

# Febre do Rato

por uma poiesis marginal  
Pedro Fernandes Galé

**Como citar:** GALÉ, P. F. Febre do Rato: por uma poiesis marginal. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia: a sétima arte em devaneio**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 41-60.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p41-60>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# *FEBRE DO RATO:* POR UMA *POIESIS* MARGINAL

*Pedro Fernandes GALÉ*<sup>1</sup>

Tudo que sinto estia / a cidade (mesmo assim) / encharca / minha vida de olhos / o pensamento fica / um soslaio defunto / neste abrigo (Adriano Menezes, “*Marquise*”, *Os dias*, p. 23).

*Esse texto é dedicado à memória do irmão Adriano Menezes, poeta. E dos bons! Amigo do desbunde!*

Quando, recebido o convite dos organizadores, uma proposta para escrever sobre filosofia e cinema, não foram poucos os apuros e reticências diante da empresa. Não pudemos abandonar certa desconfiança dos conectivos que se multiplicam diante da prosa filosófica; um tipo muito em voga de reflexão estética parece cometer toda sorte de abusos em relação às obras de arte diante da autorização supostamente concedida por um aparentemente inofensivo “e”. Tentou-se organizar nessas linhas

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos – UFSCar / São Carlos / SP / Brasil. E-mail: pedrofgale@gmail.com.

um esforço de abarcar um regime filmográfico que flerta com um caráter poético ou poetizante. Portanto, diante de uma cisma em relação ao abuso das conexões ditas filosóficas, propomos ainda uma camada mais, a da poesia. Sem esquecer que no mais das vezes, em sua vertente lírica, a poesia se coloca de maneira transgressora em relação à prosa filosófica e suas apropriações. Se pensarmos com Wallace Stevens, isso se deve ao próprio lugar ocupado pela poesia e sua relação com o lugar ocupado pela filosofia:

Se definirmos poesia como uma visão extraoficial do ser, isto a coloca em contraste com a filosofia [assumindo que a verdade filosófica pode ser dita a visada oficial] e, ao mesmo tempo, estabelece uma relação entre ambas. Em filosofia nós tentamos abarcar a verdade através da razão. E isso é obviamente uma afirmação de conveniência. Se dissermos que em poesia tentamos abarcar a verdade pela imaginação, isso é, também, uma afirmação de conveniência. (STEVENS, 1951, p. 41).

Tomaremos a via que se nos apresenta pela possibilidade de uma abordagem extraoficial, poética, daquilo que vamos tratar, ainda que sob o risco constante que o conectivo “e” impõe à obtenção de um objeto. Quer tratemos de cinema, quer tratemos de poesia, é natural que se tema diante da feliz promessa de oficialidade filosófica, ela traz em si uma ameaça, ainda que a contragosto. A questão em torno do objeto (cinema ou poesia) e da ferramenta (filosofia) se repropôs diversas vezes, sem que encontrássemos um equilíbrio possível, a saída, que pode ser considerada apenas uma patifaria a mais, foi a de buscar as intersecções entre cinema e poesia em uma obra cinematográfica que se deixe observar dessa maneira. Buscando mais do que pensar o cinema a partir da filosofia, cabe-nos pensar o poeta, como lugar, como tópica e como agente do pensamento a partir de uma figuração em cinema que é ao menos uma mera afirmação de conveniência.

Em tempos onde a falta de sensibilidade, e todo seu apelo sistemático, pode servir de base para estruturas teóricas que fazem com que toda sorte de objeto, produto ou obra, se veja amparada por elementos que se não lhe são estranhos, é necessário que se tome a via da sensibilidade, ainda que também fadada ao equívoco, essa via permite que pensemos o nosso objeto

em sua dignidade, em sua singularidade. Tomar da história do pensamento filosófico elementos para que se possa abordar “filosoficamente” um filme é tarefa inglória, pois a arte, ainda que sem grandes sacralidades, não deixa de apresentar-se de modo refratário a tal jugo oficial e filosófico. A tangente adotada aqui, longe de ser isenta de problemas, é a de buscar discursos poéticos ou de poetas que nos tragam à baila alguma sorte de reflexão que sirva, ainda que sem qualquer sorte de oficialidade, para que localizemos lugares e tópicos cujo regime de conveniência seja mobilizado por um filme. Isso se tentará fazer sem que nos forcemos a encaixes forçados ou reduções da sorte obra = sistema. Respeitaremos os regimes de conveniência fornecidos pela história da poesia, mais do que a verdade tida por oficial e filosófica.

Sem pensar nas consequências de tal jogo de aparência livre entre a obra e o pensamento, e sua matriz poética, um texto, como este que aqui se pretende desenvolver, seria um móvito, um natimorto que se apresentaria ao mundo já arruinado e sem vida. O esforço que move essas linhas é impreciso e pode até mesmo não passar de um clamor à imaginação de viés anacrônico: o de que observemos uma obra do modo mais nu possível, sem as lentes da crítica ou o aparato das estéticas. Essas linhas buscam a insurgência do discurso artístico, ou ainda poético, em relação às grandes arapucas armadas pela estética, filosofia da arte e suas crias, como certa vez escreveu a magnífica Marina Tsvetáeva: Para o filósofo [o mundo real] é motivo de pergunta, para o poeta, de resposta. (Nunca acreditem nas perguntas dos poetas!...) (TSVETÁEVA, 2017, p. 42). É claro que nesse esforço, retomamos a imagem do Poeta Torquato Tasso, ao final da tragédia de Goethe: “Assim se agarra / O barqueiro ao rochedo que será / o fim de sua vida, o seu destino” (GOETHE, 1999, p. 160).

Destinada e até mesmo agarrada ao seu próprio fracasso, a estratégia que propomos aqui é a de abarcar um filme que já traz em si uma carga desafiadora a toda sorte de esquema: *Febre do Rato*, de Cláudio Assis. A escolha, confessamos, não se deu de modo gratuito, mas totalmente consciente. Nessa obra, para além de toda a insurgência que os filmes do diretor pernambucano costumam apresentar, o tratamento central repropõe ainda um problema a mais, o do elemento poético. Seria simples

deslocar todo o esforço cinematográfico para o ambiente da poesia, outra arte por vezes insurgente em relação aos esquemas filosóficos. *Febre do rato* se faz num registro que é poético, não apenas por sua personagem central ser um poeta, ou assim chamado poeta, mas pelo jogo de imagens, por sua temporalidade, pela ausência de cor e movimentos de seus quadros diante de uma realidade dada que, se não busca subvertê-la, não a aceita. A película indica reclamar para si uma poética que parece se afastar dos meios já célebres de sua feitura e clamar para si uma abordagem imaginativa e imagética do ser, da verdade e de seus movimentos.

Cafés literários, oficinas do saber e toda sorte de proposição da poética oficial em seus regimes específicos, ainda que inconformada, não aparecem como possibilidade de redenção ao poeta e em relação ao poético. Em consonância com o lugar escolhido como locação ao elemento poético, o próprio enredo do filme se coloca como que afastado de toda culpa e comiseração, burguesa ou cristã, que parecem permear nossos filmes acerca de tudo que é considerado marginal e periférico. Retomando uma tópica muito antiga, o poeta de Claudio Assis, Zizo (IranDir Santos), é marginal, é daqueles que, nas palavras de Horácio, Demócrito não expurgaria do Hélicon, o monte consagrado a Apolo e às musas, ele não é são (*Epístola aos Pisões*, versos 295-296). O poeta louco que encerra a *arte poética de Horácio* é uma tópica recorrente no âmbito do pensar a poesia. A película nos traz um poeta que marginal, brasileiro e do século XX (ou XXI?), não deixa de remontar um lugar já conhecido entre os antigos, foi em torno da figura do poeta louco e, digamos, marginalizado que se encerraram as linhas de sua célebre carta aos Pisões, passagem que reproduzo na íntegra por ser das mais saborosas:

Feito aquele que sofre de sarna ou de régia doença / ou de delírio fanático ou de irascível Diana, / quem é sensato receia e evita tocar o poeta / louco; crianças o atijam e incautos o seguem. / Quando versos sublimes arrota nas suas errâncias, / feito um passarinho que atento aos melros um dia / cai num poço ou fosso, pode esganar-se “Socorro, / concidadãos!”: ninguém se preocupa em prestar uma ajuda. / Mas se alguém se preocupa em dar a mão ou a corda, / “Quem é que sabe se não desceu ali por vontade, / sem querer ser salvo?”, diria: assim é que narro / como enterrou-se o

poeta sículo. Empédocles quis ser / tido por deus imortal e frio pulou no fervente / Etna. Façam justiça! Que possam morrer os poetas; / ao salvar quem recusa, você parece assassino. / Esta não é a primeira vez, nem, se for retirado, / vira humano e deixa de amor pela morte famosa. / Nem sabemos a causa de tantos versos, quem sabe / se ele mijou nas cinzas paternas, pisou inda impuro / num bidental funesto; por certo pirou e igual urso / quando rompe a grade posta à frente da jaula / nosso recitador afugenta cultos e incultos. Quem ele agarra, de fato prende e mata em leituras: / sanguessuga só larga a pele se farto de sangue. (HORÁCIO, 2020, p. 71-73).

O diretor parece tomar o lugar de Demócrito, seu poeta vai na direção de suas musas de modo a não saber da causa de seus versos, arrota versos; “Podem calar as bocas oficias, diz o poeta Zizo, mas nunca a poesia; e minha boca é pura poesia, safada, mas poesia, entremelada, mas poesia, arrotada, e mesmo assim poesia.” A tomada de partida nos coloca diante de uma tópica, a do poeta intuitivo, ingênuo que faz seus versos como que emanando de uma fonte trivial e ao mesmo tempo oculta. Mas no jogo de imagens do diretor recifense, as questões se sobrepõem, o poema, de matriz oral se apresenta diante de um mundo que não deixa de nos violentar com sua beleza e perigo, regressivo ou progressivo, esse mundo se impõe diante de uma poética das imagens que nos coloca em constante desarme em relação a qualquer sorte de categorização. A tópica clássica se insere no balançar tropical, no mangue, nos barracos, atestando, diante de toda a distância, a efetividade desse *topos* romano.

O poeta, no Recife de 2010, se apaixona por Eneida (Nanda Costa). Ama o poema e a mulher que o leva por nome. Sua Eneida, filha de “Hippie fora de época”, e não de Vergílio, é o que inspira alguns versos. O fora de época se atualiza, vira época em procedimento que, longe de epifanias, parecia acenar para o que estava por vir. Mas o poeta louco e apaixonado, de libido descontrolada, também é vitimado por uma busca de um fazer poético envolto por lodo, ratos, bibocas e margens. Desnudando o espectador de seus referenciais mais óbvios. É como se o filme de Claudio

Assis chamasse para si uma visada que atuasse de modo análogo à proposta de Waly Salomão diante das obras de Hélio Oiticica:

Para iniciar a corrida são necessários dois ou três pressupostos básicos: tomar uma boa talagada de inconformismo cultural-ético-político-cultural, evitar a arapuca armada do folclore e destravar a armadilha preparada pelo esteticismo. Para poder penetrar genuinamente – o genuíno não sendo nenhuma raiz encontrável mas o resultado sintético das pedras de tropeços iniciáticas – no Buraco quente e chegar até o lendário boteco Só Para Quem Pode. (SALOMÃO, 2015, p. 11).

É claro que a paisagem de Zizo, personagem central de *Febre do rato*, não é a dos morros cariocas, mas o mangue das periferias de Recife, aqui retratado sem os traços de comiseração catártica que tanto parece agradar uma corrente do engajamento inamovível tão caro a algumas “escolas” do cinema brasileiro. A periferia que Claudio Assis nos apresenta em preto e branco é um lugar onde ainda caberia certo desbunde, certo arrefecimento de normas sociais já caducas em muitos dos circuitos libertários da zona oeste paulista ou zona sul carioca, mas aquilo que se expressaria em verbo e consumo na ladeira do baixo Augusta, ganha aqui ação e poesia sob um visual inconstantemente iluminado. Longe do engajamento prosaico, a Febre nos arrebatava pelo seu esforço de poetização visual. O poeta Zizo é a encarnação do elemento poético, caótico e marginal que se coloca como que fora de lugar e ao mesmo tempo embutido para dentro de uma paisagem que não faz mais que reafirmar o elemento necessário e poético da negação.

Pensar esse elemento marginal é pensar na relação dos poetas e das poéticas com um mundo que não faz muito gritou em agonia. Para que não entremos nessa caracterização desarmados, deitemos os olhos no livro que introduziu os leitores mais genéricos no universo da dita poesia marginal. No ano de 1975, Heloisa Buarque de Hollanda lançou a coletânea *26 poetas hoje*, aquela que seria uma grande coletânea de poesia à época; em sua introdução, a organizadora nos deu certos critérios para que compreendamos o que se entendeu como poesia marginal:

Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político” (HOLLANDA, 1998, p. 11).

*Febre do rato* de 2010 parece ser uma espécie de canto final de um mundo que já não existe mais. Um mundo onde conjuravam os mangues de recife, poetas marginais dos anos 60 e elementos musicais em nada óbvios. O cartaz, à época do lançamento filme já bem anunciava: “Agora é só poesia”. Mas que poesia? A poesia de edital e coletâneas que não fazem mais que reafirmar nossos vícios estéticos e pretensões grandiloquentes? Não, como já gritava o grande poeta Waly Salomão, o esteticismo parece estar longe do filme e da carga de poesia que dele emana. Aliás, perguntado sobre o âmbito estético de sua arte, o diretor Claudio Assis, no site *Revista de cinema* (2011), responde de modo a não sobrar dúvidas: “Não sou esteta coisa nenhuma! Eu sou um guerreiro. Um guerreiro que se junta a outros guerreiros, e, juntos, fazemos cinema. Não tem nada de esteta.” O diretor é mais um a tentar “destravar a armadilha preparada pelo esteticismo”.

Sem as perversas e perseverantes chaves da estética, ou ainda, do esteticismo, como abordar o filme em questão? Não faltaram à época de lançamento do filme (meados de 2012) entrevistas onde o diretor reafirmava seu vínculo com a poesia marginal dos anos 60 em diante. Talvez, a chave mais incisiva de tentativa de entender uma obra e não cair no esteticismo ou no criticismo seja a de entendê-la diante de um chamamento de certo universo poético que parece marcar esse filme-poema e seus ritmos. O tempo do filme nos permite certas relações; o ontem a que o filme pertence conjura temporalidades que reúnem quase meio século (dos anos 1960 à primeira década do século XXI), um mundo no qual o *Febre do rato* ainda era possível. Parece válido entender o filme com os olhos da poesia deste ontem, pois se trata de algo que envolve a poesia de um momento anterior e de difícil demarcação, onde nem éramos tão felizes, mas sabíamos.

A matriz poética dos versos desse poeta à margem, do mangue e da cidade, permanece ligada a uma temporalidade difusa, dançam juntos os

anos 70, o *Manguebeat* e as engenhocas de um tempo que se apresenta em seus objetos, a oficina do poeta é o caos, algo informe e atravessado de coisas pensadas a gerar seus frutos.

Vejamos o poema de abertura, numa transcrição que pode ser imprecisa:

O satélite à volta do mundo – abismo de coisas medonhas – pessoas que ladram seu sono – enfeites de cores errantes – cálida e vizinha e princesa – magra em sua sana loucura – grita de alegre subúrbio – chora de medo planeta – metida em saís bem curtas – bonecas, ladrões, pernetas. – Mundo abismo, grande mundo, – logo ali por trás do mangue – descansa a 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 para o meu abismo mundo!

Não cabe aqui julgar a qualidade dos versos, embora ela exista, mas o registro poético sob a luz de uma imagem em preto e branco que da cidade vai ao rio, do rio às barracas e palafitas. Esses versos, de ritmo inegável, fazem a vez de proêmio. Ainda que a forma de apresentar um regime poético a partir de imagens seja intimamente ligada ao que a voz da personagem nos faz ouvir, elas se apresentam como indicação do caráter do que vamos ver, fica claro que as imagens não estão lá para que se ilustre os versos, menos ainda podemos pensar que os versos são frutos das imagens. A relação entre os dois regimes, o imagético e discursivo, se desdobra no tempo e em suas sucessões e se avolumam mutuamente, sobrepondo-se um ao outro num regime que parece indicar mais que a participação de um no outro. Suas relações se colocam de modo indireto e prenhe. A cilada posta, já nos primeiros momentos é a de submeter a imagem ao discurso e o discurso à imagem.

O registro da imagem é aqui não o de apresentar, de mostrar, muito menos o de ocultar, simular; ele se apresenta ligado a uma força rítmica, com sua dinâmica e sua força imaginativa repondo imaginativamente a verdade de sua ambientação. O registro dos versos desse proêmio não é o da significação positiva de algum lugar, algum regime de verdade social;

ele também é ritmo. O que conduz o espectador é um deslocamento não somente do centro à margem, mas uma margem que se construiu como a palafita frente ao rio e como a poesia frente ao regime poético estabelecido. Os versos de Zizo ao início já nos inserem numa poética ligada ao que se convencionou chamar de poesia marginal, que poderia ecoar como anacrônica hoje, mas que comunga de uma tonalidade em comum com poetas do passado recente, também eles ditos malditos a seu tempo. Não são versos que busquem qualquer sorte de autonomia ou outra carga inerente a um objeto estético que serviria aos delírios de estetas e cartorários do pensamento.

Já de saída o filme nos apresenta o seu poeta, em seu conteúdo: o poema; e em sua forma: a imagem de Zizo em sua oficina. Nesse breve proêmio já nos colocamos diante de uma imagem bem delimitada em seus contornos. Ele parece escancarar uma figura do imaginário poético, o poeta marginal, maldito. Um poeta que pode se espriar por qualquer momento de nossa história cultural, um poeta que já não se veria amparado pela seleção canônica. Um dos caminhos possíveis, aqui, é o de observar, à contraluz, o lugar dessa marginalidade diante do artigo de Haroldo de Campos, *Contexto de uma vanguarda*, que buscava demarcar certos territórios:

A poesia concreta fala a linguagem de hoje. Livra-se do marginalismo artesanal, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformam a leitura de poesia em nosso tempo [...] num anacronismo de salão, donde o abismo entre poeta e público, tantas vezes deplorado em termos sentimentais e pouco objetivos” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H; PIGNATARI, 2006, p. 210).

Heloisa Buarque de Hollanda não foi surda a esse tipo de restrição aplicada pelas vanguardas, notou a tensa relação entre a vanguarda concretista e os poetas que pululavam à margem: “Faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário” (HOLLANDA, 1998, p. 11).

Gritos de insurgência contra as vanguardas já se faziam ouvir à época: “Se a vanguarda de hoje, escrevia Torquato Neto em 1972, é sempre a retaguarda de amanhã, o que será da retaguarda de hoje? Não é uma tristeza?” (NETO, 1982, p. 255).

Mas não é somente na chave de uma recusa diante das vanguardas que podemos compreender a poesia dita marginal. Há uma postura de ligação direta do poeta e sua localidade, seu lugar e seu público, se dá em talagadas rápidas, “o *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração da matéria vivenciada” (HOLLANDA, 1998, p. 10). Se pensarmos no regime imaginativo em relação à verdade, em poesia não é sempre possível tratar das exclusões de modo imperativo; não devemos buscar um regime de exclusão que nos inclua. A imaginação poética, quando produtiva, não nos permite a clara demarcação de territórios de dentro e de fora. Demarcar a própria marginalidade é tarefa sempre inglória e infrutífera. Ao ambiente da poesia não é dado excluir. Lembremos de Roberto Piva: “Não devemos excluir autoritariamente, como censor barato, nem os que se dizem marginais e não são e nem os que pensam ser marginais e são escriturários” (PIVA, 2008, p. 188).

O lugar, a cidade é o ponto que nos dá a estabilidade diante de uma temporalidade anacrônica ou difusa. Zizo tenta ocupar, a partir das margens e dos dejetos nela depositados, os espaços disponíveis. Faz, com um maquinário anacrônico, o seu jornal ou fanzine *Febre do Rato*, em sua oficina antiga, sob a égide de um pôster de Bakunin, seu tempo é o das máquinas desengonçadas, barulhentas e dotadas de beleza rítmica, como os sons da prensa que nos apresentam os créditos iniciais. O poeta ocupa, ou busca ocupar, seus espaços. O poeta, aqui retratado, é do tipo comum num certo passado, que se manifesta em diversas frentes. Faz lambe-lambes, filmes em superoito e grafitos. Tudo emanando de uma mesma e impulsiva imaginação. Tudo que emana dele é ou vem a ser poesia e ganha o mundo em sua objetificação. Nas palavras de Torquato Neto: “Isso também tem a ver com a poesia, mãe das artes & manhas em geral: antes ocupar o espaço e logo em seguida poetar conforme for. Na gaveta, baratas e velharias. Poesia não” (NETO, 1982, p. 180). Zizo parece encarnar esse apanágio e

trazer à baila seus versos (compostos pelo roteirista Hilton Lacerda) e tudo que se liga a eles. Há algo de errático em seus versos, que vão do poema de ocasião a toda uma gama de assuntos poéticos dos mais usuais, como o amor e a própria poesia.

Parece ser no marginalismo artesanal, cujos ruídos da prensa aparentam materializar, que o diretor inseriu sua narrativa. Algo que na demarcação de território do movimento concretista se colocava diante dos problemas basilares da poesia e de sua ação no mundo. Longe de ser uma figura tranquilamente incensada no imaginário literário e cultural brasileiro, a figura a qual o filme se dedica não é isenta de problematizações. O que a *Febre do rato* nos apresenta é também um poeta estorvo, que gostaríamos, por vezes, de nos livrar. Marginal e indigesto, inconveniente e ingênuo, um poeta artesanal traz à baila seus *gritos de não*.

Se quem decide acerca da marginalidade em poesia são aqueles que formam, ano após ano, o cânone de nossa poesia, o lugar da marginalidade se torna coisa mais complexa. A crítica incorporou em seu panteão autores que, se pensarmos na questão do marginalismo artesanal, foram ou ainda são considerados de margem, de fora, sem lugar no edifício da história da poesia nacional. Roberto Piva, expoente também inconveniente (e ausente da coletânea de Heloisa Buarque de Hollanda) e indigesto, ganha edições no início de nosso século amparadas por textos de crítica oriundos da academia que ele tanto desprezara; a poesia, por vezes hipervalorizada, de Ana Cristina Cesar ganhou uma edição pela editora Cia das Letras. Talvez, com o passar dos anos, foram os concretistas e suas lições que – mais por incompreensão do que por uma leitura precisa que buscasse as fissuras desse edifício e soubesse de algum modo apreciá-lo – foram lançados à margem, ainda que longe do caráter artesanal que parecia marcar a assim chamada produção marginal, geração do mimeógrafo.

Sob o signo de Hélio Oiticica, nossos heróis são os marginais e isso, por vezes, ofusca o brilho mais próprio da poesia. Mas devemos lembrar as palavras de Waly Salomão, ainda uma vez mais:

É fácil o conservador dizer ‘romantismo’ pura e simplesmente e descartar o contexto da época. **Seja marginal, seja herói** se reveste de um caráter épico. Não era um romantismo inofensivo porque tinha uma agressividade política oposta aos esquadrões da morte. Com a malandragem do morro, Hélio Oiticica aprendeu da ambiguidade sinuosa. Nada pode ser julgado de uma forma maniqueísta, preto no branco. (...) Não era romantismo decorativo dizer **Seja marginal, seja herói**; tinha um tremendo potencial ofensivo no Brasil sob ditadura militar. Ácido corrosivo. (SALOMÃO, 2015, p. 43-44, grifos do autor).

Não devemos ceder ao maniqueísmo e indicar um local desgarrado e desgraçado à corrente concretista, muito atenta aos movimentos da poesia nacional, e vaticinar qualquer sorte de erro da parte deles em não valorizar os artesãos da palavra. O *Paideuma* concreto era outro. Mas ainda que nos submetamos à tentação de sucumbir diante desse maniqueísmo, devemos nos lembrar que são os concretistas que abrem o volume *Os últimos dias de Paupéria*, de Torquato Neto, organizado por Waly Salomão. E na visão do próprio Hélio Oiticica, a coisa se colocava, no ano de 1972, nos seguintes termos: “*Torquato, Waly, Ivan, Haroldo de Campos & concretos, & etc.* Assim mesmo! Afluência sadia: sarro legal. Sei que lutam para conseguir fazer-produzir algo nesse país” (NETO, 1982, p. 273).

Ser marginal virou tópica entre alguns poetas, que longe de serem romanticamente ingênuos, fizeram seus versos diante de tal empresa. Há um fundo comum entre eles, uma retomada do modernismo, convencionado quase que a posteriori, paradoxalmente nos corredores e bibliotecas da Universidade de São Paulo, que clamava, na voz de Oswald de Andrade, “contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas. A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros” (ANDRADE, 2017, p. 32). É na expressão dessa “retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre e acadêmico” (HOLLANDA, 1998, p. 11) que um novo vigor se estabelece entre os versos de alguns dos poetas chamados marginais e a oposição ao gabinete, à cátedra. Talvez o mais virulento deles tenha sido

Roberto Piva, marginal entre os marginais, que de sua pena indócil deixou o seguinte registro em *A máquina de matar o tempo* de 1962:

Aqui nós investimos contra a alma imortal dos gabinetes. Procuramos amigos que não sejam sérios: os macumbeiros, os loucos confidentes, imperadores desterrados, freiras surdas, cafajestes com hemorroidas e todos que detestam os sonhos incolores da poesia das Arcadas. Nós sabemos muito bem que a ternura dos lacinhos é um luxo protozoário. Sede violentos como uma gastrite. Abaixo as borboletas douradas. Olhai o cintilante conteúdo das latrinas (PIVA, 2005, p. 139).

Nessa colagem que é Zizo, personagem na qual se sobrepõem o próprio diretor do filme, Torquato Neto, Waly Salomão, Roberto Piva entre outros, o que emana dessa multifacetada e coerente amálgama é uma sorte de marginalidade que se faz partícipe de uma realidade da qual não tenta fugir. À margem e sem qualquer sorte de reconhecimento dos representantes da poesia oficial, ou dos filmes oficiais e ligados ao bom gosto imperativo, ele segue a vomitar seus versos e segue a se enterrar em seus buracos. Não quer ser salvo! Quer apenas gritar não! Zizo não é idealizado, não deixa de ser inconveniente, saliente e artesanal. Um poeta maldito ou um maldito poeta? A resposta pouco importa, assim como a qualidade dos versos que ele reproduz em cena. O filme mostra o poeta como condição, como inconformado, como alguém que das beiradas aponta suas farpas ao centro e que com isso só se faz perder. O poeta passa a ser incapaz de ocupar outro lugar a não ser o de poeta. Lembremos das palavras de Marina Tsvetáeva: “A arte não paga suas vítimas. Ela nem as conhece. É o patrão quem paga os operários, não a máquina. Eles podem apenas deixá-la sem mão. Quantos poetas mancos eu vi! Com mãos perdidas para qualquer outro trabalho” (TSVETÁEVA, 2017, p. 183).

É no acompanhar calmo entre os becos, entre os barracos de uma silhueta feminina, que somos apresentados à figura do poeta em ação, sobre seu carro Zizo ecoa seus versos prosaicos e faz perceber sua verve escandalosa, quase hiperbólica diante de um público, também ele marginal, que parece se encantar com os dizeres daquele performático autor que entrega suas folhas. A apresentação das imagens parece ela mesma indicar,

no caminhar da moça entre os barracões, algo que não deixa de lembrar o modo de persuasão de Waly Salomão:

Um estilo enviesado é o que vou abusar aqui, uma conversa entrecortada igual ao labirinto das quebradas dos morros cariocas, zigue-zague entre a escuridão e a claridade. Lama, foguete, saraivada de balas, ricochete de bala, vala a céu aberto, prazer esplendor, miséria. [...] (SALOMÃO, 2015, p. 11).

Não vamos aqui acompanhar os passos do poeta fictício no decorrer do enredo, menos ainda acompanhar as outras personagens na sua apresentação e interação com Zizo. O texto que aqui se apresenta não possui em nenhum grau a pretensão de um esforço crítico. Em cinema, segundo Torquato Neto, “se o espectador é um *voyeur* o crítico é um tarado completo” (NETO, 1982, p. 36), nossa tara aqui é a poesia e seu lugar em *Febre do rato*. Com suas imagens de beleza indiscutível, como o grupo de jovens no meio do qual a atriz Mariana Nunes, como Rosângela, dança ao som do teclado de seu amigo-amante entre amantes, de caráter poético que conduz o *voyeur* e o tarado a uma série de regozijos, interessados e desinteressados, que também nos fazem perceber o apelo plástico da dança, da música, embora o registro seja ele também poético, uma poesia que se estabelece no ritmo, no tempo da imagem. O silêncio de Pazzino (Matheus Nachtergaele) por vezes ensurdecedor e o fogo contido, ainda que incisivo, diante de seu amor e sua libido (que tem Vanessa [Tânia Granussi], mulher *trans*, como objeto, não único, mas privilegiado) trazem ao espectador-*voyeur* uma temporalidade imagética que é poética em sua afirmação. Os marginais ou marginalizados são mostrados aqui sem a comisseração tão usual ao nosso cinema. O elemento expiatório dá lugar ao elemento poético, ainda que transposto à imagem. O registro pode ser considerado poético, se pensarmos com Octavio Paz:

Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens. [...] O ser imagens, e o estranho poder que têm para suscitar no ouvinte ou no espectador constelações de imagens, torna poemas todas as obras de arte (PAZ, 2003, p. 22-23).

O filme se converte em poema por sua autêntica chave poetizante, suas imagens se fazem valer poeticamente pelo caráter poético de abordagem imaginativa da realidade. O filme se coloca como que um retrato, que poderia à época de sua estreia, parecer inverossímil. O interessante é que hoje, uma década diante, ele se mostra premonitório.

Longe de uma estética da fome, o filme se lança naquilo que é, esteticamente, regressivo. O elemento à margem, enquanto lugar e prática poética, é móbil de uma gama de imagens poéticas que vão da luz estourada que aos poucos nos mostra o rio e suas pontes, ao escuro tanque de água no quintal do poeta que serve de ambiente luxurioso nas relações sexuais de plástica imagética de beleza ímpar. Os retratados no filme, marginais, num sentido preciso, gozam sua existência desordenada. É gente que se diverte, se une, parecendo trazer à imagem, uma vez mais o grito de Piva: “Só a desordem nos une. Ceticamente, barbaramente, sexualmente” (2005, p. 141). Todas as personagens do filme de Claudio Assis são parte e obedecem ao ritmo desse poema imagético chamado *Febre do rato*.

Há bastante sexo no filme, ele parece datado de um momento distópico, anterior a certas mudanças, Zizo parece saber que “A poesia é a mais fascinante orgia ao alcance do homem.” (PIVA, 2008, p. 188). Mas sabe também que escreve em um momento em que “Os poetas deixaram de ser bruxos / pra serem broxas. / Fantasmas-eunucos deste teatro / de Sombras que é a / sociedade Industrial, / bibelôs de consumo devidamente / etiquetados & vacinados / contra a Raiva” (PIVA, 2008, p. 183). Os gritos de não de Zizo e seus asseclas se dirigem a essa caretice, que à época já mobilizava os arautos da culpa burguesa, do bom gosto, do esteticismo, dos pentecostais e da direita xucra que hoje tomou o poder. O filme gritou, passou para um regime poético e de verossimilhança que ganhou ainda mais força depois de um fatídico 2018. “Qual é o significado desse milagre?” Perguntava Marina Tsvetáeva. “Que não existe atraso na arte, que a própria arte é em si adiantamento, independente do que se alimenta ou do que ressuscita” (TSVETÁEVA, 2017, p. 85).

O filme retoma, ressuscita e assim aponta para o futuro. Retomar certo desbunde, em 2010, por exemplo, soa hoje como um grito de um mundo que se fez deixar de se ouvir. A presença quase que hiperbólica

de um poeta anárquico e sua ressonância entre seus pares parece coisa distante e é a partir dessa distância adquirida que *Febre do rato* ganha força, fala-se no filme de uma cheia que a tudo consumirá, brinda-se a ela ao final do filme. Hoje, de um triste 2021, podemos dizer que a cheia chegou. O louvor aos hábitos condenáveis, o sexo inimputável de culpa, o dançar das curvas femininas, nus frontais de toda sorte, à época pouco transgressores, são hoje retratos de um ontem que se deixou morrer. Não é coincidência que o arco temporal do filme, entre a Semana Santa e a Semana da Pátria, apresente duas matrizes do nosso modo calhorda de operar: a religião e o patriotismo. Ou ainda, como tão bem se configura hoje nos dizeres incrustados nos círculos de poder: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”.

O lugar à margem, reservado à desordem, é hoje mais amplo. Foi aberta a caixa de Pandora (a imagem é de Leon Kossovitch), o mundo volta a ser perigoso ao poeta, toda nudez será castigada. Já se apercebia indícios dessa mudança, como nos apontou Jorge Coli, em 2017:

Ora, as mentalidades mudaram muito rapidamente e a exposição [*Histórias da Sexualidade*, no MASP] começa no momento exato em que o moralismo no Brasil vem animado por uma histeria sem precedentes, vinculando-se a um futuro político de prognóstico aterrador. (COLI, 2017).

Escrito já diante da realização desse prognóstico, o texto que aqui se apresenta não pode deixar de revelar-se surpreso com o ganho de verossimilhança que o filme de Claudio Assis ganhou nesse intervalo de uma década. O poema se fez real. “Os versos são nossos filhos. Nossos filhos mais velhos que nós, por que vivem mais, além de nós. Mais velhos do que nós, pois vêm do futuro” (TSVETÀEVA, 2017, p. 102).

O poeta morre por agitar, num desfile de 7 de setembro, seus seguidores e seguidoras. Diante de armas, canhões, soldados, algo que à época soava um pouco anos 70, Zizo começa por agitar bandeiras que desbundam a bandeira nacional. Parecia anacrônico, tanto o desbunde, quanto a figura macabra do exército nacional. Já não havia censura e ressoávamos todos os versos de Chico Buarque “A gente agora já não tinha

medo / no tempo da maldade acho que a gente nem era nascido” (*João e Maria*). Já dávamos como favas contadas o momento em que viveram os poetas de fanzine e reproduzíamos, como Heloisa Buarque de Hollanda, no posfácio à reedição dos *26 poetas hoje*, o fato de que “com o tempo a gente se esquece do que foi a convivência com um estado de exceção” (HOLLANDA, 1998, p. 261).

O poeta, sob os gritos de Vanessa, “ele é somente um poeta, larga ele!”, é lançado por policiais truculentos, com indicativos de tortura, desacordado, ao rio: “nu em sete de setembro, né, porra! Tu vai ver o que é bom pra tosse!”, diz o meganha. Ratos tomam a cena.

É esse poeta que *Febre do rato*, em seu viés também poético e premonitório, nos apresenta. Inofensivo diante da liberdade, caricato em um mundo normal, volta ser estorvo nas exceções de nosso Estado. O poeta retomava, a partir de imagens de petas e poemas do passado, em 2010, “o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos à sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação” (HOLLANDA, 1988, p. 257). Voltamos, muitos, à margem. O que nem sempre é uma escolha. O poeta de Claudio Assis ganha hoje nova conotação: ele escreveu, ou ainda viveu no âmbito da ficção, para hoje.

Aquilo que o filme tinha de distópico, fruto de sobreposições temporais das mais diversas, numa temporalidade difusa em seus produtos, decalcou-se num hoje trágico que não deixa de ser, em seu *ethos*, anacrônico e distópico. Daí o poder dessa poesia que vem não se sabe de onde, daí a necessidade de mijar nas cinzas de nossos pais, como o poeta louco de Horácio. O ontem se emplacou em nosso cenário de modo a deixar a todos paralisados, nos faltam hoje os *gritos de não*, que diante do anacronismo nosso de cada dia se faz ecoar em cada um de nós. Um filme de ontem pra hoje, que já nasceu extemporâneo para tornar-se de atualidade incontestes, como sói acontecer com a poesia, que por vezes é contemporânea de seu futuro.

Esse Poeta passa a ser marginal de um tipo que não se quer ver, o louco de *Arte poética*, passa a ser cada vez mais como os leprosos, “Feito aquele

que sofre de sarna ou de régia doença” (sendo sarna um nome amplo para doenças cutâneas, na língua de Horácio, que poderia incluir até mesmo a lepra). Podemos saltar da Roma de Horácio para o modernismo Brasileiro para compreendermos ainda uma camada mais dessa marginalidade. O leproso lançado à margem não deixou de figurar em textos de nossos poetas do começo do século XX.

Há uma “reportagem” de Raul Bopp, “Caminho de Pirapora”, uma das mais impressionantes peças de nosso modernismo em que os leprosos, esses marginais que ninguém quer ver, dizem ao poeta: “A polícia nos persegue em toda parte. Trata de nós como de cão furioso. De carabina embalada. A gente sai enxotado de uma cidade. Quando chega-se noutra, é a mesma coisa. É a sina de sempre. Tudo tem medo de nós” (BOPP, 2013, p. 160). Hoje, num contexto onde todos podem ser marginalizados, a partir de um centro cafona e retrógrado, anacrônico e inverossímil, tememos que a realidade dos marginais de Raul Bopp se coloque diante de nós: “Para eles só havia de real e positivo, sempre, onde quer que fossem, aquele espantinho de farda: a polícia.” (BOPP, 2013, p. 161). De Bopp ao BOPE muito se perdeu!

Outono de 2021.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropofágico e outros textos**. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

ASSIS, Claudio. Claudio de Assis continua indomável. [Entrevista cedida a] Júlio Bezerra. **Revista de CINEMA**, [s. l.], 15 dez. 2011. Disponível em: <http://revistadecinema.com.br/2011/12/claudio-assis-continua-indomavel/>. Acesso: 10 set. 2021.

BOPP, Raul. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

COLI, Jorge. Mostra do Masp sobre sexualidade supõe que qualquer nu liga-se ao sexo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 nov. 2017.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Torquato Tasso**. João Barrento (trad.). Lisboa: Relógio d'água, 1999.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- HORÁCIO. **Arte poética**. Guilherme Gontijo Flores (trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MENEZES, Adriano. **Os dias**. Belo Horizonte: Scriptum livros, 2004.
- NETO, Torquato. **Os últimos dias de paupéria**. São Paulo: Max Lemonad, 1982.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. Cidade do México: Fondo de cultura económica, 2003.
- PIVA, Roberto. **Um estrangeiro na legião**. São Paulo: Globo, 2005. (Obras reunidas, v. 1).
- PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno**. São Paulo: Globo, 2008. (Obras reunidas, v. 3).
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** São Paulo: Cia das letras, 2015.
- STEVENS, Wallace. **The necessary angel**. Nova Iorque: Vintage books, 1951.
- TSVETÁEVA, Marina. **O poeta e o tempo**. Aurora F. Bernardini (trad.). Belo Horizonte: Âyné, 2017.

