

CINEMA DE POESIA E CINEMA LITERÁRIO: DIALOGISMO NO GRANDE TEMPO DAS ARTES A PARTIR DE FEBRE DO RATO

Dr. Augusto Rodrigues da Silva Jr. (TEL/UnB)
augustordriguesdr@gmail.com

Me. Lemuel da Cruz Gandara (TEL/UnB)
gandara21@hotmail.com

Resumo: Propomos analisar como o cineasta pernambucano Cláudio Assis desafiou sua própria linguagem cinematográfica e provocou uma nova perspectiva estética a partir do longa-metragem *Febre do rato* (2011). O filme agrega, em responsabilidade, elementos de discursos (midiáticos ou não) ocidentais canônicos e avança com poemas criados pelo protagonista. Como mote teórico, temos o cinema de poesia idealizado por Pier Paolo Pasolini e o conceito de cinema literário – que reverbera o pensamento de Mikhail Bakhtin no que tange ao estudo dialógico da tradução coletiva no *grande tempo das artes*.

Palavras-chave: Cinema de poesia. Cinema literário. *Febre do rato*. Dialogismo.

Introdução

O cinema de poesia preconizado por Luiz Buñuel e aprofundado por Pier Paolo Pasolini propõe uma desobediência à ordem narrativa produzida e proliferada pela escola hollywoodiana clássica e pelo realismo e neorealismo italiano. Assim, a abordagem dos realizadores se desloca da ordem dos acontecimentos para repousar na imagem cinematográfica. Nos fundamentamos nessa visão para analisarmos o filme brasileiro *Febre do rato* (Cláudio Assis, 2011). Assis lança uma nova dimensão de sua filmografia ao acrescentar nuances poéticas. Em entrevista, o realizador afirma: “Fiz *Febre do Rato* para mostrar que sou poesia sim. Só que a vida não é fácil [...] não quer que eu diga de uma forma direta, do jeito que é. Tá bom, agora eu digo com poesia (ASSIS, 2012).

Dos elementos fílmicos, destacamos a fotografia em preto-e-branco, o roteiro tecido pelas comemorações de feriados, herança de um nordeste barroco, os espaços urbanos e o tratamento dado à literatura no interior do filme. As referências à arte da escrita podem ser percebidas na evocação à musa clássica, passando pela idealização romântica e se esparramando pelos nomes dos personagens e pelos versos de Zizo, o protagonista interpretado por Irandhir Santos. O fio narrativo nos apresenta este personagem como um artista burlesco da cultura popular que luta pela justiça social enquanto se apaixona pela heroína romântica (e também sua musa) Eneida. Além disso, com a presença de um personagem-poeta nordestino, a obra descentraliza os rumos do cinema e da literatura hegemonicamente produzidos no Sudeste brasileiro.

Assim, propomos analisar como o cinema de poesia pode ser apreendido no cinema literário, na tradução coletiva e seus desdobramentos dialógicos nos elementos da reprodutibilidade cinematográfica no século XXI, mais especificamente na produção contemporânea brasileira. Logo, para investigarmos *Febre do rato*, lançamos a atenção aos conceitos que, de certa forma, corroboram o que vimos chamando de estética da criação cinematográfica.

Cinema de poesia e cinema literário na estética da criação cinematográfica

No horizonte teórico da segunda metade do século XX, o encontro dialógico entre literatura e cinema foi investigado e problematizado por diversos prismas. Disso, iluminamos Pier Paolo Pasolini, realizador de importantes filmes advindos de textos famosos da literatura ocidental, como *Medeia – a feiticeira do amor* (*Medea*, Itália, 1969), *Decameron* (*Il Decameron*, Itália, 1971) e *Saló ou os 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, Itália, 1975). Além disso, escreveu o romance *Teorema* (1968) e dirigiu a versão em celuloide no mesmo ano emblemático para a cultura e seus estudos. Como podemos perceber, o cineasta transitou por quase todos os âmbitos que equacionam as duas artes.

Entre as décadas de 1960 e 1980, Pasolini conceituou (e filmou) o que conhecemos como cinema de poesia. Esse entendimento surgiu para diferenciar o cinema praticado por escolas como a hollywoodiana clássica e o neorealismo italiano do praticado pelo cinema autoral de cineastas como Fellini e Antonioni, além do próprio Pasolini. No cinema de poesia, conforme afirma o autor, é estabelecido um entendimento diacrônico em relação à linguagem comum das narrativas fílmicas, com isso a câmera começa a ser utilizada sob novas perspectivas, como por exemplo, de forma subjetiva livre ou de forma a ser notada sua presença na cena. Consoante ele, “no cinema de poesia sente-se a câmera, sente-se a montagem, e muito” (1986, p. 104).

O cinema de poesia propõe novo comportamento dos realizadores e renovação dos recursos segundo seus estilos. À cinematografia são acrescentadas as metáforas e as noções de ambiguidade, de subjetividade e de não-concretude. Assim, a imagem, e não a narrativa, é quem conta a história. Outro desvio está relacionado ao tempo. Os saltos temporais podem ser gigantescos, da mesma forma que o tempo pode ser paralisado para uma contemplação, não existe um compromisso cronológico, o que vale é o tempo da imagem (PASOLINI, 1991, p. 36-8).

Pasolini se enveredou pela reflexão teórica em seus trabalhos de escrita e de filmagem. Ele escreveu de dentro da arte e criou um diálogo com a literatura, refratando em suas ideias dimensões de como a linguagem cinematográfica se assemelha, no que tange à forma, à literatura. A liberdade da câmera e do realizador que se convergem com a estrutura da poesia são ideias que nos fazem pensar no cinema que traz para seu interior a literatura como uma de suas fontes. Isso tem a ver com a posição axiológica desses autores/leitores, o que evidencia ter havido um contato definidor entre eles, seus filmes e as obras literárias que passaram por suas estantes.

Conforme o que apreendemos de Pasolini, o cinema dialogou com a literatura no processo de estabelecer a aparência e a ideia do filme. Esse entendimento abre caminho para discutirmos como o resultado estético da literatura, que é a própria obra, encontrou na linguagem cinematográfica uma profícua arte em que pudesse se desdobrar em inúmeras leituras, visões e sonorizações. É nesse domínio da estética da criação cinematográfica que conceituamos o cinema literário.

Nosso estudo sobre a estética da criação cinematográfica tem por base o postulado por Mikhail Bakhtin sobre o grande tempo das artes, o dialogismo e o excedente de visão. Conforme o filósofo, existe um diálogo entre as obras de artes que transcende a noção de cronologia e atinge o grande tempo. O dialogismo pressupõe o correlacionamento entre obras e a resposta por via da criação de uma nova obra de arte. Tudo isso é possível graças ao excedente de visão que os autores envolvidos nesse processo têm diante do material artístico (BAKHTIN, 2003).

Dessa forma, ao dialogar com a literatura, Cláudio Assis, a partir de seu excedente de visão, dá respostas às obras precedentes dentro do *grande tempo das artes*. Esses elementos basilares da estética que prenunciamos pode ser apreendido de forma suplementar no cinema literário. Este, por sua vez, está conectado às várias formas de diálogo entre as duas artes. Nesse viés, Robert Stam, no livro *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (1992), faz

uma leitura muito pertinente sobre a relação do dialogismo estudado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin (2003) com o cinema:

O conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural, como um filme, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao diálogo de gêneros ou de vozes de classes no interior do filme, ou ao diálogo entre várias trilhas (música e imagem, por exemplo) além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (ator, diretor e equipe) assim como o discurso fílmico e conformado pelo público (STAM, 1992, p. 33-34).

O movimento dialógico interpretado por Stam converge com nosso entendimento. O cinema engloba vários discursos e inúmeras possibilidades de conversação. O texto literário, escrito na solidão, é respondido por uma coletividade de inúmeras formas. Esses diálogos podem surgir dentro do filme, com a atividade dos personagens e o desenvolvimento da narrativa; nos elementos que compõem a estética do filme, como a trilha sonora, a fotografia e o roteiro que pode ser adaptado ou não; e também entre os indivíduos que levam suas memórias de leitura à arte fílmica. Além disso, também temos as citações de obras literárias que, eventualmente, aparecem no filme durante sua projeção. Outras referências podem se configurar na escolha dos nomes das personagens, na *mise en scène* ou mesmo nos materiais elaborados para fins de divulgação. Logo, “o cinema literário parte da obra escrita e tudo aquilo à sua volta e ‘responde’ artisticamente por meio do visual, do sonoro e da tela” (GANDARA e SILVA JR., 2014, p. 358).

Conforme o que expusemos sobre o cinema de poesia e o cinema literário, inferimos que eles agregam diálogos entre as duas artes ao longo dos anos e nas diversas formas de manifestação. A teoria de Pasolini aproxima os recursos dos escritores e desobediência narrativa dos cineastas. Por seu turno, a abertura dialógica proposta por Mikhail Bakhtin e Robert Stam corroboram pensarmos na sétima arte como lugar onde o literário habita e refrata o contato que os leitores/artistas tiveram com a literatura e o inacabamento do texto, seja pela alusão ou a citação.

Febre do rato: um filme de poesia

Febre do rato é uma obra que diverge da vertente visceral que Cláudio Assis praticou nos filmes anteriores *Amarelo manga* (2002) e *Baixio da besta* (2006). Nestes dois longas-metragens, o diretor mostrava a vida difícil daqueles que vivem à margem da sociedade. Era um cinema que expunha os vícios, excessos e distúrbios de personagens sempre no limite emoldurados dentro de uma visão perturbadora e próxima do documentário. Na contramão, o filme de 2011, mesmo trazendo questões semelhantes, procura trabalhá-las num tom mais lírico e romântico. A sequência inicial já estabelece a diferença com as obras anteriores. A câmera navega pelo rio Capibaribe com imagens fotografadas em preto e branco por Walter Carvalho, então escutamos a voz de Zizo recitar o seguinte poema:

O satélite é a volta do mundo,
abismo de coisas medonhas,
pessoas que ladram seus sonhos,
enfeites de cores errantes...

Cálida vizinha e princesa
magra e sua sã loucura,
grita de alegria, subúrbio!

Chora de medo o planeta.
Medidas em saias bem curtas,
bonecas, ladrões, pernetas...

Mundo abismo, grande mundo.
Logo ali, por trás do mangue,
descansa a insônia,
a faca, o serrote, o sexo, o sangue

Abismo, mundo escuro
profundo buraco,
lateja o fardo de tuas ruas,
lateja o grito ruminante.

Gritos de “não”, mundo e abismo.
Gritos de “não”! Para o meu abismo mundo.
(00:01:52)

O poema foi originalmente escrito pelo poeta pernambucano Miró, o qual foi uma das fontes para a criação de *Zizo*. No texto, temos a apresentação do mundo terreno como um abismo. O eu lírico coisifica o abismo-mundo para depois habitá-lo com a diversidade marginal. Temos várias antíteses, dentre elas a mais importante é subúrbio/mangue. No mesmo espaço mundano estão esses dois ambientes distintos, mas que fazem parte do mesmo abismo.

À medida que o poema é declamado e a câmera desce o rio Capiberibe, vemos os contrastes entre a Recife dos ricos e a dos pobres. Os prédios dão lugar aos casebres erigidos no meio do mangue. O poema de Miró ganha corpo de voz em Irandhir Santos interpretando *Zizo* e imagens fílmicas. Dessa maneira, temos uma tradução coletiva poética dentro da estética da criação cinematográfica à medida que o texto literário é traduzido pelos artistas da sétima arte. O cinema de poesia pode ser apreendido com a desobediência à narrativa, pois nesse instante do filme o texto é um poema e a imagem expande as interpretações de forma que o espectador se desloque do ficcional e se atente à ideia a ser defendida na obra. Assim, *Febre do rato*, desde seu início, se vincula à ideia de Pasolini.

O som nos créditos iniciais é da máquina em que *Zizo* imprime seu jornal alternativo. O título do filme, que é o nome desse jornal, remete a uma expressão nordestina que alude à falta de controle, a uma pessoa que não está de acordo com o sistema. Temos um personagem que passa por uma febre manifestada na poesia. O filme trata do agravamento desse estado febril a partir do momento em que o poeta conhece Eneida (Nanda Costa). Ela tem uma genealogia, digamos, literária. Tem o nome da epopeia de Virgílio, é filha de Helena, que nos lembra *Iliada*, de Homero, e neta de Iracema, a índia idealizada de José de Alencar. Neste cinema, o mais profundo clássico convive com as formas da literatura brasileira.



Figura 1: O ateliê de Zizo (00:42:41)

Eneida é uma mulher forjada pela narrativa híbrida da épica com a indianista enquanto Zizo é a poesia em verso, liricamente, protagonizada pela sua voz – em fluxo de vocalidade. Numa visão das artes plásticas, ela é vanguardista, sua imagem é composta por partes fotocopiadas numa máquina xerox, enquanto isso ele tem uma inclinação ao feminino renascentista, como podemos ver na versão da *Mona Lisa* (1503-1517, óleo sobre tela), de Leonardo Da Vinci, que está no ateliê do poeta. Zizo idealiza Eneida. Eneida quer e incentiva a idealização de Zizo. É um amor platônico que acontece apenas nas ideias e na poesia. Enquanto ele se masturba lambendo a máquina onde esteve o sexo de Eneida, ela se masturba lendo os versos do poeta.

O ateliê do personagem é uma metonímia do mundo de Zizo. Estão lá as máquinas de *reproduzibilidade técnica* do jornal e da imagem de Eneida (lembrando Benjamin, 2012), os quadros, as referências musicais. A seguir uma imagem desse espaço:

Entre os inúmeros objetos do lugar, temos a já citada pintura de Da Vinci e um tímido, mas muito importante, quadro do filósofo russo Mikhail Bakunin (1814-1876), que praticamente fundou os ideais e a prática do anarquismo, amplamente praticado por Zizo. Em *Deus e o Estado*, quase um tratado anárquico, o filósofo afirma que a liberdade, o pensamento e a humanidade foram ressuscitados no renascimento e na Itália (BAKUNIN, 1988, p. 37). Essa ideia conecta o poeta brasileiro, o pintor italiano e o pensador russo.

Os três elementos citados por Bakunin são fundamentais na poética de Zizo. Nos poemas, ele luta pela liberdade do corpo e do espírito, os quais impulsionariam uma humanidade menos cínica e mais inteligente longe dos ideais do Estado. Isso nos faz lembrar da seguinte passagem em que Bakunin elucida princípios do anarquismo: “nós (anarquistas) rejeitamos toda legislação, toda autoridade e toda influência privilegiada, titulada, oficial e legal, mesmo emanada do sufrágio universal, convencido de que ela só poderia existir em proveito de uma minoria dominante e exploradora, contra os interesses da imensa maioria subjugada. (BAKUNIN, 1988, p. 28). Zizo tenta acordar a população subjugada através da poesia e do jornal.

A anarquia praticada por ele atinge vários níveis sociais em extrema carnalização brasileira que vai do sexual ao religioso, do festivo à reflexão anarquista reverberando em sua poética. O anarquismo de Zizo se manifesta principalmente nas datas comemorativas, momentos em que todos os personagens se reúnem, festejam e escutam os poemas do autor. No filme temos uma comemoração religiosa e outra política, o que lembra o título do livro de Bakunin. A primeira trata da páscoa invertida, na qual temos, literalmente, um coelho da páscoa de cabeça para baixo. Dessa forma, Zizo e sua pequena comunidade composta de

amigos e de familiares propõe desvirtuar o símbolo máximo do consumismo religioso, o que muito agradaria a Pasolini.

A segunda data é a comemoração da Independência do Brasil (sete de setembro). Na ocasião, que também é o momento auge do filme, Zizo e seus amigos invadem o desfile cívico e depois se reúnem no meio de uma avenida onde ele declama seus poemas e convida todos os presentes a ficarem nus. O ato provoca as forças do Estado. Policiais interpelam o movimento e predem Zizo, que logo depois é jogado ainda vivo no mesmo Capibaribe. No entanto, diferente do início do filme, a voz do poeta foi silenciada.

Considerações finais

Como podemos perceber, *Febre do rato* dialoga com o cinema narrativo praticado no Brasil. A obra de Assis está mais próxima do estilo de Glauber Rocha (grande referência para Zizo) do que para a geração Globo filmes. Por essa vertente, já podemos considerá-lo como grande representante do cinema de poesia. O diretor não está preocupado em entregar ao público uma trama amarrada na qual o espectador fique confortável ao final da projeção. Pelo contrário, assim como seu personagem principal e aqueles que estão à sua órbita, o filme propõe uma anarquia da linguagem (um filme em preto e branco no universo das cores) e da palavra (um filme tecido com poemas). Somos convidados a parar, ouvir e ruminar as ideias.

No âmbito do cinema literário, o longa-metragem se alimenta de referências que acrescentam biografia aos personagens. Zizo, no amor, é um poeta romântico, por isso sua Eneida se torna uma mulher idealizada que ele jamais tocará. Além desse viés, a literatura está esparramada no filme, seja nos poemas lidos pelo poeta, seja por eles impressos no jornal ou pintados debaixo da ponte; há poesia brotando em cada fotograma projetado. É daí que surge a força de *Febre do rato*. Dessa forma, temos um filme que dialoga com obras literárias e, ao mesmo tempo, aproxima a arte da política por meio da criação estética cinematográfica dentro do *grande tempo*.

Referências bibliográficas

ASSIS, C. “**Febre do rato é uma resposta às críticas**”, diz Cláudio Assis. Brasil 247, edição de 21 de junho de 2012. Disponível em: <http://www.brasil247.com/pt/247/cultura/65951/Febre-do-Rato-%C3%A9-uma-resposta-%C3%A0s-cr%C3%ADticas-diz-Claudio-Assis-Aline-Oliveira;-febre-do-rato;-claudio-assis;-Matheus-Nachtergaele.htm>. Acessado em: 18 de maio de 2015.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKUNIN, M. A. Deus e o Estado. Tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Cortez, 1988.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In Obras escolhidas volume I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GANDARA, L. C. **Jane Austen no cinema literário: tradução coletiva e dialogismo no grande tempo das artes**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/18009>. Acessado em: 30 de abril de 2015.

PASOLINI, P. P. **Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)**. Tradução Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

PASOLINI, P. P. **Empirismo eretico**. Milano: Garzanti, 1991.

SILVA JR., A. R.; GANDARA, L. C. **Bakhtin e cinema**: tradução coletiva e dialogismo em Orgulho e preconceito de Jane Austen. In: FRANCO, Kátia Regina et al (org)II Encontro de estudos bakhtinianos: vida cultura e alteridade. São Carlos: Pedro e João editores, 2013.

SILVA JR., A. R.; GANDARA, L. C. **O cinema literário brasileiro**: Abril despedaçado, uma tradução coletiva. In: Anais do VII Seminário Nacional de pesquisa em arte e cultura visual. (2014). Disponível em: http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2014/eixo2/9_o_cinema_literario_brasileiro.pdf. Acessado em: 30 de abril de 2015.

STAM, R. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

Filmografia

FEBRE DO RATO. Direção: Cláudio Assis. Brasil, 2011. 110 minutos.