

Poetas-peões: a poesia transgressora do homem comum no cinema brasileiro

Maíra Pires Cabral Piccin¹
Claudio Cledson Novaes²

Por muito tempo, o cinema tomou emprestado – e ainda toma – o tema de obras literárias, para atrair a atenção do público, por meio das adaptações e de outros processos intersemióticos de diálogos, transitando dos casos em que a arte literária é apenas um repositório de histórias a serem recontadas pelo cinema até os casos em que serve para recriações inéditas. Ao longo da história da sétima arte, sobretudo a partir do movimento francês da *Nouvelle Vague*, surgido no final dos anos 1950, alguns diretores levaram às salas escuras verdadeiras reverências aos livros e seus autores, sem que para isso tenham realizado adaptações diretas das páginas literárias.

As homenagens podem ser realizadas tanto por meio de filmes inteiros dedicados a um autor quanto por longas-metragens em que apenas uma ou outra cena cumpre esse papel. Citando alguns exemplos, podemos mencionar a obra de François Truffaut (1932-1984), um dos expoentes da mais famosa corrente cinematográfica francesa. Em *Os Incompreendidos* (1959), o garoto-problema Antoine Doinel (personagem interpretado por Jean-Pierre Léaud), que perambula por Paris cometendo pequenas trapagens até cometer um crime e ser encaminhado a um reformatório, acende uma vela para Honoré de Balzac (1799-1850) no altar improvisado que fez para o escritor no apartamento onde mora com a mãe e o padrasto – o altar pega fogo e quase coloca em risco a moradia da família. Anos mais tarde, em *Beijos roubados* (1968), filme que acompanha a personagem, é um *close* da capa de *O lírio do vale* 1835, do mesmo Balzac, que anuncia a presença de Doinel, agora em sua vida adulta. O antigo menino problemático e atrapalhado agora está na iminência de ser expulso do Exército, e a cena mostra que os livros de Balzac continuam a ser para ele um alívio diante das adversidades da vida. Mas a maior homenagem de Truffaut à literatura viria em 1966, com a filmagem da ficção científica *Fahrenheit 451* (1953), do escritor americano Ray Bradbury (1920-2012) – aqui, sim, uma tradicional adaptação. O filme se passa em um futuro em que os livros são proibidos devido ao seu poder questionador e, por isso, devem ser incinerados – tarefa que cabe aos bombeiros. Ainda se tratando do cinema francês, não poderíamos deixar de citar também títulos de outro cabeça da *Nouvelle Vague*, Jean-Luc Godard (1930-2022),

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), bolsista pelo programa de demanda social da CAPES.

² Professor do programa de pós-graduação em Estudos Literários da UEFS.

como *Alphaville* (1965), mais uma ficção científica ambientada em um cenário em que os livros foram banidos por causa de seu potencial de transformação.

No cinema contemporâneo, não poderíamos deixar de mencionar *Paterson* (2016), do diretor norte-americano Jim Jarmusch. Na trama, um motorista de ônibus (interpretado por Adam Driver) leva uma vida aparentemente repetitiva e desinteressante, mas encontra realização na leitura e na escrita de poesia em suas horas vagas – seu autor preferido é o poeta estadunidense William Carlos Williams (1883-1963), autor do poema que dá nome ao filme e é citado por Jarmusch de várias maneiras.

Observando experiências como essas no cinema brasileiro realizado após o advento do cinema moderno e no cinema atual, analisamos como duas obras exercitam a ambiguidade da adaptação entre a referência direta à literatura e a citação do objeto literário numa experiência cinematográfica original. Trata-se dos filmes *O homem que virou suco* (1981), de João Batista de Andrade, e *A febre do rato* (2011), de Claudio Assis. No enredo de *O homem que virou suco*, temos a experiência original de adaptação da poesia popular, através da personagem Deraldo (José Dumond), um poeta de cordel que trocou a Paraíba por São Paulo e tenta viver de sua arte vendendo seus cadernos de cordel em praça pública. *A febre do rato*, mais contemporâneo, toma como inspiração a vida e a poesia popular urbana radicalmente contestatória do poeta negro recifense Miró da Muribeca (1960-2022), não sendo, no entanto, biográfico, nem se utilizando diretamente de seus poemas ao recompor um personagem cinematográfico anárquico, que produz uma poética do desencanto com o mundo capitalista. Isso também coloca os dois filmes em diálogo pela diferença, sendo *O homem que virou suco* mais diretamente ligado aos aspectos do cinema realista socialista do herói positivo, enquanto *A febre do rato* estiliza a própria linguagem do cinema burguês engajado do primeiro.

Por não ter os documentos pessoais, o poeta popular de *O homem que virou suco* (1981) tem os cadernos recolhidos pela polícia e é confundido com o operário que matou um industrial americano. O cordelista passa a viver como fugitivo, buscando moradia e seu sustento em diversas atividades braçais, como pedreiro na construção civil e empregado doméstico. Mais educado do que seus pares e nada subserviente, ele não se adapta à sua nova condição e desperta desafetos por onde passa, chegando a pôr em risco sua integridade física. A trama escrita pelo próprio diretor se passa em 1979, período final da ditadura militar no Brasil, e o autoritarismo institucionalizado ecoava também nas relações sociais – o cordelista é humilhado, insultado e até agredido onde quer que esteja.

O poeta de cordel e o homem que esfaqueou o empresário no momento de sua premiação como operário do ano são interpretados pelo mesmo ator, o que nos leva a

enxergar as personagens como duplos uma da outra, figuras espelhadas e correspondentes. Assim, o poeta nordestino de fala afiada que não baixa a cabeça diante dos padrões coincide com a figura do homem que deixou aflorar sua revolta e atacou o estrangeiro responsável por uma multinacional. Poderíamos inferir, assim, que, para o diretor João Batista de Andrade, a poesia e a cultura popular permitiriam uma espécie de despertar contra a opressão capitalista, à época (mas não só nela) agravada por uma ditadura militar em curso no Brasil – o filme foi produzido entre as décadas de 1970 e 1980 e não é à toa que recebeu uma das premiações mais importantes em um festival da antiga União Soviética.

Já em *A febre do rato* (2011), longa rodado em Recife, o poeta anarquista Zizo (personagem de Irandhir Santos) imprime sua poesia em casa e a distribui e declama pelas ruas da capital pernambucana. Ele conta com a ajuda de um carro velho e um alto-falante para ecoar seus versos. Quando não está escrevendo ou imprimindo sua obra artesanalmente, passa os dias bebendo, conversando com os amigos ou mantendo encontros sexuais com suas vizinhas, senhoras que encontram subsistência na prostituição. Um dia, contudo, após realizar uma performance na rua, ao final da qual termina nu, Zizo acaba jogado desacordado por policiais em uma vala. O filme mostra, porém, que, apesar de seu fim trágico, o artista conseguiu deixar um pouco de seu desejo de liberdade nas pessoas com as quais conviveu.

Os filmes de João Batista de Andrade e Claudio Assis, assim como o cinema de Jim Jarmusch como um todo, apresentam, portanto, características em comum com a *Nouvelle Vague* francesa. No caso dos diretores brasileiros, essa influência passa pela herança do Cinema Novo, que ecoou no Brasil reflexos do movimento francês, assim como do Neorealismo Italiano.

Nosso objetivo com esse artigo é problematizar como os dois filmes brasileiros constroem a imagem dos poetas como personagens performáticas, no sentido dado à performance por Paul Zumthor (1983). Os protagonistas são artistas que se destacam por provocar, com a poética anunciada em seu corpo, transformações na sociedade. Tanto em Deraldo quanto em Zizo se configuram sujeitos inconformados e resistentes ao capitalismo, denunciando tanto por meio das performances quanto pelos discursos dos poemas em si as formas de violência social. São personagens populares comuns que traduzem em textos performáticos as utopias e devires revolucionários. Nas narrativas cinematográficas dessas películas, a literatura é o próprio sentido transformador do literário sobre o ambiente social, uma vez que as personagens são constituídas cinematograficamente e a literariedade dos filmes são suas referências à literatura de cordel, presente desde o título de *O homem que virou suco*, e à poesia marginal e performance do pernambucano Miró da Muribeca, como

pontos de partida para literários enquanto aquilo que não literalmente a realidade biográfica das referências literárias em diálogo.

O cinema e o direito à literatura

Tanto *O homem que virou suco* (1981) quanto *A febre do rato* (2011) reproduzem uma ideia central do legado de Antonio Candido, que é a do direito à literatura (Candido, 2017 [1970]). Para o crítico e sociólogo, não há equilíbrio social sem literatura e esta, por ser capaz de aprimorar o espírito e satisfazer a necessidade humana de fabulação, seria um direito inalienável (Candido, 2017 [1970], p. 177). O autor traz a literatura como algo capaz de promover amadurecimento pessoal e diz que “o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar nossas mentes e sentimentos e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos de mundo” (Candido, 2017 [1971], p. 179). Além disso, a literatura, para sociólogo, permite às pessoas desenvolverem a própria humanidade:

[...] é o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade e o semelhante (Candido, 2017 [1970], p. 177).

É importante lembrar que Candido, evocando Silvio Romero, defende, no ensaio “A literatura e a vida social” (2010 [1965]), que o ofício de escritores e poetas, assim como outras manifestações artísticas em geral, tem papel social independente de poder ser considerado ou não panfletário. Afirma o autor que

[para Romero] a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e percepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (Candido, 2010 [1965], p. 30).

E se falamos do papel social do artista – mais especificamente de poetas e escritores – é bastante pertinente evocar aqui os conceitos do filósofo francês Jacques Rancière. Em seu livro *A partilha do sensível* (2009 [2000]), ele sustenta que haveria um comprometimento político já na forma de manifestação artística, independente da intenção que a rege, pois as formas artísticas refletiriam estruturas ou movimentos sociais. O autor exemplifica, citando Gustave Flaubert (1821-1880):

Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* são imediatamente percebidos como ‘a democracia em literatura’, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert. Até mesmo sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho de igualdade democrática (Rancière, 2009 [2020], p. 19).

A posição do artista como alguém à frente de sua época nos remete ao ensaio “Percepto, afecto e conceito”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, presente no livro *O que é a filosofia?* (1992 [1991]). Partindo do pressuposto dos filósofos franceses de que tudo é devir e que toda obra de arte é fruto de criação, e não uma reprodução de uma realidade enxergada, o artista e sua obra são postos como visionários que antecipam um mundo, uma nova realidade que ainda irá acontecer, por meio da criação de perceptos e afectos, que são novas formas de ver e sentir. Segundo Deleuze e Guattari, “um grande romancista é, antes de tudo, um artista que inventa afectos não conhecidos ou desconhecidos, e os faz vir à luz do dia, como o devir de seus personagens” (1992 [1991], p. 226). Aqui, porém, não estamos mais falando sobre a figura social do artista ou escritor, mas de um sujeito que é ele mesmo produto da arte, da ficção, da escritura, que produz esse sentido de antecipação como fruto de uma sequência de subjetividades do mundo.

A ideia é bastante coerente com a imagem dos poetas dos dois filmes analisados, pois, no mundo diegético, eles são personagens capazes de enxergar a realidade com maior nitidez e questioná-la mais do que as pessoas de seu entorno, provocando ou sugerindo transformações. Da mesma maneira, fora do mundo diegético, os cineastas Claudio Assis e João Batista de Andrade também antecipam devires, propondo uma sociedade onde os efeitos da literatura sejam mais perceptíveis e celebrados – o que é de grande relevância sobretudo em momentos em que, como no Brasil contemporâneo, por exemplo, considerável parte da população questiona o valor do conhecimento, da cultura e da ciência, perdendo a compreensão da capacidade (trans)formativa da literatura. Os dois filmes fazem uma aproximação entre a literatura de cordel, a poesia marginal e o cinema como subversão das linguagens que admitem a ideia de filmes literários, assim como literatura cinematográficas, o que não significa a dependência de sentidos entre os gêneros ou as gramáticas de cada natureza artística.

Ainda se tratando de subversão, é válido destacar, como lembra Jesus Martin-Barbero (1937-2012) em *Dos meios às mediações* (2001 [1987]), que o cordel, assim como a literatura de *colportage*, era, desde sua origem, uma manifestação literária subversiva desde sua forma, uma vez que permitia a fruição daqueles que não sabiam ler por meio de, nas palavras de Martin-Barbero, uma “leitura oral” (2001 [1987], p. 160). Eram, ainda, literaturas que iam em

busca do leitor nas ruas, e que ultrapassavam os meios tradicionais de produção de livros, com uma fabricação artesanal em menor escala.

Enquanto o cordel e a poesia marginal vão buscar o leitor nos espaços públicos e oferecem uma experiência performativa de leitura “sonora” e coletiva, oposta ao individualismo da leitura solitária “lida”, o cinema também permite essa mesma fruição performática da literatura coletiva, a partir da aglutinação de outros elementos como a fala, sons, música e imagem em movimento.

A cidade e o risco aos poetas

Os dois filmes refletem ainda o permanente dilema da ideia de cidade como um local perigoso para os poetas, emblema filosófico elaborado há mais de 2 mil anos, quando a expulsão dos poetas da cidade foi proposta em *A República* como um ideal platônico para a perfeição da cidade grega. Visto como politicamente nocivo e improdutivo pelo filósofo grego, o poeta, enquanto imagem do devaneio que enfrenta o mundo real, ainda seria prejudicial na contemporaneidade, porque artífice da palavra que corrói o edifício da cidade burguesa, principalmente em sociedades constituídas por autoridades tirânicas.

Seja em *O homem que virou suco* (1981), seja em *A febre do rato* (2011), ecoa a ideia de enfrentamento poético ao microfascismo, que é a contaminação das relações pessoais pelo fascismo, conceito proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996 [1980]). Em *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo* (1981 [1977]), Guattari lembra que o microfascismo, sendo uma “infiltração” do fascismo por toda parte, leva ao surgimento de novos inimigos, mais próximos ao cidadão e que (re)produzem eles mesmos o autoritarismo e a violência. Daí o fato de os poetas dos filmes estudados serem tratados com hostilidade tanto pelo Estado e seus representantes, por meio dos agentes públicos que confiscam os livretos do cordelista e dos policiais que jogam o poeta Zizo desacordado na vala, quanto por figuras comuns do entorno do poeta de cordel Deraldo, que é perseguido pelo dono do bar na favela onde mora e por sua vizinha, entre outras personagens que lhes são hostis. Giorgio Agamben, em *Estado de Exceção* (2004 [2003]), defende que a exceção quotidiana acaba por levar os próprios indivíduos ao isolamento, fazendo dela um hábito. Os poetas dos longas estudados, no entanto, desafiam o meio urbano com sua presença – Zizo acaba morto, mas seus ideais permanecem, enquanto Deraldo não mostra qualquer vontade de voltar para o sertão mesmo após todos os percalços por que passa em São Paulo. Enquanto em *O homem que virou suco* (1981) o enredo se desenrola em uma época em que o autoritarismo era facilmente

identificado, na presença dos generais no poder, *A febre do rato* (2011) mostra que o autoritarismo não se desfez após o fim da ditadura militar, permanecendo um traço marcante da sociedade brasileira. Podemos dizer que *A febre do rato* reflete, como espelho cinematográfico, traços de um ódio à classe artística que se potencializou na política brasileira nos últimos anos.

Os riscos aos poetas nas cidades conferem significado à metáfora dos vaga-lumes criada pelo cineasta, poeta e escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e analisada por George Didi-Huberman no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011 [2009]). Em janeiro de 1941, Pasolini, à época com 19 anos, escrevia uma carta a um amigo e a Itália havia ingressado na guerra, aliada à Alemanha, há pouco mais de seis meses. Inspirado em Dante Alighieri e seu inferno, ele falava dos vaga-lumes como metáfora da resistência em meio à escuridão fascista. Em 1975, 34 anos depois de ter escrito a carta e nove meses antes de ser assassinado, Pasolini voltou ao tema no artigo “O vazio do poder na Itália”, estampado em jornal e posteriormente publicado no livro *Escritos Corsários* (2020 [1976]), sob o título de “O artigo dos vaga-lumes” (p. 162-169). Nesse novo contexto, ele falava de uma Itália em que os vaga-lumes desapareciam – os insetos e seu brilho não podiam ser mais vistos, ofuscados pelas luzes das cidades e mortos pela poluição, assim como pessoas que “iluminavam” umas às outras de várias maneiras eram apagadas pelo autoritarismo.

Em seu célebre artigo, Pasolini lamenta que, ainda que o senso comum pregasse que o fascismo dos anos 1930 e 1940 tinha sido derrotado, com a execução de Benito Mussolini em 1945, “o regime democrata-cristão era ainda a continuação pura e simples do regime fascista” (2020 [1976], p.162). Além disso, conforme o cineasta, italianos viram surgir, a partir dos anos 60, “violência policial (e) o desprezo pela constituição” (Pasolini, 2020 [1976], p.163), em um “atroz, estúpido e repressivo conformismo de Estado” (p. 164).

Como os vaga-lumes de Pasolini, pessoas que iluminam umas às outras em épocas sombrias, os poetas dos dois filmes brasileiros em questão tentam não ser apagados pela escuridão da opressão das cidades contemporâneas. Não são apenas os versos de Deraldo e Zizo que iluminam quem está ao redor deles, mas também o desejo de liberdade, a coragem, a valorização da própria cultura como rizoma (Deleuze; Guattari, 1980 [2011]), a recusa em enquadrar-se no sistema exploratório capitalista e, em relação a Zizo, sua humanidade, que o faz acolher e incluir, em redes de amizade e fraternidade, figuras marginalizadas.

Assim como a carta e o artigo de Pasolini, escritos em dois momentos diferentes da história da Itália, os dois títulos do cinema nacional mostram que o autoritarismo permaneceu em vigor no País entre o final da ditadura militar e o início dos anos 2000. Podemos aqui

tomar emprestados os termos usados pelo artista bolonhês ao comparar os anos 1960 e 1970 na Itália para um paralelo entre o final do regime militar e o início do novo milênio no Brasil: não seriam “novos tempos”, mas apenas uma “nova época” (Pasolini, 2020 [1976], p. 165). A luta dos vaga-lumes pela sobrevivência atravessa a história, e, jogando luz sobre ela, o cinema compreende uma ferramenta de resistência nesse sentido.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. São Paulo, Boitempo, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio . *Vários escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Introdução: Rizoma. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Micropolítica e Segmentaridade. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol.3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. Percepto, afecto e conceito. *In*: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. Tradução de Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

PASOLINI, Pier Paolo. *Escritos Corsários*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Lafonte, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

Filmes

A FEBRE do rato. Direção: Cláudio Assis. Produção: Claudio Assis e Julia Moraes. Intérpretes: Irandhir Santos, Nanda Costa, Matheus Nachtergaele, Juliano Cazarré *et al.* [S.l.]: Parabólica Brasil; Belavista Cinema e Produção. 2011.

ALPHAVILLE. Direção: Jean-Luc Godard. Produção: André Michelin. Intérpretes: Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff, Howard Vernon, Christa Lang *et al.* [S.l.]: Filmstudio; Athos Films; Chaumiane; André Michelin Productions. 1965.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Produção: Lewis M. Allen e Tony Walton. Intérpretes: Julie Christie, Oskar Werner, Cyril Cusack, Anton Diffring, Jeremy Spenser *et al.* [S.l.]: Anglo Enterprises; Vineyard Film. 1966.

O HOMEM que virou suco. Direção: João Batista de Andrade. Produção: Assunção Hernandes. Intérpretes: José Dumont, Aldo Bueno, Rafael de Carvalho, Ruthinéa de Moraes, Denoy de Oliveira *et al.* [S.l.]: Embrafilme; Raiz Produções Cinematográficas. 1981.

OS INCOMPREENDIDOS. Direção: François Truffaut. Produção: François Truffaut. Intérpretes: Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Georges Flamant, Patrick Auffay, Robert Beauvais *et al.* [S.l.]: Les Films du Carrosse; Sédif Productions. 1959.