações, como é sua perspectiva que introduz o universo do filme. A primeira sequência do filme faz justamente o trajeto pelo rio, em direção à periferia da cidade, acompanhado de um *voice over* de Zizo, declamando uma de suas poesias:

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!

Na medida em que o movimento de câmera nos transporta geograficamente para o espaço físico onde os personagens vivem, a palavra declamada oferece o enquadramento ideológico que a perspectiva de Zizo confere. A distinção entre a cidade e a favela, nos limites da civilização, “logo ali detrás do mangue” (grande mundo/mundo abismo). Uma constatação da diferença de classes sociais que o rio delimita, mas também de resistência cultural. “Gritos de não!”

A sequência inicial desemboca justamente na imagem de Zizo, que desvela literalmente o interior de seu ateliê improvisado. Um ambiente criativo e caótico, composto por símbolos e utensílios de diversas naturezas. Dentre eles um cartaz do filósofo anarquista Bakunin, ao fundo, um aceno pouco sutil às inclinações políticas “subversivas” do personagem. Zizo, então, opera uma prensa artesanal para produzir as cópias de seu zine: *A Febre do Rato*, uma espécie de jornal independente, distribuído nas comunidades da região.

Zizo, por sua vez, é uma figura esguia, de cabelos compridos e desgrenhados, as calças jeans quase caindo, os pelos pubianos e a bunda à mostra, e uma corporalidade que não reproduz a rigidez de uma masculinidade tida como normativa.

Conforme apontado e contestado por Connell (2005), a percepção corrente do que se define por masculinidade advém de um paradigma que correlaciona diretamente gênero e corpo. A masculinidade, portanto, seria algo inerente ao corpo masculino, suas características e práticas como uma consequência inevitável deste corpo (e.g., homens são mais agressivos que mulheres; estupro como resultado de um instinto incontrolável; ímpeto inato à violência, etc). Logo, de acordo com este paradigma, características físicas e corporais indicam a percepção do que seria mais ou menos masculino, de acordo com os códigos hegemônicos do respectivo contexto cultural.

Zizo trata-se de um protagonista masculino que, em sua própria aparência, nos seus gestos e em sua corporalidade, é codificado a partir de características que o afastam das convenções ideais de um corpo associado à masculinidade hegemônica. Há uma ênfase deliberada na caracterização de Zizo no sentido de retratá-lo como uma figura desviante.

---

<sup>4</sup> Os poemas e trechos utilizados foram transcritos pelos autores a partir do filme.



Figura 01 – A Febre do Rato

Na sequência seguinte, em mais um movimento câmera, acompanhamos uma mulher enquanto ela caminha pelos becos de uma favela. Em *off*, ouve-se Zizo ao altofalante, sua voz se tornando mais nítida na medida em que a mulher se aproxima de onde ele está. Zizo distribui gratuitamente exemplares de seu jornal clandestino, cercado por moradores entusiasmados, enquanto declama mais uma vez:

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

Ao enunciar o objetivo expresso de seu jornal, Zizo apresenta também o dispositivo temático que sua poesia e, em última instância, seu próprio personagem desempenha na narrativa. Uma força disruptiva e transformadora, produzida desde a periferia, distribuída gratuitamente para a periferia, questionando normas de ordem social, econômica, comportamental e sexual. Poesia como uma representação maldita da potência contestadora de um modo de vida marginal, baseado no exercício da liberdade individual, de uma lógica de trocas comunitárias, da contiguidade, de uma ressignificação de um espaço degradante para algo emancipatório. É potente não apesar de ser marginal, mas justamente por sê-lo.

No seu grupo de relações mais próximas, Zizo é uma figura aglutinadora. Ele goza da admiração e do respeito de seus amigos e vizinhos e mobiliza as utopias de um grupo

diverso de personagens. Promove festas libertinas e faz visitas periódicas aos demais personagens, oferecendo poesia, conselhos e gozo. Ainda que propositivo e dominante, Zizo apresenta uma série de características que são enquadradas pelo filme como supostamente desviantes. Ele é um homem na casa dos trinta anos que nunca saiu da casa da mãe, não possui renda, não tem ambições financeiras, nem um trabalho formal. Mantém relações sexuais com as mulheres mais velhas da comunidade, figuras dotadas de corpos fora do padrão normativo. Inicialmente, o personagem não aparenta qualquer tipo de sentimento de posse ou ciúmes. Ainda que tenha uma retórica combativa e afrontosa, a violência física não faz parte do seu repertório de performances possíveis. Ele é também um homem que constantemente expressa de maneira franca seus sentimentos, demonstra-se vulnerável em diversas cenas e um bom ouvinte quando algum amigo precisa de ajuda.



*Figura 02 – A Febre do Rato*

Michael S. Kimmel e Amy Aronson, ao discorrerem sobre o processo de socialização de meninos na infância, listam alguns aprendizados associados ao senso comum, indispensáveis para a conformação à uma masculinidade normativa: (1) ser independente e autossuficiente; (2) não expressar suas emoções (principalmente aquelas que mostram vulnerabilidade ou seu apego a outra pessoa); (3) ser forte e agressivo; (4) buscar status social elevado; (5) estar sempre pronto para o sexo; (6) evitar todas as coisas "femininas" para que não haja alguma confusão sobre sua masculinidade; (7) rejeitar a homossexualidade (Kimmel e Aronson, 2004).

O personagem de Zizo é retratado como uma figura positiva a todos em sua vida, mesmo apresentando estas características usualmente atribuídas à fraqueza, ou derrota, quando relacionadas a identidades masculinas. Muitos destes traços são associados à feminilidade e estas “inadequações” são apresentadas pelo filme como características positivas, inclusive, alinhadas com o discurso político-estético de Zizo. Sua poesia se estende para seu modo de vida e a influência de suas palavras se mistura com a influência de sua performance não-hegemônica. O filme indica que se novos modos de organização são possíveis a partir de uma conscientização política das populações subalternizadas, estes só serão possíveis se passarem por uma revisão comportamental também do regime hétero-patriarcal enquanto paradigma social. A contestação ontológica da “religião científica do Ocidente”, para usar os termos de Preciado.

O ímpeto revolucionário de Zizo, e do filme, se considerarmos os procedimentos utilizados pelos realizadores, está explícito de várias formas, para além da literalidade de sua poesia. Do pixo nas paredes, à plasticidade das cenas de sexo (nesse caso, diferente dos filmes anteriores, todos consentidos), da agência dos diferentes corpos e formas de relação apresentados.

Corpos não “típicos-normativos” (Leites, 2020) normalizados em cenas de sexo realizadas de maneira esteticamente agradáveis, relações poligâmicas retratadas de maneira positiva, os conflitos cotidianos relacionais de um casal composto por um homem cis e uma mulher transexual. Estes são exemplos de como a sexualidade é utilizada em *A Febre do Rato* para expressar o caráter libertário e revolucionário da utopia marginal vocalizada por Zizo.

No entanto, é justamente quando da representação do caráter desviante das sexualidades que *A Febre do Rato* coloca Zizo em uma posição contraditória.



Figura 03 – *A Febre do Rato*

Na mesma esteira da libertação individual através da sexualidade, o filme nos apresenta como conflito central a relação amorosa entre Zizo e Eneida, uma menina colegial, interpretada por Nanda Costa. Mais precisamente, é a jornada da conquista de Eneida que conduz boa parte das motivações de Zizo a partir do momento em que os dois se conhecem. Até então, Zizo não aparenta qualquer tipo de insatisfação ou objetivo a ser alcançado. O desejo do protagonista, negado em várias ocasiões pela menina, é transformado em obsessão na medida em que começa a afetar seu próprio impulso criativo. Do ponto de vista narrativo, a conquista de Eneida por Zizo é o conflito central da trama.

A consumação de uma relação calcada em convenções de *storytelling* heteronormativo, portanto, é posta como ponto de chegada de uma jornada reiteradamente enquadrada como libertária pelo filme. Além da flagrante pedofilia, absolutamente normalizada pelo filme, o romance de Zizo e Eneida é representado a partir de tropos que reforçam o caráter predatório das relações hetero-patriarcais.

Os dois personagens se conhecem em uma festa, durante a projeção de um filme no quintal da casa de Zizo. Ao ouvir o nome da menina, Eneida, o poeta imediatamente o remete ao poema de Virgílio e afirma: “você tem nome de guerra”, como que reconhecendo metalinguisticamente a função a ser desempenhada pela menina dentro da trama. Uma referência às façanhas de Enéas, o herói, que teria participado da guerra de Tróia, contra os gregos, e posteriormente, fundado a cidade de Roma. No mesmo diálogo, Zizo a convida para “trepár”, o que pega a menina de surpresa. Ela prontamente nega. Esta é a primeira de uma série de negativas de Eneida aos avanços de Zizo. Ele torna-se

inquieta e irritadiço e perde o interesse nas demais mulheres com quem se relacionava. Conquistar Eneida se torna uma verdadeira obsessão. Apresentado como um jogo de sedução normal, inclusive pelos demais personagens, este é um tropo narrativo bastante recorrente em histórias românticas tradicionais, conhecido como *stalking for love*, ou “stalkeando” por amor. Trata-se de uma convenção que coloca personagens (predominantemente masculinos) perdidamente apaixonados e sem correspondência por parte dos seus objetos de desejo. Desta forma, a conquista é retratada como um processo de manipulação, em que (normalmente) uma mulher precisa ser convencida de que seus sentimentos estão, de certa forma, equivocados. Quando protagonizada por personagens masculinos, a insistência como método de sedução diante de negativas taxativas é apresentada como algo romântico. A implicação é de que o amor verdadeiro existe e foi percebido antes por uma das partes, a outra só não descobriu ainda.

No caso de Zizo e Eneida em *A Febre do Rato*, o tropo se torna ainda mais problemático por se tratar de uma relação entre um homem na casa dos trinta anos e uma menina menor de idade. O conflito é apresentado tal qual histórias românticas tradicionais e, portanto, o comportamento de Zizo é retratado como aceitável e normal, ao passo em que o comportamento de Eneida é lido como “jogo duro”. O romance entre os dois é diegeticamente inevitável.



Figura 04 – *A Febre do Rato*

Este tropo é problemático porque atribui ao personagem masculino atitudes que, em muitos casos, se tratadas por uma ótica realista, beiram (ou mesmo mergulham de cabeça) em comportamentos criminosos. A personagem feminina, objeto a ser

conquistado, por sua vez, acaba por ser retratada como alguém que não tem condições de distinguir o que deseja de fato, ou que estaria “brincando com os sentimentos” do homem. Em diálogo com Pazinho, interpretado por Matheus Nachtergale, Zizo afirma ser um romântico anacrônico e assume: “Acho que eu estou apaixonado pelo desprezo afetivo de Eneida”.

A filósofa feminista bell hooks, ao refletir sobre as armadilhas do amor romântico (hooks, 2001), chama a atenção justamente para o conceito de apaixonar-se<sup>5</sup>, compreendido como um instante de arrebatamento, em que o indivíduo sente um *clique* e entende instantaneamente que encontrou o amor projetado em outra pessoa. Pessoa esta que pode ter recém conhecido pela primeira vez. O amor romântico, conforme retratado inúmeras vezes pelas diferentes mídias, para hooks, possui um caráter destrutivo.

Seu caráter destrutivo reside na noção de que amamos sem agência ou capacidade de escolher. Esta ilusão, perpetuada por tantas tradições românticas, impede que aprendamos a amar. Para sustentar nossa fantasia, substituímos o amor por romance (hooks, 2001: 170).<sup>6</sup>

Por fim, o clímax de *A Febre do Rato* se dá em meio ao desfile de 07 de setembro, dia da Independência do Brasil. Pela primeira vez no filme, o grupo de libertários periféricos vai até o centro da cidade, instigados por Zizo a “propor uma nova estabilização”. Em ato artístico-político em meio ao desfile militar, Zizo sobe em seu carro para uma última demonstração poética. Durante seu discurso inflamado, ele avista Eneida que, constrangida, concorda em subir no carro também. Os dois se despem juntos, observados pelos demais, como que selando finalmente a reciprocidade de seu amor. O beijo, no entanto, é interrompido pela polícia militar, que dispersa o ato com sua truculência característica. O amor de Zizo e Eneida, agora correspondido, é retratado como o desfecho da narrativa, alçado pelo filme como símbolo final da liberdade anárquica proposta pelo poeta e feito impossível pela repressão do Estado. Zizo é levado pela polícia e acaba morto. No entanto, a cena final apresenta um desfecho esperançoso, em que todos os amigos celebram a vida de Zizo, alegres, cada um se apossando de um

<sup>5</sup> Do inglês, "To fall in love". Algo como: cair no amor.

<sup>6</sup> T do A: “Its destructiveness resides in the notion that we come to love with no will and no capacity to choose. This illusion, perpetuated by so much romantic lore, stands in the way of our learning how to love. To sustain our fantasy we substitute romance for love”.

dos objetos de seu ateliê. Dentre eles, Eneida. As palavras do poeta no 7 de setembro surtiram efeito.

Estamos tomando o mundo para pedir além de teto e comida, anarquia e sexo. Traga uma vasilha para enchermos de liberdade [...] para enchermos de cumplicidade [...] para enchermos de força [...] digam não às gaiolas que te prendem! Digam não às grades que te limitam! Vamos quebrar as amarras! Vamos quebrar as grades! Vamos quebrar os cadeados! Libertem-se! No dia da independência proponho a liberdade e o direito ao erro [...] o direito à paz [...] estamos aqui porque até a anarquia precisa de tradição.



Figura 05 – *A Febre do Rato*

Eneida, portanto, além de objeto de desejo, se transforma também na personificação simbólica de uma nova geração de contestadores, seguindo a tradição anárquica de Zizo, literalmente despida das últimas peças de roupa da sociedade desigual, estratificada e conservadora denunciada pelo poeta. Nua, evidentemente, porque, como tantas vezes repetidas por Zizo, liberdade é sexo.

O clímax narrativo de *A Febre do Rato* conduz habilmente o espectador em direção a estas relações simbólicas. No entanto, há uma dissonância discursiva no cerne de sua própria diegese, uma vez que representa o ápice do levante revolucionário proposto por Zizo na imagem nua de uma colegial menor de idade, literalmente exposta em praça pública. O ímpeto contestador do filme parece desconsiderar como a objetificação de Eneida, ainda que enquadrada por um ideário associado a uma certa vanguarda cultural, opera no sentido de satisfazer o olhar fetichizante hetero-patriarcal. Neste sentido, o discurso se contradiz e acaba por fortalecer o próprio *status quo* que pretende combater.

### Considerações finais

*A Febre do Rato* pode ser lido como um manifesto audiovisual, carregado de mensagens ideológicas, que lança um olhar à periferia completamente diferente dos filmes anteriores de Cláudio Assis. Aqui tem-se um olhar esperançoso, de desvios e dribles, e das possibilidades de organização e insurgência que são inevitavelmente marginais. É também uma resposta às críticas, como ele mesmo afirma, por apresentar personagens empáticos, virtuosos, “corpos com agência”. A sexualidade é retratada como algo positivo, emancipador, revolucionário até. Para isso, o cineasta utiliza-se de um protagonista masculino que apresenta uma série de marcadores que o diferenciariam da norma. Sua performance é propositalmente contestatória e o regime hétero-patriarcal é identificado como algo a ser combatido. Ainda que as questões de gênero não estejam nas palavras de sua poesia, é implícito que Zizo combate este regime, deliberada e performativamente. Ao contestar os fundamentos do trabalho, dinheiro, família tradicional, ele afasta a constituição de sua identidade da masculinidade hegemônica ocidental. Estes são dispositivos de representação que apontam para uma escolha consciente por parte dos realizadores por representar um homem não normativo.

No entanto, do ponto de vista narrativo, a relação amorosa estabelecida entre Zizo e Eneida recorre a um tropo que acaba por reforçar alguns dos preceitos normativos que o filme se propõe a questionar.

No contexto temático do filme, é possível aferir que a relação pedófila entre Zizo e Eneida se insere no mesmo conjunto de relações não-normativas apresentadas anteriormente: corpos não-normativos sexualizados, relações poligâmicas, um casal formado por uma pessoa cis-gênero e outra trans. No entanto, sendo este o caso, desconsidera-se as relações de poder implicadas numa situação como esta. Ainda que o filme se esforce para apresentar um contexto libertário e subversivo, que afronta convenções e normas sociais, a relação de um homem obcecado por uma menina que ainda frequenta o colégio e não corresponde inicialmente às suas investidas reproduz uma série de comportamentos essencialmente hétero-patriarcais que contribuem, em última instância para o que se convencionou chamar de *cultura do estupro*.

O pressuposto de que a negativa de uma mulher pode ser revertida através da persistência sugere que sua palavra não deve ser considerada como uma resposta definitiva e isso tem implicações extremamente perigosas. O tropo narrativo associado à histórias de romance tradicionais, sobretudo em filmes comerciais estadunidenses como

referido anteriormente, retrata personagens masculinos que performam sua verve romântica através de manipulação, perseguição e coerção. Este é um tropo especialmente problemático, uma vez que normaliza atitudes predatórias sexualmente, atribuindo-as aos heróis destas histórias.

Um estudo de recepção<sup>7</sup> conduzido pela pesquisadora Julia R. Lippman, na Universidade de Michigan, demonstra o impacto nocivo de produtos culturais a taxa de tolerância de mulheres submetidas a filmes que se utilizam do tropo "stalkeando" por amor em comédias românticas. Mulheres que assistiram filmes em que o "herói" apresenta as características predatórias descritas tornam-se mais suscetíveis a vê-las como aceitáveis.

Em *A Febre do Rato*, apesar de todo o seu conteúdo contestador, inclusive no que diz respeito à sua performance de masculinidade, seu protagonista incorre em alguns desses mesmos métodos de conquista. No fim, ainda que interrompido pela intervenção da polícia, depois de muita insistência, Zizo consegue finalmente conquistar Eneida.

## REFERÊNCIAS

BAKUNIN, Mikhail. Deus e o Estado. São Paulo: Editora Hedra, 2011 (1871).

BARRETO JANUÁRIO, Soraya. Masculinidades em (Re)construção: Gênero, Corpo e Publicidade. Covilhã: UBI, 2016.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003 (1990).

CONNELL, Raewyn W. Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics. New Jersey: John Wiley & Sons, 2013.

CONNELL, Raewyn W. Masculinities. Los Angeles: Berkley University Press, 2005.

GROSSBERG, Lawrence. Bringing It All Back: Essays on Cultural Studies. Durham: Duke University Press, 1997.

HOOKS, bell. The Will To Change: Men, Masculinity and Love. New York: Atria Books, 2004.

HOOKS, bell. All About Love: New Visions. New York: Harper Collins, 2001.

---

<sup>7</sup> <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0093650215570653>  
<https://www.theguardian.com/film/2016/feb/03/rom-coms-women-stalker-myth-study>

KIMMEL, Michael S.; ARONSON, Amy (Org.). *Men & Masculinities A Social, Cultural and Historical Encyclopedia*. Oxford: ABC Clio, 2004.

KIMMEL, Michael S. *The Politics of Manhood: Profeminist men respond to the Mythopoetic men's movement*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

LEITES, Bruno. *A imagem que faz sintoma: sobre o método naturalista de Cláudio Assis*. In: *Aniki: Dossiê: Teoria dos Cineastas: uma abordagem para o estudo do cinema*, v. 7 n. 2 (2020).

MESSERSCHMIDT, James W. *Hegemonic Masculinity: Formulation, Reformulation and Amplification*. New York: Rowman & Littlefield, 2018.

PRECIADO, Paul B. *Um Apartamento em Urano*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2019.