

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO PUBLICIDADE E PROPAGANDA

ALINE GABRIELLE RENNER

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E PRESENÇA:

Nuances poéticas em *Febre do Rato*

PORTO ALEGRE

2016

ALINE GABRIELLE RENNER

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E PRESENÇA:

Nuances poéticas em *Febre do Rato*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini

Coorientador: Prof. Ms. Pablo Alberto Lanzoni

PORTO ALEGRE

2016

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E PRESENÇA:

Nuances poéticas em *Febre do Rato*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Publicidade e Propaganda.

Aprovada em 27 de junho de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Miriam de Souza Rossini – UFRGS
Orientadora

Prof. Ms. Pablo Alberto Lanzoni – UFRGS
Coorientador

Prof^ª Dr^ª Gabriela Machado Ramos de Almeida – ULBRA
Examinadora

Prof^ª Ms. Ana Maria Acker – UFRGS/ULBRA
Examinadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a Miriam de Souza Rossini pela orientação encorajadora, pela parceria extremamente construtiva e pelo infalível bom humor. Ao meu coorientador Pablo Alberto Lanzoni, pelas leituras atentas e pelas valiosas contribuições a este trabalho. Obrigada!

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PROAv - UFRGS) e aos amigos que fiz na Fabico.

À minha família.

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo compreender como a materialidade audiovisual do filme *Febre do rato* (2011), de Cláudio Assis, cria condições para a emergência de experiências estéticas, pensando esses fenômenos a partir das noções de efeitos de presença e efeitos de sentido desenvolvidas por Hans Ulrich Gumbrecht. Este estudo entende, por ‘materialidade do audiovisual’, seus elementos imagéticos, sonoros e rítmicos, materialidades que existem como realidade na medida em que são percebidos pelos nossos sentidos. Partindo da constatação de Gumbrecht (2010) de que a poesia é um dos principais exemplos da oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido, a análise é realizada com foco em momentos de intensidade marcados pela poesia, seja ela na forma oral, recitada pelo protagonista Zizo, ou na forma estrutural, através da montagem. A investigação é feita a partir de aspectos da *mise-en-scène*, da cinematografia, do som e do ritmo. Este último revelou-se, no curso do desenvolvimento da pesquisa, como o grande articulador das possíveis experiências estéticas no filme.

PALAVRAS-CHAVE: Comunicação. Materialidades. Cinema. Experiência estética. Presença.

ABSTRACT

This monograph aims to understand how the audio-visual materiality of the film *Febre do Rato* (2011), from the director Claudio Assis, creates conditions for the emergence of aesthetic experiences, thinking these phenomena from the notions of presence effects and meaning effects developed by Hans Ulrich Gumbrecht. This study considers, 'materiality of the audio-visual' their imagery, sound and rhythmic elements, materialities that exist as reality if perceived by our senses. From Gumbrecht's finding that poetry is a prime example of the oscillation between presence effects and meaning effects, the analysis is performed focusing on moments of intensity marked by poetry, be it orally, recited by the protagonist Zizo, or structurally, through editing. The analysis focuses on mise-en-scène, cinematography, sound and rhythm aspects. This latter proved to be, in the course of the study, as the great articulator of possible aesthetic experiences in the film.

KEYWORDS: Communication. Materialities. Cinema. Aesthetic experience. Presence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Zizo (à direita) e seu amigo Pazinho (à esquerda).....	39
Figura 2 - Zizo imprime manualmente seu jornal "Febre do Rato"	39
Figura 3 - Os amigos de Zizo	40
Figura 4 - Zizo conhece Eneida.....	41
Figura 5 - Cena de abertura: paisagens do rio Capibaribe.....	42
Figura 6 – Segundo momento no Capibaribe: novas possibilidades de efeitos de presença e de sentido.....	44
Figura 7 - Espaços vazios e melancolia.....	46
Figura 8 - Eneida e a cidade	48
Figura 9 - Plano aberto que se prolonga no silêncio acentua impressões de vazio e silêncio..	49
Figura 10 - Câmera percorre o corpo de Zizo marcado pela poesia.....	52
Figura 11 - Eneida e Zizo “no meio do mundo”	54
Figura 12 - Eneida masturba-se enquanto recita poesia de Zizo	55
Figura 13 - Enquadramento e movimentação da cena acentuam ritmo frenético	56
Figura 14 - Sequência de planos móveis com velocidades e sentidos distintos	58
Figura 15 - Último plano de sequência agitada marca queda radical do ritmo da sequência...	59
Figura 16 - Discurso antes do desfile patriótico: “esse ano vai todo mundo é pro hospício!” .	61
Figura 17 - Protesto do 7 de setembro: sobreposição de planos imagéticos e sonoros	63
Figura 18 - Último poema de Zizo	66
Figura 19 - Amigos de Zizo brindam pela cheia do Capibaribe e a ‘febre do rato’	68

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 COMUNICAÇÃO, CINEMA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA.....	13
2.1 Comunicação e Estética.....	13
2.2 A Teoria das Materialidades da Comunicação	14
2.2.1 Materialidade, corpo e experiência estética: entre efeitos de presença e efeitos de sentido	16
2.3 Experiência estética no cinema: o que tocamos, o que nos toca	20
2.4 Experiência estética e nuances poéticas	23
3. PROCEDIMENTOS PARA UMA APROXIMAÇÃO DO OBJETO	28
3.1 Análise fílmica e leitura.....	28
3.2 Elementos figurais	29
3.2.1 <i>Mise-en-scène</i>	29
3.2.2 Cinematografia	31
3.2.2.1 Imagem fotográfica	32
3.2.2.2 Enquadramento, movimento e duração da imagem.....	33
3.3 Elementos sonoros.....	34
3.4 Ritmo	35
4 “E QUEM FOI QUE DISSE QUE POESIA NÃO EMBALA?”	38
4.1 Sobre a narrativa de <i>Febre do Rato</i> (2011)	38
4.2 Tempos lentos: paisagem e vazio	41
4.3 Tempos nervosos: o movimento do ‘corpo-no-mundo’	49
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS	73
ANEXO 1 – Ficha técnica do filme <i>Febre do Rato</i> (2011).....	77
ANEXO 2 – Cartaz do filme <i>Febre do Rato</i> (2011).....	78

1 INTRODUÇÃO

Corpos. Nudez, pele, pelos. Calor, suor, embriaguez, sexo. Sexo e anarquia. Corpos em êxtase, corpos nervosos, suspensos pelo verso, embalados pelo ritmo. Poesia. Zizo, o poeta que protagoniza *Febre do Rato* (2011), de direção de Cláudio Assis e roteiro de Hilton Lacerda, incorpora em suas poesias o embalo do Rio Capibaribe, a sensualidade de suas relações cotidianas e a urgência de recuperar a capacidade de ‘espernear’ diante das desigualdades sociais. Zizo usa toda a força de sua voz e a gestualidade de seu corpo para incitar seus amigos e vizinhos a reagirem contra a brutalidade de uma política que vira as costas para as comunidades marginais (as que estão à margem dos códigos morais e econômicos e os próprios habitantes das palafitas nas margens do Capibaribe), e reclamarem para si seu lugar no mundo pela satisfação de todo instinto que toca a pele. No microcosmo que descobrimos ao redor de Zizo, o sexo e a poesia são ferramentas para o mundo, o mundo dos corpos, violento e obscuro, em tudo aquilo que tem substância.

Às vezes, temos a impressão de que determinado filme pode nos tocar. O que vemos e o que ouvimos afeta-nos de modo físico, como se exercesse pressão contra nosso corpo: o eriçamento dos pelos em uma sequência de suspense, a sensação de desconforto em cenas de violência, a aceleração do ritmo corporal desperta pela ansiedade nos momentos de ação, a excitação sensual em filmes de tema erótico. Há momentos em que não conseguimos sequer identificar o motivo pelo qual determinado trecho causa-nos tão forte impressão; somos ‘tocados’ pelos mesmos sem que possamos compreender o porquê. Não conseguimos expressar precisamente o que nos atinge, mas temos a certeza de senti-lo.

Esta monografia propõe uma reflexão, a partir do filme *Febre do rato*, sobre a dimensão sensível do cinema (ACKER, 2013), isto é, a possibilidade de emergência de momentos de intensidade que caracterizam a experiência estética. A reflexão se dá a partir das discussões propostas por Hans Ulrich Gumbrecht, um dos principais articuladores da Teoria das Materialidades da Comunicação, movimento teórico desenvolvido a partir do final da década de 1980, cujo objetivo era, inicialmente, ultrapassar a tese da universalidade da interpretação nas Humanidades, propondo uma reflexão sobre “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28). O presente estudo teve início, então, com a leitura da obra central desse autor, *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010).

Com o termo ‘presença’, o autor pretende resgatar os aspectos corpóreos e sensoriais da existência humana como possibilidade de estudo nas Humanidades. Para tanto, Gumbrecht

propõe pensar em uma camada nos objetos culturais e em nossa relação com eles que não seja a camada do sentido, mas uma camada fundada na espacialidade e fisicalidade dos objetos do mundo – a dimensão da presença. Assim, quando se diz que algo ‘está presente’, faz-se referência ao impacto que determinados objetos exercem em nosso corpo, quer possamos tocá-los, efetivamente, ou não.

Para Gumbrecht (2010), no fenômeno da experiência estética, ambas as dimensões existentes apresentam-se de modo peculiar: vivemos simultaneamente os efeitos de presença e os efeitos de sentido em sua tensão/oscilação. A poesia é, para o autor, um dos principais exemplos da tensão oscilatória entre as duas dimensões, donde resulta sua potencialidade para provocar fenômenos de ordem sensível. Esta constatação é fundamental na medida em que a expressão poética é uma constante em *Febre do Rato*, ocorrendo tanto na forma de versos recitados pelo protagonista, quanto na articulação estrutural de seus planos e sequências. Neste viés, as contribuições de Gumbrecht tornam-se um substrato para o estudo de fenômenos comunicacionais no qual se pode encontrar

[...] momentos de intensidade e de apreensão corporal dos fenômenos, [...] experiências nas quais entram em jogo modos de saber mais plásticos e sensoriais. Vontade de se manter na superfície, portanto; se conservar rente aos fenômenos, e tentar preservar, assim, toda a riqueza, a desmesura e a imediatez da experiência sensível – todo o ‘o peso do aqui agora das sensações’ que aí se produzem. Trata-se, em outras palavras, de afirmar outros modos de entendimento e de apropriação do mundo, modos de saber essencialmente corporais e não-hermenêuticos (GONÇALVES, 2014, p. 15).

Dessas leituras, revelou-se o horizonte da pesquisa, a partir do qual procurei aprofundar a reflexão sobre os possíveis desdobramentos da dimensão da presença, ensaiando aproximações com a experiência cinematográfica. Interessava-me pensar as materialidades audiovisuais como articuladoras de condições para o surgimento de efeitos de presença no cinema, de momentos de intensidade que configuram a experiência estética, conforme anunciara Gumbrecht (2010). Levando em conta o indicativo do autor quanto à potencialidade da poesia na provocação de experiência estética, e visto que ela é uma constante em *Febre do Rato*, a investigação será pautada por esta assertiva. Trata-se, assim, de buscar momentos de intensidade (GUMBRECHT, 2010) provocados por nuances ou marcas poéticas, momentos que podem fazer emergir experiências que não sejam fundadas unicamente na interpretação, e descrevê-los em sua constituição material – imagética, sonora e rítmica.

Diante do exposto, formula-se o seguinte problema de pesquisa: como a dimensão material de *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2011) possibilita a emergência de experiências

estéticas em momentos marcados pela poesia? A organização proposta possui três eixos temáticos: experiência estética, cinema e poesia.

O presente estudo, portanto, tem por objetivo geral compreender como a materialidade audiovisual de *Febre do rato* cria condições para a emergência de experiências estéticas, pensando esses fenômenos a partir das noções de efeitos de presença e efeitos de sentido desenvolvidas por Hans Ulrich Gumbrecht. Como objetivos específicos, esta monografia buscará:

1. Explorar a dimensão sensível do filme *Febre do Rato*, em diálogo com a Teoria das Materialidades da Comunicação;
2. Compreender como os elementos imagéticos, sonoros e rítmicos participam da emergência de efeitos de presença e efeitos de sentido na fruição do filme;

A seleção de *Febre do Rato* deu-se de modo intuitivo, pungente. A escolha de um objeto que não provocasse momentos de uma intensa afetação não seria compatível com o próprio movimento epistemológico que serve de fundamentação a esta monografia. ‘Tocar’ a superfície do filme em busca dos aspectos materiais que potencializam o fenômeno estético envolve o risco de chocar-se contra o objeto, tropeçar em sua textura e ser tragado por sua porosidade. Acredito que isso seja necessário para este estudo, pois compartilho da noção de Vivian Sobchak do cinema como uma extensão da existência corpórea do espectador (SOBCHAK, 1992 *apud* MARKS, 2002, edição Kindle, posição 2536). Para Sobchak, a experiência cinematográfica não é comunicada somente através de signos e não é apenas uma ilusão; ela é vivida ‘no’ corpo (MARKS, 2002, edição Kindle, posição 2536, grifo nosso).

A possibilidade de reflexão sobre o fenômeno comunicacional a partir da noção de presença ou da perspectiva das materialidades tem despertado interesse de muitos pesquisadores brasileiros, dentre os quais estão Denilson Lopes, Adalberto Müller, Bernadette Lyra, Osmar Gonçalves, Erly Vieira Jr. e Erick Felinto. Sob diferentes perspectivas, o trabalho destes teóricos aborda a manifestação de fenômenos estéticos e/ou comunicacionais baseados na dimensão dos afetos e da sensibilidade a partir de materialidades midiáticas ou do próprio corpo humano enquanto materialidade. Denilson Lopes, por exemplo, trabalha com a ideia de ‘afectos pictóricos’; Erly Vieira Jr. trata do ‘realismo sensorio’ no cinema de fluxo; Osmar Gonçalves fala em ‘narrativas sensoriais’. Tais propostas atentam para os efeitos físicos e emocionais que objetos culturais podem suscitar (e em especial, produtos audiovisuais como o cinema e a videoarte).

Desse modo, articulando noções estéticas com os estudos de cinema a partir da Teoria das Materialidades, esta pesquisa encontra espaços no interior do campo da Comunicação para

refletir sobre uma alternativa epistemológica de desenvolvimento recente e em construção. O caráter *work in progress* da Teoria das Materialidades faz com que o movimento teórico apresente novas possibilidades de estudo para o campo cinematográfico, cuja dimensão sensível permanece em segundo plano em favor de análises interpretativas, como já mencionaram Erick Felinto (2010) e Ana Maria Acker (2013b). Ainda, a perspectiva das materialidades permite descobertas e diálogos interdisciplinares, tão necessária para a reflexão de nossa área.

Após a introdução, este trabalho contém dois capítulos. No capítulo dois são abordadas as questões referentes à experiência estética em diálogo com a teoria das materialidades da Comunicação. Para aproximar esta perspectiva das discussões do cinema, são convocadas as obras de duas autoras do campo do audiovisual, Jennifer Barker e Laura U. Marks: a primeira propõe a compreensão da materialidade do filme como um corpo em si, corpo capaz de tocar e provocar-nos efeitos sensoriais e psicológicos; a segunda autora desenvolve a noção de visualidade háptica, qualidade ligada à sensibilidade e à sensorialidade inerentes às mídias audiovisuais. Encerra-se esta parte buscando recordar o possível entrelaçamento entre poesia e cinema na tentativa de estudar como *Febre do Rato* nos provoca sensivelmente.

O capítulo três expõe a abordagem do objeto empírico visando ao cumprimento dos objetivos propostos. Francis Vanoye e Anne Goliot- Lété fornecem as bases para o procedimento analítico; Alex Sandro Martoni e Ana Maria Acker auxiliam a aproximar tais procedimentos de análise do pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht – em especial Acker (2013), que trabalha diretamente com a perspectiva do cinema. Os aspectos técnicos e materiais do audiovisual são estudados a partir de David Bordwell, Kristin Thompson e Gérard Betton. Outros autores, como Paulo Roberto von Zuben e Décio Pignatari são citados para tratar a questão específica do ritmo na música e na poesia.

Saliento que esta proposta de estudo está permeada por impressões subjetivas, visto que os efeitos sensíveis e as possíveis estruturas de sentido aqui explorados surgem das relações constituídas a partir da minha experiência, do meu contato com a obra. Ainda, o estudo do objeto empírico não pressupõe uma aproximação ‘cautelosa’ que mantém um certo distanciamento protocolar ou desapaixonado – e nem o poderia fazer. Sobre isto, recordo Laura U. Marks (2002), que defende um envolvimento diferenciado, um investimento dedicado de atenção sobre o objeto. As condições que fazem com que um filme possa criar a ilusão (muito palpável) de ‘tocar’ nosso corpo são eventos “infinitamente complexos e nuançados; suas superfícies são texturizadas e porosas”¹ (MARKS, 2002, edição Kindle, posição 121, tradução

¹ Tradução livre de: “[...] endlessly complex and nuanced; their surfaces are textured and porous”.

nossa). Um estudo nessa perspectiva deve ser construído em direção ao objeto, “roçando seus poros e tocando suas diferentes texturas”² (MARKS, 2002, edição Kindle, posição 130, tradução nossa).

O capítulo quatro consiste na análise de *Febre do Rato* (2011) a partir das considerações teóricas expostas anteriormente. O texto está organizado em duas partes que designam os diferentes momentos que foram percebidos no filme, aos quais me refiro como ‘tempos lentos’ e ‘temos nervosos’. Por fim, nas considerações finais, retoma-se o conteúdo abordado ao longo do estudo no intuito de avaliar os procedimentos metodológicos utilizados. Neste espaço, também serão partilhados os questionamentos que surgiram ao longo da jornada. Bibliografia e anexos encerram o trabalho.

² Tradução livre de: “[...] brushing on its pores and touching its varied textures”.

2 COMUNICAÇÃO, CINEMA E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Neste capítulo, apresenta-se o eixo teórico sobre a noção de experiência estética e suas relações com a Comunicação e os estudos de cinema, apontando algumas questões sobre o sensível-sensorial presente nos processos comunicativos. A intenção por delimitar esta temática busca dar voz a uma reflexão frente à experiência estética através da perspectiva de Hans Ulrich Gumbrecht, em diálogo com o objeto empírico oferecido por este trabalho.

2.1 Comunicação e Estética

Para Jorge Cardoso Filho (2009), a perspectiva de encontrar no fenômeno estético os fundamentos para a compreensão da experiência mediatizada tem tornado frequente o olhar de estudiosos da Comunicação sobre a Estética filosófica. Conforme o autor, a reflexão sobre os “meios de comunicação e suas materialidades como elementos mediadores da experiência partilhada” (CARDOSO FILHO, 2009, p. 3881) são a base para o recente desenvolvimento de uma nova disciplina: Estética da Comunicação.

Dentre aqueles que investigam as relações entre processos comunicativos e experiência estética, Cardoso Filho (2009) cita as contribuições de Monclar Valverde, Cesar Guimarães e Bruno Leal. Segundo Monclar Valverde (2010), os dois aspectos que caracterizam a dimensão estética da comunicação são a comunicabilidade dos sentimentos e o compartilhamento do mundo sensível. A respeito da teoria estética, nascida na Alemanha do século XVIII, Valverde observa que sua recente história possui trajetória tortuosa, com diversos deslocamentos quanto ao seu enfoque e objeto, o que contribuiu “para tornar obscura a natureza do problema estético enquanto tal” (VALVERDE, 2010, p. 61). Ainda, a dificuldade em limitar a problemática específica da teoria estética é reflexo da heterogeneidade do conjunto de abordagens elaborado desde a Antiguidade, mas também da ambiguidade e imprecisão de seu objeto: a sensibilidade. Se, por um lado, contudo, essa heterogeneidade de abordagens confere algum grau de ‘obscuridade’ à estética, por outro, indica a abrangência de possibilidades de reflexão acerca dos cruzamentos entre estética e fenômenos das mais diversas ordens – inclusive os fenômenos comunicativos.

Bruno Leal e César Guimarães, juntamente com Carlos Mendonça, organizaram as obras *Comunicação e experiência estética* (2006) e *Entre o sensível e o comunicacional* (2010), nas quais buscam fomentar as discussões sobre as categorias pertinentes ao estudo das

condições para uma abordagem estética da comunicação, as dimensões sensíveis dos processos comunicativos e a comunicabilidade dos fenômenos estéticos. Para Guimarães, Leal e Mendonça (2010, p. 14), a comunicação está “na base da experiência sensível, naquilo que nela há de partilhável”.

O que Valverde aponta como uma das causas para a natureza obscura do problema estético, ou seja, a heterogeneidade de abordagens, em Guimarães, Leal e Mendonça, essa heterogeneidade, enquanto zona de cruzamento interdisciplinar, é condição para o estudo da experiência estética na Comunicação. Para os autores (GUIMARÃES; LEAL; MENDONÇA, 2010), o compartilhamento de conceitos, noções e operadores analíticos resultantes desses cruzamentos são essenciais ao desligamento da noção de experiência estética de uma ontologia do artístico, favorecendo a compreensão da dimensão relacional dos fenômenos que convocam a sensibilidade do homem para experimentar e compreender seus processos expressivos.

Assim, pode-se dizer que os esforços para pensar a comunicação como campo de reflexão sobre a experiência estética parecem reforçar a noção de comunicação como fenômeno compartilhado, desencadeado por e desencadeador de efeitos afetivos e sensíveis. Como já sugerido, esta noção implica conceber o fenômeno estético não somente como uma situação dotada de ‘artisticidade’, mas como experiência que se expressa na afetividade e na sensorialidade da relação do homem com o mundo. Nesse sentido, e retornando à ideia inicial sobre a emergência de uma disciplina que dá conta dos cruzamentos específicos entre estética e comunicação, Denilson Lopes (2007, p. 23) aponta a “necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação, diferente de posições meramente intelectualistas, construtivistas e cerebrais” (LOPES, 2007).

As considerações tecidas buscam aproximar as duas esferas que, juntas, configurariam uma ‘estética da comunicação’. Faz-se essencial enfatizar o reconhecimento da importância decisiva do corpo, ‘órgão da experiência’ e ‘sede da sensibilidade’ (VALVERDE, 2010), no processo comunicativo, pois a noção do corpo enquanto lugar de compartilhamento (comunicação) da experiência sensível (estética) é essencial para pensarmos como o cinema pode provoca-nos e fazer emergir sensações de extrema intensidade e de difícil compreensão.

2.2 A Teoria das Materialidades da Comunicação

O termo ‘materialidades da comunicação’ surge em uma série de colóquios interdisciplinares organizados por Gumbrecht na cidade de Dubrovnik, na antiga Iugoslávia,

entre os anos de 1981 e 1989. Conforme Erick Felinto (2006, p. 36), a noção do termo indica, primeiramente, o pressuposto de que “todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se”, ou seja, um significante, uma forma de expressão. Nessa perspectiva, “a comunicação é encarada menos como uma troca de significados, de ideias sobre [algo], e mais como uma performance posta em movimento por meio de vários significantes materializados” (PFEIFFER, 1994, p. 10, *apud* FELINTO, 2006, p. 40). A preferência pelo termo ‘comunicação’ indicava uma abertura a um campo de estudos mais abrangente do que a atenção voltada aos estudos ‘puramente’ literários.

Os estudos voltados para as materialidades da comunicação pareciam, acima de tudo, “prometer uma alternativa à perpetuidade da interpretação” (GUMBRECHT, 2010, p. 27). Do último encontro em Dubrovnik, em 1987, foi editado o volume *Materialität der Kommunikation* (1988), organizado por Gumbrecht e Karl Ludwig Pfeiffer. Nesta publicação encontramos a seguinte definição: “as materialidades da comunicação são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28).

A busca por um discurso alternativo, um campo de reflexão “não hermenêutico” (GUMBRECHT, 2010) é consequência da trajetória acadêmica de Gumbrecht, que iniciou sua formação na Escola de Constança sob a orientação de Hans Robert Jauss, principal articulador da estética da recepção. Gumbrecht rompe, contudo, com a perspectiva normativista de reconstrução histórica da recepção literária defendida por Jauss, rejeitando qualquer pretensão de busca pelo sentido inerente dos textos. Ao defender uma “história descritiva”, Gumbrecht privilegia a ‘descrição’ das condições históricas e materiais de ‘possibilidade de construção de sentidos’, delineando, assim, o que viria a ser o cerne das críticas da obra de Gumbrecht: a rigorosa supremacia do sentido e da hermenêutica no estudo da Arte e das Humanidades³.

Entre as fontes teóricas que alimentaram o entusiasmo de Gumbrecht pelas materialidades, o autor cita o modo como a obra de Walter Benjamin celebra a dimensão física e imediata dos objetos culturais; o estilo alternativo de pesquisa proposto por Friedrich Kittler acerca da influência das inovações tecnológicas e dos novos meios de comunicação sobre os movimentos intelectuais; a tradução, por Derrida, do pensamento filosófico ocidental e o

3 O desejo de ultrapassar o estatuto exclusivo e incontestado da interpretação, da significação e do sentido faz com que o pensamento de Gumbrecht seja, muitas vezes, simplificado a uma postura ‘anti-hermenêutica’ – o que não é, em absoluto, verdadeiro. Gumbrecht é enfático, em sua crítica à metafísica, quanto à inevitabilidade da interpretação como prática elementar da existência humana. A crítica que o autor faz da metafísica supõe que o “para além”, indicado pelo prefixo ‘meta’, envolva algo que é *somado* à interpretação (GUMBRECHT, 2010).

processo de precedência do significado sobre significante, assim como da dimensão inteligível, sobre a sensível; e o estudo dos modos de comunicação centrados no corpo, a partir de uma fenomenologia da voz, pelo medievalista suíço Paul Zumthor (GUMBRECHT, 2010).

A Teoria das Materialidades, como já referido, tem se tornado fonte de muitas reflexões de pesquisadores da Comunicação. Entretanto, tem-se a impressão de que, muitas vezes, esta apropriação fica centrada a uma leitura que reduz as contribuições oferecidas a uma noção de ‘materialidade’ a questões referentes à técnica e à tecnologia, à mídia como, e tão-somente, um suporte. É verdade que se pode pensar nos grãos de prata que dão forma ao corpo dos atores na tela ou nas ondas sonoras que constituem a sonoridade das falas e diálogos através dos alto-falantes, já que estes elementos são materialidades do cinema. Todavia, acredito que somente essa perspectiva ‘literal’ de ‘materialidade do audiovisual’ não dá conta da complexidade das estruturas que possibilitam a emergência de momentos de intensidade no cinema. O termo, como trazido a esta monografia, portanto, pretende superar possíveis noções restritivas.

Em tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense em 2015, Alex Sandro Martoni propõe, como ilustração muito pertinente acerca do que são as ‘materialidades’, o fenômeno das festas *rave*:

Uma das imagens mais sintomáticas dessas festas [...] é aquela em que uma pessoa dança e gesticula virada de frente e muito próxima às caixas de som. O objetivo evidente dessa ação consiste não somente em ouvir a música, mas também em senti-la fisicamente através das sensações táteis estimuladas pelo contato das ondas acústicas com os terminais nervosos situados na superfície do nosso corpo. É nessa perspectiva que esses estímulos perceptíveis ao nível dos sentidos que chamamos de *materialidade*, ainda que possam ser pensados como fenômenos puramente físicos e exteriores aos nossos processos mentais, como aventamos, só existem efetivamente para nós na medida em que se integram a um circuito sensorial (MARTONI, 2015, p. 44-45, grifo do autor).

Cabe ressaltar que, a partir do exposto, pensa-se a produção de efeitos de presença e de sentido a partir dos elementos que se apresentam, no cinema, como fenômenos físicos constitutivos da experiência audiovisual, mas que somente existem, de fato, quando apreendidos em uma relação cognitiva e corporal: o imagético, o sonoro e o rítmico.

2.2.1 Materialidade, corpo e experiência estética: entre efeitos de presença e efeitos de sentido

Do paradigma das materialidades de comunicação – a questão inicialmente colocada pelos colóquios de Dubrovnik a respeito da influência dos *media* sobre o sentido que veiculavam –, a obra de Hans Ulrich Gumbrecht desenvolve-se com o intuito de contrapor-se ao estatuto hegemônico da interpretação na cultura ocidental. Essa crítica direciona-se aos processos de ‘descorporificação’ na cultura, principalmente a partir do início da modernidade, quando tudo o que não é do plano do sentido (tudo o que se refere à materialidade do significante) torna-se secundário em relação à decifração do sentido profundo e oculto sob uma superfície “puramente material” (GUMBRECHT, 2010, p. 43). Colocado de outro modo, Gumbrecht critica o esquecimento, na relação acadêmica ou cotidiana, das dimensões espacial e corporal da existência humana.

Assim, com o termo ‘presença’, Gumbrecht busca resgatar a relação de espacialidade, tangibilidade e imediatez do contato do homem com o mundo e seus objetos. Dizer que algo está presente indica que este algo está próximo de nossos corpos e, quer toque-nos diretamente ou não, possui uma ‘substância’ (GUMBRECHT, 2015). A relação do homem com as ‘coisas-do-mundo’ ocorre pela produção de presença e pela produção de sentido, dimensões que estão presentes em todos os objetos. ‘Produção’ refere-se, etimologicamente, ao ato de ‘trazer para diante’; ‘produção de presença’, portanto, refere-se a “todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Para Gumbrecht, a dimensão da presença possui prioridade em relação à atribuição e à identificação de sentido, não porque a considere mais importante do que as operações de interpretação – porém ‘mais elementar’ –, na medida em que as coisas estão ‘sempre-já’ – e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir sentido a respeito do que as coisas supostamente implicam – em uma relação necessária com nossos corpos (GUMBRECHT, 2014). Se o excesso de efeitos de sentido pode prejudicar os momentos de presença, por outro lado, Gumbrecht admite que “a presença nunca seria perfeita se o sentido fosse excluído” (2010, p. 169). É impossível, afinal, não tentar atribuir sentido àquilo que nos afeta de modo tão particular no contato com determinados objetos ou corpos.

A dimensão da presença existe em todas as ‘coisas-do-mundo’: todos os objetos culturais e todas as culturas contêm um elemento de sentido e um elemento de presença, e podem ser analisados segundo configurações de um tipo ou de outro (GUMBRECHT, 2010, p. 41)⁴. O fenômeno estético é específico, pois nele experienciamos as duas dimensões em sua

⁴ Nessa perspectiva, Gumbrecht (2010) propõe uma tipologia ideal de ‘culturas de presença’ e ‘culturas de sentido’: nas primeiras, a dimensão da presença é predominante sobre a dimensão do sentido, e a figura do corpo serve

simultaneidade: na oscilação/tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido, emerge a experiência estética.

Em *Produção de Presença* (2010), Gumbrecht propõe uma listagem de questões acerca da experiência estética. O primeiro ponto refere-se à sensação intrínseca de intensidade que ela pode nos causar. Tal intensidade é sentida em momentos específicos, quer provoquem sentimentos ligados ao prazer ou à dor:

[...] gosto de me referir a esses momentos como “momentos de intensidade”. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas. A diferença que fazem esses momentos parece estar fundada na quantidade. E gosto de combinar o conceito quantitativo de “intensidade” com o sentido de fragmentação temporal da palavra “momentos”, pois sei – por muitos momentos frustrantes de perda e de separação – que não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menor a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar a sua duração. Na verdade, antes de ouvir minha ária favorita de Mozart, não posso ter certeza de que sua doçura tomará de novo conta do meu corpo. Pode ocorrer – mas sei e já antecipo a reação de lamento acerca dessa experiência – que será só por um instante (se, de todo, acontecer). (GUMBRECHT, 2010, p. 127).

Os exemplos que Gumbrecht traz dão a impressão de que é possível “ouvir na pele” os sons do oboé da ária de Mozart; da “emoção, [d]a respiração subitamente profunda e [d]os olhos envergonhados e lacrimejantes” com um movimento perfeito de alguma competição esportiva; da “sensação de profunda depressão, e talvez até de humilhação” ao ler um determinado poema; “[d]a ilusão de força letal e violência” que trespassa o corpo no momento de uma estocada final em uma tourada: a sensação, enfim, de “ter encontrado o lugar certo para o corpo” (GUMBRECHT, 2010, p. 127).

A segunda questão trata do apelo específico que esses momentos exercem sobre nós. O efeito arrebatador de tais momentos talvez seja causado pelo fato de que não encontramos “certas sensações de intensidade nos mundos histórica e culturalmente específicos do cotidiano em que vivemos” (GUMBRECHT, 2010, p. 128) – ou, ao menos, não estamos ‘abertos’ para que isso ocorra. Disto decorre que há uma distância (uma sensação de isolamento ou insularidade – termo que Gumbrecht toma emprestado de Mikhail Bakhtin) inerente entre a experiência estética e os mundos do cotidiano em que ela ocorre. Gumbrecht (2010) indica dois modos principais pelos quais podemos entrar nessas situações de insularidade: o primeiro diz

como autorreferência humana predominante. Nas culturas de sentido, em que prevalece a dimensão significativa, a autorreferência predominante é o pensamento.

respeito à sensação de ser arrebatado por uma ‘relevância imposta’, o aparecimento repentino de objetos de percepção que desviam nossa atenção da vivência cotidiana. O segundo modo consiste em um estado de serenidade, de concentração e de disponibilidade para a percepção do mundo que nos prepara para o acontecimento da experiência estética (GUMBRECHT, 2010). Para ilustrar esse momento de serenidade, Gumbrecht (2010, p. 133) cita a resposta do atleta Pablo Morales sobre os motivos de seu retorno às competições: Morales diz que estava “viciado na sensação de ‘estar perdido na intensidade concentrada”.

Podemos pensar que a condição de isolamento (ou insularidade) e a disposição específica de ‘estar ali’ (aberto, disponível ao momento) que caracterizam a experiência estética, assemelham-se às condições de fruição do cinema. Isto é, a ideia da experiência cinematográfica já traz consigo duas das condições para o fenômeno estético. Mesmo quando vemos um filme em qualquer outra situação que não aquela da grande tela que ocupa todo o nosso horizonte, da sala escura que neutraliza o entorno, e do som que nos envolve fisicamente, colocamo-nos numa relação de disponibilidade, de dedicação a esse objeto.

Na sequência, Gumbrecht interroga sobre o que é tão fascinante nos objetos da experiência estética, visto que não há nada de construtivo ou edificante nestes momentos. Para ele, o que procuramos em um mundo tão saturado de sentido são os próprios fenômenos e impressões de presença, mesmo que os mesmos sejam vividos de modo efêmero. Porque vivemos em uma cultura em que predomina a significação, na qual toda possibilidade de presença é embrulhada e “até mediada por nuvens e almofadas de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 135), os fenômenos de presença são necessariamente efêmeros – daí falar em ‘efeitos’ –, e proporcionam a sensação de estar-no-mundo que o homem contemporâneo teria perdido.

A questão apontada a seguir trata de como as materialidades dos objetos podem influir na produção do sentido que veiculam. Assim, há materialidades em que predomina a dimensão da interpretação, e outras em que se sobressai a da presença. Gumbrecht (2010, p. 139) acredita que a dimensão do sentido sempre predomina quando lemos um texto, ainda que possamos sentir efeitos de presença (“[d]o ritmo da linguagem até mesmo [d]o cheiro do papel”. Por outro lado, ele crê que a dimensão da presença será sempre predominante na música, mesmo que determinadas estruturas sonoras possam evocar conotações semânticas. Neste estudo, argumenta-se que a oscilação entre a dimensão da presença e a dimensão do sentido é uma característica das mídias audiovisuais, pois, ao mesmo tempo em que sua materialidade é eminentemente sensual (MARKS, 2002), nosso modo de fruí-las sempre envolve a interpretação.

Gumbrecht (2010, p. 140) usa o termo ‘epifania’ para descrever o “modo específico em que a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido se apresenta diante de nós nas situações de experiência estética”. O autor lista três características da epifania: a) a impressão de que a oscilação entre sentido e presença surge do nada; b) a qualidade espacial – ou, ao menos, a impressão dessa qualidade – da emergência da oscilação entre efeitos de presença e de sentido; e c) a ‘eventividade’ desse fenômeno, pois nunca sabemos quando ele acontecerá, que intensidade terá e quanto tempo seu efeito irá durar. Dessa eventividade decorre a questão seguinte: a epifania estética envolve sempre um elemento de violência. Para o autor, não existe experiência estética sem epifania, e se esta envolve um elemento de violência, não pode haver experiência estética sem um momento de violência. Mesmo em experiências em que a violência é apenas uma ilusão, pois não há substância ou tridimensionalidade na relação (como no cinema), o efeito dessa experiência pode ser violento, no sentido de ocupar e ‘bloquear’ nosso corpo (GUMBRECHT, 2010, p. 145).

Por fim, a última questão levantada trata da sensação de ‘perder o domínio sobre si mesmo’ no fascínio que a oscilação entre efeitos de presença e de sentido provoca. Tal fascínio reflete o desejo do homem de recuperar a dimensão espacial e corpórea de sua existência, de ser afetado pela sensação de ‘estar-no-mundo’, mesmo que esta não seja uma conquista permanente. Gumbrecht (2010) fala em ‘redenção’ à experiência estética, ao mesmo tempo uma disposição pela qual entregamo-nos, tornamo-nos disponíveis ao ‘paradoxo do êxtase’ da experiência estética (uma alternância entre sensações de intensidade e perfeito apaziguamento), quanto um resultado da sensação de ter recuperado, por um breve instante, um vislumbre do que podem ser as coisas-do-mundo. Assim, quando diz que a experiência estética pode-nos “transportar para um estado de clareza apolínea ou para um estado de arrebatamento dionisíaco” (GUMBRECHT, 2010, p. 148), o autor indica a possibilidade de vivermos momentos de silenciosa intensidade; de extremo apaziguamento e excitação ao mesmo tempo. Em *Febre do Rato*, podemos perceber esse ‘paradoxo do êxtase’ no modo como Zizo e seus amigos ‘são-no-mundo’: há momentos de excitação, de ‘arrebatamento dionisíaco’, e há momentos de intenso silêncio, de um apaziguamento que nos passa a sensação de desaceleração, de retidão e recuo – sensações, como lembra-nos Gumbrecht (2010), nem sempre agradáveis.

2.3 Experiência estética no cinema: o que tocamos, o que nos toca

Momentos específicos de intensidade, tensão de efeitos de presença e de sentido; serena revelação ou violento arrebatamento; fascinação, efemeridade, insularidade; perder-se na sensação de ser-no-mundo, de ser-corpo, de tocar e ser tocado: esta é a experiência estética para Hans Ulrich Gumbrecht. Como estudá-la da perspectiva cinematográfica? Para pensar nosso corpo como ‘lugar’ da experiência estética no cinema, é preciso refletir sobre como a materialidade audiovisual potencializa o desencadeamento de tais experiências, através do filme *Febre do Rato* (2011).

Para Luiz Buñuel, o cinema pode arrebatá-nos como nenhuma outra forma de expressão humana (BUÑUEL, 2008). Uma cena carregada de dramaticidade pode provocar-nos ardência nos olhos e nariz e, quando percebemos, estamos lacrimejando involuntariamente; um filme de terror pode acelerar nosso batimento cardíaco, fazer-nos suar frio e agarrar o braço da poltrona do cinema (ou do sofá, ou de alguém que está ao nosso lado) enquanto prendemos a respiração, etc. Há ocasiões, contudo, em que não conseguimos entender o que nos afeta e mobiliza tão concretamente em um filme: sentimo-nos tomados por impressões disformes, sensações sem-nome, que podem tanto causar-nos uma sensação de mal-estar generalizada, quanto de intenso prazer e euforia.

Em *The Tactile Eye* (2009), Jennifer M. Barker busca resgatar a essencialidade da materialidade do cinema, isto é, as condições da experiência cinematográfica, antes mesmo dos processos de racionalização e da significação. Na introdução da obra, Barker afirma, a respeito de *O Espelho* (1975), de Tarkovski, que, ao longo de todo o filme:

[...] a emoção está inseparável do movimento e da materialidade. Amor, desejo, nostalgia e alegria são percebidos e expressados de maneira fundamentalmente táteis, não apenas pelos personagens, mas também, e de maneira ainda mais profunda, pelo próprio filme e pelo espectador. Estas experiências corporais e emocionais podem começar na e sobre a superfície do corpo, mas eles acabam por envolver o corpo inteiro e registrar como movimento, comportamento, tensão e ritmos internos como engajamento de corpo inteiro com a materialidade do mundo⁵ (BARKER, 2009, p. 1-2, tradução nossa).

Para Barker (2009), a materialidade do filme é um corpo em si e a experiência cinematográfica (os processos de significação e afetação física, essencialmente) ocorre no

⁵ Tradução livre de: [...] *emotion is inextricably bound up with motion and materiality. Love, desire, loss, nostalgia, and joy are perceived and expressed in fundamentally tactile ways, not only by characters but also, even more profoundly, by film and viewer. These embodied, emotional experiences may begin in and on the surface of the body, but they come to involve the entire body and to register as movement, comportment, tension, internal rhythms and a full-bodied engagement with the materiality of the world*”.

encontro carnal e visceral entre o corpo do filme e o corpo do espectador. A noção de ‘corpo do filme’ (*film’s body*) refere-se a um corpo concreto e vivo, independente e distinto do corpo do espectador ou do realizador/diretor, mas a este conectado (Viviane Sobchak *apud* BARKER, 2009, p. 8, grifo da autora)⁶: o cinema “usa *modos de existência incorporada* (visão, audição, movimentos físicos e reflexivos) como veículo, como ‘matéria’, substância de sua linguagem”.

Enquanto materialidade, o filme é um corpo; enquanto corpo, possui modos próprios de percepção e de expressão que ocorrem através do movimento de seus músculos e sensibilidade. Esse corpo possui a capacidade de afetar-nos, de *tocar* nossos corpos: o cinema possui uma capacidade *tátil*. ‘Tocar’, para Barker, significa não apenas um ‘entrar em contato’, mas uma profunda maneira de ser (*manner of being*) pela qual o corpo do filme, ao modo do corpo humano, expressa-se sensivelmente no mundo.

A tatilidade do cinema (ou bem da experiência cinematográfica) é investigada por Barker (2009) a partir dos diferentes eixos: do nível mais superficial (do primeiro toque da pele do filme em nossa própria pele), ao nível intermediário (dos músculos do filme que ativam nossos músculos), ao nível mais profundo, visceral (dos órgãos internos que provocam nossas reações involuntárias mais extremas). A tatilidade cinematográfica é, assim:

Uma atitude em relação ao cinema que o corpo manifesta de maneiras específicas: hapticamente, em sua superfície suave; cinestésica e muscularmente, na dimensão média dos músculos, tendões e ossos que invadem o espaço cinemático; e visceralmente, nas cavidades obscuras do corpo, onde coração, pulmões, fluidos pulsantes e sinapses recebem, respondem e reencenam os ritmos do cinema (BARKER, 2009, p. 3).

A reflexão sobre a experiência cinematográfica a partir de uma anatomia do encontro entre o corpo do filme e o corpo do espectador tem como pressuposto a observação de Vivian Sobchak de que a experiência cinematográfica produz sentido *não apesar de nossos corpos, mas por causa deles* (SOBCHAK *apud* BARKER, 2009, p. 4). Em outras palavras: é do encontro entre o corpo do filme e o nosso próprio corpo que o primeiro pode nos afetar e, por isso, ‘produzir’ algo.

Barker (2009) busca os fundamentos para estudar os processos afetivos e sensíveis emergentes do encontro entre o corpo do filme e o corpo do espectador nas reflexões de Laura Marks sobre a ‘hapticidade’ das imagens em movimento. Em *The Skin of the Film* (2000) e *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media* (2002), Laura Marks desenvolve o conceito

⁶ Tradução livre de: “*the cinema uses modes of embodied existence (seeing, hearing, physical and reflective movement) as the vehicle, the ‘stuff’, the substance of its language*”.

de ‘visualidade háptica’ em busca da fisicalidade originária do cinema. Para a autora, prestar atenção à materialidade das mídias aproxima-nos de uma existência física compartilhada menos determinada pela racionalização simbólica. O desejo por uma visualidade que dê conta da ânsia por uma relação mais sensual com o mundo é também sinônimo de insatisfação com os modos de visualidade ‘tradicionais’, eminentemente ópticos e que pressupõem um distanciamento incontornável entre aquele que vê e aquilo que é visto.

Marks (2002, edição Kindle, posição 94)⁷ apresenta suas análises tentando manter-se na “superfície do objeto, em vez de tentar penetrá-lo ou ‘interpretá-lo’, como, supostamente, a crítica deve fazer”. A perspectiva da autora permite-me apresentar as primeiras considerações sobre o modo como iremos analisar a experiência estética em *Febre do Rato*, sem a necessidade de interpretar uma imagem que nos ‘toca’, já que os processos de significação são secundários (embora inevitáveis) neste tipo de experiência, e mais importante do que decodificá-los é ampliar a área de contato em que a experiência se dá: deixar-se tocar, e tocá-la também, mas não dominá-la.

Assim, Barker e Marks buscam compreender como a mídia audiovisual produz efeitos, como ela pode nos afetar. Seja pensando o filme como um corpo com pele, músculos e órgãos pulsantes, ou investigando os efeitos sensuais de sua qualidade háptica, o pensamento de ambas dá suporte às considerações de Hans Ulrich Gumbrecht na medida em que reconhecem (na especificidade da materialidade cinematográfica), a capacidade de evocar efeitos de tangibilidade e sensorialidade, independente do significado que possam articular. Há apenas o toque, e a leve pressão das imagens e dos sons contra nosso corpo.

2.4 Experiência estética e nuances poéticas

A hesitação sobre o modo como encarar a poesia nesta pesquisa encontra eco no texto de Adalberto Müller (2012), no qual ele reafirma a impossibilidade de definir as palavras ‘poesia’ e ‘poema’. As inquietações do autor frente a temática, auxiliaram-me a pensar em como se pode discutir a expressão poética que atravessa *Febre do Rato*.

Em *Arte como experiência* (2010), John Dewey levanta uma questão importante: a diferença entre “ser uma coisa e ser um sinal de sua presença”. Dewey discorda de que arrepios na pele, calafrios na espinha, nó na garganta e uma sensação na boca do estômago sejam em si

⁷ Tradução livre de: “[...] move along the surface of the object, rather than attempting to penetrate or ‘interpret’ it, as criticism is usually supposed to do”.

efeitos poéticos. Tai sensações são, para ele, a “indicação geral de uma participação orgânica completa, enquanto são a plenitude e a imediaticidade dessa participação que constituem a qualidade estética de uma experiência [...]” (DEWEY, 2014, p. 384). O autor sustenta que impor classificações e definições rígidas aos efeitos estéticos (o que é o ‘poético’, o ‘sublime’, o ‘feio’, etc.) é problemático na medida em que essas conceituações se dão com base em princípios e ideias estruturadas fora da experiência estética (DEWEY, 2010, p. 395). Dewey destaca, contudo, que podemos considerar ‘poético’ como um termo assinalador de ‘tendências’. Uma tendência ou movimento ocorre dentro de certos limites que definem sua direção, mas ‘tendências da experiência’ não possuem limites precisos na medida em que a experiência é rica e por demais complexa para permitir delimitações:

Assim, qualquer um pode selecionar uma passagem literária e dizer sem hesitação que isto é poesia, aquilo é prosa. Mas esta atribuição de qualidades não implica que haja uma entidade chamada poesia e outra chamada prosa. Implica, mais uma vez, a qualidade sentida no movimento para um limite. Logo, a qualidade existe em muitos graus e formas (DEWEY, 2014, p. 396).

O exemplo que o autor traz é o de um boletim meteorológico: embora ninguém pudesse dizer que tal boletim fosse uma poesia, só uma ‘definição pedante’ negaria que nele há algo de poético graças a elementos como a eufonia dos termos geográficos e às alusões imagéticas que criam sensações específicas. De acordo com Dewey (2014, p. 397), embora a intenção do boletim seja uma afirmação prosaica das condições climáticas, as palavras “possuem uma carga que lhes imprime um impulso para o poético”. Assim, quando o autor utiliza o termo ‘poético’ (ou qualquer outro com a mesma intenção adjetiva) para qualificar um objeto ou uma experiência, ele tem em mente “uma gama de objetos que expressam uma certa qualidade de maneira enfática, porém não exclusiva (DEWEY, 2014, p. 405). Acredito que as considerações de Dewey sejam pertinentes para considerarmos as nuances poéticas em *Febre do Rato*, nas suas diferentes manifestações, como momentos que potencializam a emergência de experiências estéticas.

A respeito da predominância da dimensão não-hermenêutica na leitura oral de um poema (na qual são envolvidos substancialmente a voz e o corpo do leitor), Gumbrecht cita a noção de ‘volume’ utilizada por Hans-Georg Gadamer – quem, nas palavras daquele autor, mais do que qualquer outro filósofo contemporâneo, “está associado à hermenêutica e à interpretação como produção contínua de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 89). O ‘volume’ seria, para Gadamer, a dimensão não-hermenêutica a manifestação textual da poesia: “Não cantamos o texto [...]? Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção

de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade na sua performance? [...]” (GADAMER, 2000, p. 63 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 89).

Nesse sentido, Gumbrecht busca na obra de Paul Zumthor fundamentos para a reflexão da potência da poesia para produzir experiências estéticas. Como Gumbrecht, Zumthor pensa a oralidade como realidade física (a voz é uma ‘coisa’), que exige o engajamento de um corpo, uma presença, uma espessura que se expressam na “tutilidade do sopro, na urgência do respiro” (ZUMTHOR, 1997, p.12-13). A ‘poeticidade’ para este autor, está associada à sensorialidade, “a isto que alguns chamam de o *sensível*, e que Merleau-Ponty denominava com uma palavra magnífica [...], a *carne*” (ZUMTHOR, 2014, p. 78). Tem-se que a poeticidade, apesar de ser um atributo inominável e complexo, é algo (é ‘aquilo’) que provoca o corpo, a carne enquanto ‘unidade originária do sensível’. O discurso poético, nesse sentido, difere-se de quaisquer outras práticas discursivas no que tem de profundo:

[na sua] fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2014, 38).

Na primeira frase de sua obra *Introdução à poesia oral* (1997), Zumthor aponta a suposta contradição entre ‘escrever um livro sobre a voz’. Uma contradição semelhante poderia ser levantada nesta pesquisa: afinal, como falar de ‘presença’ no cinema, de ‘imediatez da voz e do corpo mediados’? A contradição é desfeita, primeiro, por Gumbrecht: ao falar em efeitos, reconhece-se o caráter ilusório das sensações de tangibilidade (uma ilusão muito concreta, eu diria); segundo, porque, assim como Simone Luci Pereira, creio que, nas mídias audiovisuais, de modo geral:

[...] há uma gestualidade, uma plasticidade da voz, há a presença de um corpo, de qualquer forma. Não se pode mais vê-lo, mas se sente suas pulsações, respirações, sentimentos, energia vital. Tem-se, de qualquer forma, a presença de um corpo, e isso é que é definidor da performance. (PEREIRA, 2003, p. 7).

Se aceitamos que em diferentes meios predomina a dimensão do sentido ou a dimensão da presença, e que a percepção poética se dá na oscilação entre as duas dimensões, então não importará se a percepção poética surge da leitura dos poemas, de sua audição ou de sua experiência através do audiovisual. A diferença de estímulos corporais percebidos na leitura silenciosa de um livro e a implicação física no instante de sua leitura em voz alta, explica

Zumthor (2014), é apenas uma questão de ‘graus de intensidade’. O autor defende, sim, que a intensidade do envolvimento do corpo e da sensorialidade na expressão oral da poesia é maior do que na sua leitura individual; todavia, a implicação do corpo está lá (ZUMTHOR, 2014, *apud* MIRANDA, 2015).

As primeiras reflexões sobre as relações entre cinema e poesia foram propostas por Jean Epstein, na década de 1920, antes mesmo das publicações de Luiz Buñuel (*Cinema: instrumento de poesia*, em 1958) e Pier Paolo Pasolini (*Cinema de poesia*, em 1966). Epstein pensava a ‘fotogenia’ (a plasticidade) e o ‘ritmo’ (incluindo os movimentos de câmera) como noções articuladoras do ‘poético’ no cinema’ (MACIEL, 2004 *apud* MÜLLER, 2012). Na década seguinte, Germaine Dulac elogia o cinema em que eclodem ‘sonoridades visuais’, uma “orquestração geral feita de ritmos, de enquadramentos, de ângulos, de luz, de proporções, de oposições e de concordância de imagens” (DULAC, 1946, p.345 *apud* MÜLLER, 2012, p. 211).

Segundo Maria Esther Maciel (2001), inúmeras foram as tentativas, ao longo de todo o século passado, de explorar e teorizar a dimensão poética do cinema. A autora aponta, no Brasil, a proposição de um roteiro cinematográfico para o poema *O Martelo*, de Manuel Bandeira por Vinicius de Moraes. De acordo com a autora, Vinicius de Moraes tinha que a noção de ritmo – poético e cinematográfico – era o que assegurava o valor lírico da imagem. Maciel (2001) menciona também a obra *Limite* (1931), de Mário Peixoto, realizador que, para a criação da atmosfera poética do filme, investia em ângulos ‘insólitos’ (que, por não estarem atrelados às exigências da ação ou da percepção, apelam aos sentidos do espectador), nos contrastes expressionistas de luz e sombra, na presença estrutural da música e nas modulações líricas do movimento dos personagens e da paisagem.

Em *Tanta violência e tanta ternura: a poesia no cinema de Glauber Rocha*, Adalberto Müller (2012) utiliza dois termos para distinguir os modos como a poesia está presente em *Terra em transe* (1967). O autor afirma que há sequências que, embora ‘não se tratem de poesia’, ‘realizam’ a poesia através do jogo da montagem. Ao afirmar que determinados momentos não ‘se tratam de poesia’, Müller refere-se ao fato de que não são poemas recitados, de que não compõem a trilha sonora pela vocalização do personagem Paulo Martins – não são poesias que surgem de modo ‘explícito’. A poesia, nesses momentos, acontece no ‘nível da estrutura’ (MÜLLER, 2012).

Assim, embora pareça-me uma contradição afirmar que as sequências em que a poesia é realizada estruturalmente não se ‘tratam de poesia’, pois não há a vocalização de um poema, os termos pensados por Müller podem ser muito úteis nas referências à poesia presente em *Febre do Rato*, observado que por ‘poesia’ não entendo só o texto poético recitado, a forma-

poema oralizada, mas uma ‘qualidade’ que pode se expressar de diversas maneiras, em diversos meios.

Este capítulo buscou apresentar as noções centrais a respeito da experiência estética na perspectiva da Teoria das Materialidades, com foco nos textos de Hans Ulrich Gumbrecht, e aproximá-las do campo de estudos do cinema e de sua dimensão sensível. Ao final, foram apresentadas considerações sobre as relações entre poesia e cinema; vimos que a poeticidade de um filme não se fundamenta apenas na presença da poesia oral, mas na percepção difusa da articulação temporal de imagens, sons e ritmos. Entender esses elementos no cinema é o objetivo do próximo capítulo.

3 PROCEDIMENTOS PARA UMA APROXIMAÇÃO DO OBJETO

Neste capítulo são apresentados os autores e os procedimentos que auxiliam na abordagem da experiência estética em *Febre do Rato*. Aos procedimentos de análise fílmica pensados por Vanoye e Goliot-Lété, soma-se a ideia de Gumbrecht a respeito de uma ‘leitura do mundo’. Assim, podemos pensar uma aproximação com o objeto que atenda aos objetivos propostos por este estudo sem fechá-lo às ‘porosidades’ necessárias à reflexão sobre a experiência estética. As materialidades do audiovisual são abordadas a partir de alguns elementos da linguagem cinematográfica, tendo como apoio autores como David Bordwell, Kristin Thompson, Gérard Betton, Michel Chion e Paulo Roberto von Zuben.

3.1 Análise fílmica e leitura

Gumbrecht não propõe métodos, o que gera algumas dificuldades para aqueles que buscam a aplicação de suas ideias de modo sistemático. Evitando o que Erick Felinto identificara como uma das mais daninhas patologias da comunicação – “esse desejo simplista e reducionista de recortar um objeto empírico tranquilizador para o campo e um determinado modelo de pesquisa que valoriza resultados pragmáticos” (FELINTO, 2006, p. 33) – acredito que a Teoria das Materialidades oferece uma perspectiva interessante para a investigação do fenômeno estético no campo da Comunicação. Recordo da opinião de Gumbrecht (2015) de que, como humanistas, temos a obrigação e o privilégio de praticar o ‘pensamento de risco’, aproveitando possíveis ‘perturbações do cotidiano’ como oportunidades de descobertas.

Se o cinema é um conjunto de sons e imagens (PORCHER *apud* BETTON, 1987, p. 41), parece-me um caminho fértil seguir a noção de análise fílmica nos termos de Vanoye e Goliot-Lété:

Analisar um filme ou fragmento é, antes de mais nada [...] decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a ‘olho-nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14).

Cabe considerar que, para estes autores, “desconstrução equivale à descrição” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15), noção que vai ao encontro da proposta ‘descritiva’ de Gumbrecht.

A respeito da análise fílmica, Jacques Aumont e Michel Marie afirmam que não há um protocolo universal; os métodos são muitos, construídos no momento mesmo do processo analítico. Sobre o ponto, afirmam que “cada um deverá [...] habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento do filme que analisa” (AUMONT; MARIE, 2011, p. 15, grifo dos autores). Tenho que, para alcançar os objetivos do estudo, convém utilizar uma proposta de análise que articule a forma e o conteúdo pela problematização de sequências (ACKER, 2013, p. 80). Nesse sentido, o procedimento adotado nesta monografia alia à análise fílmica a ideia de uma ‘leitura’ alvitrada por Gumbrecht. Leitura, no sentido de ‘leitura do mundo’, um movimento que não constitui apenas uma atribuição de sentido, porém um “movimento interminável, [...] alegre e doloroso entre perder e voltar a ganhar controle intelectual e orientação” (GUMBRECHT, 2010, p. 159). Em *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), o autor sugere que tal leitura busca descobrir os ‘princípios ativos’ da produção de presença “e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal”, render-se a eles e apontar em sua direção (GUMBRECHT, 2014, p. 30).

Dessa forma, os efeitos de presença são o foco principal no estudo dos filmes. Como forma e conteúdo, inspiração, matéria e meio de expressão das pulsões que motivam todo o filme, tenho que os elementos poéticos são incontornáveis para a investigação das condições materiais da emergência do fenômeno estético em *Febre do Rato*, motivo pelo qual tomo-os como princípio ativo fundamental das oscilações entre efeitos de presença e de sentido para esta análise.

Saliento que uma proposta como esta implica um posicionamento subjetivo, pois na medida em que não podemos prever, provocar, repetir ou sequer saber que intensidade terá, se ocorrer, a experiência estética, a seleção de determinados trechos do filme para análise ocorre inevitavelmente com base nos momentos de intensidade e de potência sensível percebidos em minha relação com o objeto. Como afirmara Ana Maria Acker (2013), por mais arriscada que seja, uma abordagem subjetiva no estudo dos fenômenos estéticos é primordial.

3.2 Elementos figurais

3.2.1 *Mise-en-scène*

De acordo com David Bordwell (2008), poucos termos na estética fílmica são tão polivalentes quanto ‘*mise-en-scène*’. Tal ‘polivalência’ deve-se à inexistência de um consenso

do que seja, precisamente, a *mise-en-scène* cinematográfica. O termo francês, importado do universo teatral, significa, de modo literal, “pôr em cena”; estendido ao cinema, o termo refere-se ao modo como o diretor “encena o evento para a câmera” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 205). Para Bordwell e Thompson (2013), a *mise-en-scène* é, de todas as técnicas do cinema, aquela com a qual estamos mais familiarizados: das lembranças e impressões que temos de um filme, as mais fortes são centralizadas em elementos controlados pela encenação. Nesse sentido, afirmam os autores (2013), seu estudo deve ser feito ‘sistematicamente’, de modo a procurar, em sua articulação espaço-temporal, como se dá a produção de determinados efeitos.

Partindo do pressuposto de que somos afetados pelo conteúdo de um filme através das técnicas empregadas, David Bordwell (2008) propõe o estudo da *mise-en-scène* e do estilo cinematográfico como o modo de compreender a produção de tais efeitos:

O estilo é a textura tangível do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao ‘escutar’ e ‘olhar’: é a porta de entrada para entramos e nos movermos na trama, no tema, nos sentimentos – e tudo mais que é importante para nós (BORDWELL, 2008, p. 58).

Das quatro funções exercidas pelo estilo cinematográfico, a denotação é aquela que determina “a descrição de cenários e personagens, a narração de suas motivações, a apresentação dos diálogos e do movimento” (BORDWELL, 2008, p. 59), bem como as ‘qualidades expressivas’ do filme, transmitidas pela “iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera, tais como o redemoinho manchado para marcar a vertigem” (BORDWELL, 2008, p. 59). Nesse sentido, há estilos que ‘apresentam’ qualidades de sentimento, e estilos que ‘causam’ sentimentos no espectador. Como exemplo, o autor cita a constante sensação de angústia que atinge, de modo visceral, o espectador de *Magnólia* (1999), através da “combinação de atuações excessivas, incansáveis, *travellings* para frente e pulsantes frases musicais fúnebres” (BORDWELL, 2008, p. 61).

Embora as implicações de natureza técnica sejam incontornáveis na organização do material fílmico, concordo com Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Junior (2010) quando este afirma que a técnica interessa ao estudo da *mise-en-scène* à medida que representa novas formas de acesso ao mundo sensível. Para Oliveira Junior (2010, p. 11, grifo do autor), a *mise-en-scène* não se trata apenas de uma “colocação em cena mas acima de tudo *um olhar sobre o mundo*”. É, portanto, uma complexa dinâmica em que elementos de ordens distintas intervêm.

Em Bordwell e Thompson (2013), as possibilidades espaciais da *mise-en-scène* são averiguadas através de duas perspectivas: o espaço em campo e o espaço da cena. Assim como

a luz, a composição espacial também guia nossa atenção: planos equilibrados produzem efeitos distintos das sensações evocadas em planos desequilibrados. Do mesmo modo, a utilização de diferentes efeitos de contraste de iluminação e de cores, assim como o movimento dos elementos na cena, atrairá nosso olhar de modos distintos.

Para os autores, a percepção da imagem cinematográfica como espaço tridimensional decorre das impressões causadas pelos índices de profundidade (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Estes índices, fornecidos por todos os elementos da *mise-en-scène*, sugerem que o espaço da cena possui volume e camadas distintas. Quando Gadamer (2000) e Zumthor (1997; 2014) falam do ‘volume’ da linguagem e da poesia oral, respectivamente, referem-se as suas qualidades físicas e espaciais, qualidades que lhe dão forma e peso no mundo. Assim, é de modo semelhante que Bordwell e Thompson (2013) entendem o volume de uma imagem: a partir da solidez e tridimensionalidade sugeridas através da forma, do sombreamento e do movimento.

O lugar onde acontece a ação e o modo como são dispostos plasticamente os elementos na cena, influenciam na forma como entendemos a história de um filme (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Ainda, Segundo Betton:

A menos que o diretor torne o fundo deliberadamente nebuloso jogando com a profundidade de campo, o cenário é frequentemente mais um protagonista do que um simples ambiente sem outra implicação além de sua própria materialidade (BETTON, 1987, p. 52).

Assim como linhas, formas e cores, a iluminação possui a capacidade de produzir efeitos sensíveis, percepções efetivas acompanhadas de sensações e sentimentos. Para Betton (1987, p. 55), a iluminação “cria lugares, climas temporais e psicológicos, cria estética”. Neste viés, Bordwell e Thompson (2013) afirmam o poder de impacto da luz no cinema: ela afeta o modo como percebemos formas, texturas e a própria noção de espaço. O contraste entre pontos luminosos (destaques) e sombras, molda os rostos e objetos em cena, influenciando ‘o que’ vemos e ‘como’ vemos.

3.2.2 Cinematografia

O realismo de *Febre do Rato* e a naturalidade, ou brutalidade – poder-se-ia dizer –, das cenas de sexo e de nudez é contrastada pela estranheza da utilização de ângulos pouco comuns.

Do mesmo modo, nota-se a duração por vezes insistente de seus planos, sejam eles estáticos ou em movimentos que cercam e se aproximam, de modo tátil, dos objetos e corpos em cena parecendo chocar-se contra eles. Se a *mise-en-scène* determina ‘o que’ é filmado, as qualidades cinematográficas determinam ‘como’ isso ocorre. Tomado em seu sentido literal, o termo ‘cinematografia’ significa escrita em movimento, “e depende em grande medida, da fotografia (escrita em luz)” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 273). Bordwell e Thompson (2013) desenvolvem as qualidades cinematográficas do plano a partir de três áreas: os aspectos fotográficos, o enquadramento, e a duração do plano. O enfoque da cinematografia que se apresenta está delimitado pelos aspectos da fotografia e sua amplitude tonal, do enquadramento, e por fim, sob o aspecto rítmico.

3.2.2.1 Imagem fotográfica

Febre do Rato é um filme em preto e branco. Com fotografia de Walter Carvalho, o filme nos dá a conhecer o universo do poeta Zizo através de todas as nuances possíveis entre os dois extremos da presença de todas as vibrações luminosas (o branco), e a ausência total de luz (o preto). Além dos efeitos ‘psicológicos’ da cor (BETTON, 1987), a representação em preto e branco evoca a qualidade originária da materialidade fotográfica: a sensibilidade dos grãos de prata ao contato da luz. A respeito da utilização do preto e branco por David Lynch em *Elephant Man* (1980), Eric Moreau, citado por Betton, afirma:

[...] utilizando os recursos mais sutis do preto-e-branco, a fotografia revela um mundo pesado, sensorial [...] Precisamente por ser o mundo colorido em demasia, a cor paradoxalmente apaga o que é, atenua a luz, os contrastes; ela suaviza, ou melhor, absorve os fragmentos de sensualidade de que os objetos são feitos (MOREAU *apud* BETTON, 1987, p. 59).

A utilização do preto e branco como recurso estético é muitas vezes relacionada, também, à poeticidade de uma obra. É possível, é claro, pensar nas relações cromáticas de *Febre do Rato* como recurso poético. É por isso que considero que a sensualidade do filme emerge da opacidade que o preto e branco confere à imagem; talvez porque não absorva a ‘sensualidade de que os objetos são feitos’, como disse Moreau, a impressão é de que as imagens são concretas, sólidas; a luz que ali toca, mancha, dá evidência sensível aos corpos e às paisagens filmadas.

3.2.2.2 Enquadramento, movimento e duração da imagem

No cinema, o enquadramento não é apenas “uma borda neutra”; o quadro impõe um ponto de vista, define “ativamente” o que vemos (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 298). Ele pode variar pela forma e pelo tamanho do quadro; pelos modos como estabelece o espaço dentro e fora de campo; pela distância, ângulo e a altura de um ponto de vista em relação ao que se vê e; por fim, pela maneira de se deslocar e interagir com a *mise-en-scène*.

Em *Febre do Rato*, pode-se identificar a utilização do plano zenital (ou *plongée* absoluto, característica já definitiva no cinema de Cláudio Assis) bem como de diversos *contra-plongées*. Primeiros-planos ocorrem principalmente em momentos em que a poesia motiva o erotismo – a câmera ‘toca’ os corpos embalados pelo ritmo flutuante da voz poética. Também são comuns os planos de enquadramento móvel, como os *travellings* pelo rio Capibaribe e os movimentos oscilantes com o uso da câmera na mão, criando planos subjetivos. Não raro sentimo-nos ‘dentro’ da cena, carregados pelo enquadramento, aproximando-nos do rosto de Zizo ou circundando-o.

A velocidade do quadro e a sua duração podem criar qualidades expressivas – assim como a imobilidade: nos quadros estáticos, o tempo narrativo parece suspenso. A composição do espaço cênico desdobra-se temporalmente, seguindo as intenções do diretor quanto à velocidade e à direção dos movimentos. Excetuando em planos muito curtos, “na maioria dos planos, ficamos com uma impressão inicial geral que cria expectativas formais” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 257), expectativas que serão confirmadas ou contrariadas à medida que habitamos o filme. Diferentes ritmos apresentados no mesmo plano, assim como em planos subsequentes, possuem o poder de envolver-nos mais profundamente com a ação representada. Associando esse poder à força do embalo da poesia recitada, *Febre do Rato* captura nossa atenção não apenas a nível de narrativa, mas através do contágio corporal. É como se, por alguns instantes, vibrássemos na cadência dos planos e da poesia.

Como sabemos, o cinema é uma arte do tempo, tanto quanto do espaço. Assim, após discutir separadamente os elementos da *mise-en-scène* e da cinematografia para verificar a contribuição de cada um, Bordwell e Thompson (2013) consideram estes aspectos na articulação da montagem, pois esses se desdobram na tela dentro de um espaço e um tempo, combinando-se e produzindo efeitos específicos em cada plano. O encadeamento de planos pode ser controlado a partir de quatro modos: pelas relações gráficas, rítmicas, espaciais e temporais (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Embora, de modo geral, pensemos no ritmo de um filme intuindo um padrão de duração de seus planos –, Betton (1987, p. 73) dirá que o ritmo

é “sobretudo uma questão de distribuição métrica” –, pensar o ritmo como materialidade requer que se busque as impressões geradas pelas relações de velocidade, mobilidade e estase que ocorrem tanto a partir da matéria filmada (os corpos e objetos em cena), quanto da câmera (seus movimentos) e do plano em si (duração).

3.3 Elementos sonoros

Segundo Gérard Betton (1987, p. 38), além de poder facilitar o entendimento da narrativa, o som no cinema destina-se a “aumentar a capacidade de expressão do filme e criar uma determinada atmosfera”. Bordwell e Thompson (2013) listam, de modo sintetizado, o volume, a altura e o timbre como os aspectos perceptuais do som cuja interação elabora a textura sonora fílmica e molda nossa experiência (BORDWELL; THOMPSON, 2013). A percepção do volume é determinada pela amplitude da vibração das ondas sonoras no ar. A frequência de tais vibrações determina a sua altura, tornando possível a distinção entre sons graves e agudos. O timbre é a qualidade sonora que nos permite distinguir quando dois sons, de mesma frequência e intensidade, são produzidos por fontes distintas; seus componentes harmônicos conferem “certa cor ou qualidade tonal” aos sons, sendo aspecto indispensável para a “descrição da textura ou da ‘sensação’ de um som” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 415, grifos dos autores).

Bordwell e Thompson (2013) identificam três tipos gerais do som no cinema: fala, música e ruído. Sobre a música, cito, de partida, Gumbrecht (2012):

[...] a música também precisa ser vista sempre como fenômeno que consiste em ondas sonoras que envolvem o corpo e que, de certo modo, podem ser levadas a efeito de forma produtiva pelo corpo. Poderíamos dizer que a música, nesse sentido concreto, é o modo mais fácil de ‘tocar’ o mundo material que nos envolve. O que quero enfatizar com isso é que a música – como também a minha voz – não é percebida somente pelo ouvido, mas pelo corpo como um todo. Quando você ouve uma música, quando ouve um ritmo, já se encontra em um relacionamento material com seu ambiente” (GUMBRECHT, 2012, p.116).

A expressão poética de Zizo fica entre a fala e a música, ou uma soma dos dois. Mesmo quando não está intencionalmente recitando um poema – no qual identificamos versos ou a intenção de uma métrica –, a fala de Zizo, em conversas no bar ou em discursos de protesto social, é carregada de poesia.

Ainda, não poderia deixar de citar neste tópico Michel Chion, teórico francês cuja obra mantém-se como referencial para o estudo do som e da música no cinema. Para Chion (2011), o som e a imagem no cinema firmam um ‘contrato audiovisual’, pelo qual o que ouvimos interfere na nossa percepção imagética, bem como o que vemos altera o que escutamos. Em tese sobre uma poética musical no cinema, Guilherme Maia (2007, p. 129) afirma, a respeito da perspectiva de Chion: “A música, no cinema, [...] não é simplesmente um complemento harmonioso das imagens, mas, quando é acionada como recurso, [é] uma parte inseparável do filme”. Assim, a música jamais acompanha ou apenas reforça a imagem, “mas acrescenta um valor de sentido a ela e sofre a ação do sentido da imagem sobre si mesma” (MAIA, 2007, p. 130). A compreensão da proposição de Chion é facilitada com o exemplo que o autor nos traz:

Se a uma cena de um casal que se beija suavemente é sincronizada uma música suave, em tonalidade maior, o ‘audioespectador’ tende a perceber uma situação de encantamento amoroso. Se a música for lenta, em tonalidade menor, a cena tenderá a ser percebida como um momento triste que pode significar ‘o último beijo’, por exemplo. No caso da aplicação à cena de uma música com um altíssimo grau de dissonâncias, a sensação dos conflitos entre as frequências do tecido musical induzirá a plateia a experimentar uma impressão de que o casal, ou um dos dois, está em perigo (MAIA, 2007, p. 130).

Por que possui uma duração modulada, o som fílmico possui ritmo, um de seus aspectos mais poderosos e que “atua em níveis profundos no nosso corpo” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 426). Para Bordwell e Thompson (2013), toda consideração sobre os usos rítmicos do som é atividade complexa, pois os movimentos na imagem (da *mise-en-scène* e da cinematografia), assim como da montagem (planos mais curtos ou mais longos) são determinados pelos mesmos princípios.

3.4 Ritmo

O termo ‘ritmo’ possui uma amplitude semântica tão vasta quanto a de ‘poesia’ já que, ao longo da história, o termo passou por inúmeras mudanças conceituais vindas de diferentes campos de estudo. Se a poesia é geralmente tomada como objeto de reflexão mais próximo do campo literário, o estudo do ritmo ocorre também na articulação de outras linguagens, como a música e o cinema. Ainda, sendo o ritmo um dos elementos constitutivos mais essenciais à poesia, seja qual for a forma de sua expressão, então ele possui também uma grande relevância

na investigação da experiência estética no âmbito deste estudo. Em tese sobre planos sonoros na música, Paulo Roberto von Zuben (2009) afirma que, em sua origem, as significações de ‘ritmo’ convergem, de algum modo, no que se refere à oscilação entre forma (ordem e imobilidade) e fluxo (mudança e movimento). Para o autor (2009, p.54) o ritmo é “o movimento, o que flui – e não o que é ordenado e medido, [d]o domínio da métrica”. A noção de ritmo indica, portanto, o fluxo de um movimento em constante transformação; fato vivo que escapa e só pode ser percebido como impressão de continuidade no movimento de séries descontínuas (ZUBEN, 2009).

O ritmo é o grande articulador das nuances poéticas presentes em *Febre do Rato*, tomem elas a forma de versos, ou não. Para Gumbrecht (2012, p.114), “o ritmo é a tentativa de conferir uma forma a um ‘fenômeno temporal em seu sentido genuíno’”. A explicação proposta pelo autor desencadeia uma reflexão que interessa-nos neste trabalho, pois a partir dela podemos propor a organização da análise. Gumbrecht toma o conceito de ‘fenômeno temporal em seu sentido genuíno’ de Husserl, para quem o termo designa fenômenos que só podem existir em constante transformação – como a linguagem, a música ou qualquer tipo de movimento (HUSSERL *apud* GUMBRECHT, 2012), que aqui será observado no audiovisual. A noção de ‘forma’ pode ser entendida, a partir de Niklas Luhmann (LUHMANN *apud* GUMBRECHT, 2012) como a unidade ou simultaneidade das funções de autorreferência e heterorreferência. Disto, contudo, decorre um problema: como pode um objeto em constante transformação (‘temporal em seu sentido próprio’) possuir uma forma? A solução, diz-nos Gumbrecht (2012), é pensar na ‘recorrência’, isto é, na forma de padrões uniformes percebidos no decurso da transformação de um fenômeno no tempo. Cito:

Imagine uma poesia: linguagem, um objeto temporal em seu sentido próprio. Por meio da repetição da mesma sequência de sílabas tônicas e átonas e de acentos após um determinado número de sílabas, consegue-se, ao contrário da prosa, conferir forma à poesia (GUMBRECHT, 2012, p. 115).

Por fim, recordo da noção de Décio Pignatari (2014), para quem o ritmo resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço (pela pulsação, sucessiva ou simultânea) de elementos ‘verbocovisuais’ – isto é, elementos verbais, vocais, visuais. Desse modo, o ritmo manifesta-se na literatura, no cinema, na televisão, na dança, na escultura, na arquitetura, na tecelagem⁸, etc. Na poesia, especificamente, caracteriza-se por uma sucessão ou agrupamento

⁸ Aqui, a poesia é tomada na expressão de elementos háptico-visuais (na escultura, arquitetura, tecelagem), de elementos ‘háptico-audio-visual-gestuais’ (na dança) (PIGNATARI, 2014).

de acentos (fracos e fortes, longos e breves), que não são em si absolutos, mas relativos e relacionais – variam de um caso para outro, tecendo uma teia de coesão (PIGNATARI, 2014).

No cinema, o ritmo é fortemente associado às estratégias de montagem, bem como à trilha sonora, aos movimentos de câmera e à duração dos planos. Louis Delluc e Léon Moussinac (*apud* BRANCO, 2010) distinguem dois tipos diferentes de ritmo presentes em um filme: o ritmo interno e o ritmo externo. O primeiro é intrínseco à imagem e envolve a encenação; é influenciado pelo movimento dos personagens, pelo movimento da câmera, pelas características formais do plano (tipo, angulação, etc.) e sua duração. O segundo tipo envolve essencialmente a montagem: o número de planos e os modos de transição entre um e outro.

Pelo exposto, é possível pensar as nuances poéticas em *Febre do Rato* como linhas condutoras que percorrem o filme e o fazem vibrar em diferentes ritmos, diferentes sensações de velocidade, duração e intensidade. Reforço, como o fez Acker (2013), que os ‘momentos de intensidade’ não estão determinados pelo grau da ação. O termo ‘intensidade’ aqui refere-se às sensações intensas em oscilação com os efeitos de sentido, oscilações inerentes à expressividade poética, de acordo com Gumbrecht (2010). Assim, se fizéssemos o exercício de ilustração das velocidades e durações que percebemos no filme (como no estudo da forma do poema na literatura), poderíamos dizer que os momentos de maior intensidade estão em cenas ou sequências que passam a sensação de um ritmo mais acelerado, de uma temporalidade nervosa; por outro lado, esses momentos de intensidade também possibilitam impressões de lentidão, de vagarosidade, de uma temporalidade ‘fraca’. Tempos lentos ou tempos nervosos, tais circunstâncias apresentam-se como momentos específicos de intensidade, que mobilizam nosso corpo e afetam, de algum modo, nossas capacidades cognitivas e sensoriais.

4 “E QUEM FOI QUE DISSE QUE POESIA NÃO EMBALA?”

Nos capítulos anteriores, foram abordadas questões acerca da experiência estética, das materialidades audiovisuais e da sua articulação em elementos da linguagem cinematográfica. Este capítulo traz uma leitura – nos termos de Gumbrecht (2010) – de como o filme *Febre do Rato* pode provocar a emergência e a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Como já referido, o movimento rítmico em *Febre do Rato* é marcado pela alternância constante entre acentuações fortes e fracas, por uma dinâmica contrastante entre intensidade, duração e velocidade de seus elementos imagéticos e visuais, conferindo-lhe fluxos rítmicos contrastantes. Concentrando-se nos momentos em que as nuances poéticas potencializam a oscilação entre efeitos de presença e de sentido, a organização das cenas analisadas dá-se pela percepção da recorrência de determinadas forças ou fluxos rítmicos mais fracos ou mais fortes, possibilitando impressões de lentidão e aceleração, respectivamente, e suas condições para a experiência estética.

4.1 Sobre a narrativa de *Febre do Rato* (2011)

Antes de dar início à análise, opto por colocar uma síntese do enredo do filme e dos personagens citados. O protagonista Zizo, interpretado pelo ator Irandhir Santos, é um poeta de verve anarquista, contestador das desigualdades sociais e defensor da prática dos ‘amores possíveis’. A pergunta que serve de título a este capítulo é uma colocação de Zizo que expressa sua relação cotidiana com a poesia: “E quem foi que disse que poesia não embala? Quem foi que disse que poesia não embriaga?”. Assim como a música e o sexo, a poesia tem ritmo, e ela se manifesta em cada palavra, em cada gesto de Zizo; é através dela que o poeta contesta “o festival do eu-acanhado, a caravana dos milagres sem realização, a lógica do umbigo miúdo. A trepada sem prazer. O futebol sem bola, a porra da boca sem a porra da língua” (Figura 1). Nesse sentido, pode-se afirmar que Zizo manifesta revolta contra a sensação de perda-do-mundo apontada por Gumbrecht (2010) como sintoma de nosso tempo – e faz da poesia sua principal ferramenta para recuperar a dimensão física de ser-no-mundo.

Figura 1 - Zizo (à direita) e seu amigo Pazinho (à esquerda)

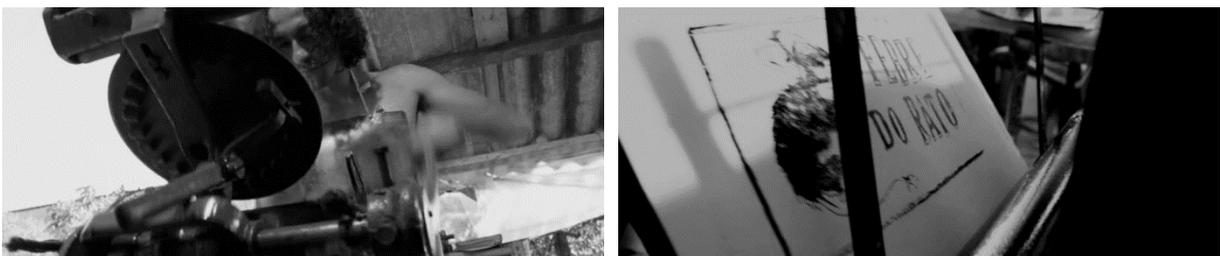


Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Zizo se relaciona com o seu entorno (a zona marginal recifense, o Capibaribe, o mangue) com uma intensidade corporal contagiante, buscando incansavelmente o prazer dos sentidos no sexo, na embriaguez e na poesia. Do quintal da casa de sua mãe, Zizo escreve e publica, de modo independente, o tabloide ‘Febre do Rato’, cujo título é uma expressão popular típica da região nordeste (Figura 2). A expressão designa um estado de descontrole; ‘estar com a febre do rato’ pode indicar que alguém está fora de si, seja pela ira, pelo desejo, etc.

Nas primeiras cenas após a sequência que dá abertura ao filme, conhecemos os amigos e vizinhos de Zizo, personagens recorrentes na narrativa: o casal formado pelo cozeiro Pazinho (Matheus Nachtergaele) e pela transexual Vanessa (Tânia Granussi)(Figura 3a), os amigos e amantes Rosângela (Mariana Nunes), Boca Mole (Juliano Cazarré), Oncinha (Vitor Araújo) e Bira (Hugo Gila) (Figura 3b), as vizinhas (e eventuais parceiras sexuais de Zizo) Stellamaris (Maria Gladys) e dona Anja (Conceição Camaroti) (Figura 3c), e dona Marieta (Ângela Leal), mãe do poeta.

Figura 2 - Zizo imprime manualmente seu jornal "Febre do Rato"



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Figura 3 - Os amigos de Zizo

3a



3b



3c



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Eneida (Nanda Costa), musa inspiradora e objeto do desejo frustrado do protagonista, entra na narrativa apenas após passados 30 minutos do filme (Figura 4). Podemos dizer que a ‘febre do rato’ de Zizo (as sensações de descontrole e excesso provocadas pelo personagem) começa a agravar-se após esse encontro.

Figura 4 - Zizo conhece Eneida



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

A história desenvolve-se marcada pela rejeição de Eneida às investidas de Zizo. A passagem do tempo-relógio fica delegada para as comemorações juninas e de Independência do Brasil, momentos em que ambos se encontram. Zizo ainda divide o cotidiano entre as práticas de contestação social e de busca pelo prazer, mas está, de modo definitivo, marcado pelo desejo por Eneida. Nos momentos de maior cumplicidade e proximidade dos dois, durante ‘protesto poético’ na data patriótica, Zizo é levado preso e nunca mais é visto.

4.2 Tempos lentos: paisagem e vazio

A tela está escura; no entanto, somos invadidos pelos sons de algum intenso trânsito urbano – freios agudos, motores estridentes, buzinas e ruídos difusos; alguns mais intensos, outros mais distantes. ‘Cegados’, ficamos imersos nessa textura sonora urbana por quase 10 segundos. Quando o preto absoluto dá lugar à luz (brancos e cinzas), vemo-nos em meio a um rio – o Capibaribe, em Recife. Estamos em movimento, levados através de *travellings* (Figura 5). Prestes a passar por baixo de uma ponte, uma voz masculina rasga a textura ruidosa do trânsito: “O satélite é a volta do mundo / Abismo de coisas medonhas / Pessoas que ladram seu sono / Enfeites de cores errantes”. De tom sóbrio, a voz tem ritmo marcado: o que ouvimos é um poema, recitado como se de muito próximo a nossos ouvidos, íntimo, alheio ao ruído urbano. Após os primeiros versos, tem início uma singela melodia.

Figura 5 - Cena de abertura: paisagens do rio Capibaribe



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Nos planos seguintes (planos abertos e médios, alternados em cortes secos), continuamos sendo levados pelo rio, avançando por debaixo de pontes e vias próximas demais à água. O ritmo do poema se acelera, o tom é rascante: “Cálida vizinha e princesa / Magra e sua sã loucura / Grita de alegria, subúrbio!”). Às margens, vemos a movimentação das pessoas e dos automóveis, as estruturas carcomidas dos prédios velhos e sujos. Num grande plano, a voz esmorece, o ritmo fica pausado: “Chora de medo o planeta / Medidas em saias bem curtas / Bonecas, ladrões, pernetas / Mundo abismo, grande mundo”.

A margem urbana é substituída pelo lamaçal do mangue; os prédios, pelas palafitas e construções pobres. Agora ouvimos o barulho de crianças brincando ao fundo, louças batendo, uma cacofonia cotidiana. A voz adquire um tom agressivo, e o ritmo acelera (“Logo ali, por trás do mangue, / Descansa a insônia / A faca, o serrote, o trabalho, o sexo... e o sangue”). Após breve pausa (em que o som ambiente parece avolumar-se), a câmera, ainda em *travelling*, acelera o movimento e aproxima-se mais das construções improvisadas na margem (“Abismo mundo escuro / Profundo buraco / Lateja o fardo de tuas ruas, / Lateja o grito ruminante / Gritos de não / Mundo e abismo). Aqui, há uma clara coordenação das variações dos efeitos sonoros e visuais pelo ritmo: a alternância dos planos ocorre na ênfase da vocalização da palavra ‘gritos’; e a entoação descendente de ‘mundo e abismo’ é acentuada pelo movimento da câmera que ‘cai’ da parte superior, à inferior do quadro no intervalo deste verso. Em constante movimento, a câmera agora se afasta; a voz é mais grave, lenta, enfática: “Gritos de ‘não’ / Para o meu abismo mundo”. Novo plano, o movimento da câmera está desacelerado, dando a

impressão de que chegamos ao nosso destino. Podemos ver, no horizonte além das palafitas a primeiro-plano, prédios residenciais de classes altas.

A cena inicial introduz uma sensação que, recorrente, impregna o filme: somos atraídos pelas palavras daquela voz que parece embalar, sutilmente, nosso movimento pelo rio. A estranheza inicial daquele cenário desconhecido é intensificada pelas modulações e pausas do fluxo poético. O poema em *off* não permite que saibamos, ainda, quem o recita; todavia, sentimos a presença de um corpo – o ‘corpo’ da voz. O movimento da câmera, o movimento daquilo que vemos dentro do quadro e o modo como os planos se substituem, faz com que nossa atenção conflite: é preciso rever a cena mais de uma vez (para não dizer o filme inteiro) para começar a compreender as palavras que nos atingem como massas sonoras. Distinguimo-las e nos fixamos a alguns versos que parecem poder descrever a paisagem que vemos; contudo, o modo como elas são ditas é o que nos atinge de imediato. Assim inicia o filme: entre efeitos de presença – o embalo do rio, o ritmo da voz, os sons, a paisagem em preto e branco – e efeitos de sentido.

Como esta da abertura, *Febre do Rato* possui algumas cenas e sequências que sugerem sensações de lentidão, de suspensão do tempo pela desaceleração dos fluxos rítmicos a nível da ação representada e/ou dos modos de encenação da mesma. Remetendo a Gumbrecht (2010), essas cenas ou planos ‘vazios’ podem sugerir a possibilidade de ‘redenção’, de ficarmos ‘quietos por um momento’ inseridos no mundo pelo nosso corpo e sentidos: o estado de intensidade concentrada ou serenidade que pode preceder a experiência estética.

O Capibaribe é um cenário recorrente de cenas que denotam uma retidão temporal e que precedem momentos mais agitados, tempos ‘nervosos’. Em outro momento, aproximadamente, aos 73 minutos de filme, há uma sequência que se assemelha a esta da abertura e que sugere a sensação de um choque rítmico com relação à sequência imediatamente anterior (a cena da masturbação de Eneida). De início, somos cegados pela luz branca da fotografia superexposta; aos poucos, o contraste é atenuado, e os tons de cinza e preto dão os detalhes da paisagem (Figura 6). Logo lembramos da cena de abertura: navegamos novamente pelo rio em *travellings* de velocidade moderada, observando a água, as pontes e os prédios enquanto ouvimos a voz de Zizo recitar outro poema. A música instrumental que nos chega recorda aquela da cena de abertura. O tom da voz que recita, contudo, é mais grave, pesado: “Não há amor maior quando a vontade se impõe à força / Nada mais triste que um amor sem amor / Só, e só o amor das coisas que não amam / É tudo, ou nada / Mesmo que as coisas teimem, sem consenso / Penetrar no mundo das ideias / E lá fora o mundo grite por incompreensão”.

Figura 6 – Segundo momento no Capibaribe: novas possibilidades de efeitos de presença e de sentido



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Em *Introdução à poesia oral* (1997, p. 10), Zumthor estuda as transmissões orais da poesia com o objetivo de diminuir a “[...] incongruência entre o universo dos signos e a indeterminação pesada da matéria [...]”. Para tanto, o autor propõe uma reflexão sobre as poéticas da voz: a voz, para ele, é o “som-elemento – o mais sutil e mais maleável do concreto”, matéria capaz de revestir-se de linguagem, descrita por suas qualidades concretas: tom, timbre, alcance, altura, registro, etc. Na transmissão oral da poesia, predomina o ritmo sobre o sentido, subordina-se o oratório ao respiratório, a representação à ação, o conceito à atitude, o movimento da ideia ao do corpo: “o correr da voz se identifica, segundo um sábio banto, com o da água, do sangue, do esperma [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 16).

Neste segundo momento de flutuação pelo rio, tem-se a impressão de que ouvimos um poema sobre um amor não correspondido. Contudo, algo na voz e na sua modulação, o modo como as palavras são ditas e seu contorno dado pelo tempo, sugere uma ameaça velada, uma sensação de violência evocada pela alusão a um amor que se impõe à força. Aqui, neste ponto da narrativa, é possível que outros sentidos surjam desse vagar pelo rio. O tom, antes ainda indecifrável, pode agora soar mórbido, perigoso.

Na sequência que descrevo agora não há poesia ‘explícita’ (MÜLLER, 2012); mas ela é, em si, carregada de expressividade poética (ou ‘poeticidade’, no sentido ligado à sensorialidade, à dimensão sensível, como apontado por Zumthor). A sequência é composta por cinco cenas, de planos únicos, e tem início a partir de uma ponte sonora: na cena anterior, Rosângela consola a amiga Vanessa, triste pela briga com o namorado Pazinho. Sentadas no sofá, abraçadas, Rosângela fuma e Vanessa se abana. Neste momento de carinho e intimidade

silencioso entre as amigas, inicia-se a música que acompanhará toda a sequência analisada, uma melodia harmoniosa e um pouco etérea.

Na primeira cena da sequência (Figura 7), a música é diegética: quem a toca é Oncinha, o amigo tecladista de Zizo. Sentado, em primeiro plano, no parapeito de uma janela, vemos, ao fundo e desfocada, uma paisagem pouco humana, tomada em parte pelo telhado de algum pavilhão fabril. Atrás do pavilhão, vemos uma roda-gigante, o horizonte e o céu. Junto à melodia, ouvimos o barulho de crianças brincando ao fundo. O ritmo e o caráter da melodia melancólica, somados ao barulho longínquo das crianças, acentuam a impressão de solidão. A câmera está estática, o personagem não movimenta mais do que poucos dedos para tocar o teclado.

Na cena seguinte, filmada de cima (plano zenital), vemos Rosângela, nua, entrar e sair do quadro, embalando-se em um balanço de corda. Seu corpo atravessa o quadro três vezes. Os estalos da corda do balanço tensionada substituem o barulho de fundo das crianças presente na cena anterior. A atmosfera que emerge é de languidez e afastamento. No instante em que o balanço sai do plano pela terceira vez, um corte seco nos leva ao plano seguinte. A impressão imediata é de estranhamento, pois temos um enquadramento móvel em que a câmera gira sob o próprio eixo (vagarosamente, nos primeiros segundos, depois, mais rapidamente) cerca de 90°. Simultaneamente a esse giro, há um reenquadramento por meio de uma breve panorâmica horizontal. Apenas quando a câmera se estabiliza (agora em plano geral) conseguimos também fixar nosso olhar: vemos Rosângela, Boca Mole, Bira e Oncinha – reduzidos, dado o enquadramento –, chegando ao antigo prédio abandonado que ocupam.

Outro corte seco, e estamos no interior da ampla e erma construção. Ali, os rapazes jogam bola e Rosângela pedala, seminua, em círculos. Nesta cena, também de 15 segundos, a música extradiegética combina-se aos ruídos dos chinelos contra o piso de concreto e da estrutura metálica da bicicleta rangendo. O plano aberto filmado à contraluz intensifica o vazio do espaço. Além dos vários pilares, há algo semelhante a um enorme urso de pelúcia no centro da cena que se torna uma alegoria abandonada.

Na última cena da sequência, vemos Zizo de costas, afastando-se da câmera (estática) à medida que desfere golpes de facão contra as plantas. Aqui, novamente, os ruídos diegéticos (o facão arrastando na terra, a vegetação seca sendo pisada e cortada) somam-se à música. Contudo, neste momento, as notas do teclado, que até então tinham um andamento mais lento, agora ficam mais velozes. Ao chegar próximo à parede de uma casa abandonada, Zizo começa a pichar a figura de um rato, símbolo de sua publicação alternativa ‘Febre do Rato’. A música vai cedendo espaço ao som da tinta spray. Antes de seu fim, a variação acelerada da música é

substituída por apenas duas longas notas, cuja intensidade aumenta e diminui até que reste sua ressonância. Zizo termina sua arte e a cena tem fim em um corte seco.

Figura 7 - Espaços vazios e melancolia



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

O tom e o ritmo de toda esta sequência destoam do resto do filme. Aqui, não há diálogo, não há voz, não há sexo, não há agitação, embriaguez, torpor; aqui há vazio, há vagueza das horas ociosas, morosidade, melancolia, ludismo e inocência excepcionais; há solidão e, apesar da música, há a sensação de um denso silêncio, pois a cada plano ouvimos nitidamente os ruídos de fundo. O tom da melodia une os quatro planos e lhes dá um caráter melancólico, vagaroso. Os planos estáticos ou em excêntrico movimento são longos (25 segundos, 15 segundos, 15 segundos e 45 segundos, respectivamente). Sua função assemelha-se à das pausas na poesia literária, nas quais tomamos fôlego para o próximo verso enquanto acentuamos o efeito de repouso rítmico – ou ainda, não tenham função alguma além do que são: momentos de nada, momentos de poesia. A sequência é de uma beleza insólita.

A próxima sequência que destaco é a de Eneida caminhando pelas ruas de Recife, enquanto a voz de Zizo, não-diegética, recita um poema. A respeito do que como essa sequência pode sugerir ou provocar experiências estéticas, resgato o modo como Gumbrecht (2012, p. 68)

vê as formas poéticas “empenhadas em uma oscilação com o significado, no sentido de que um leitor ou um ouvinte de poesia nunca consegue dirigir toda a sua atenção para ambos os lados”. Neste trecho, nossa atenção conflita entre aquilo que sentimos e o que tentamos compreender do poema.

A sequência é formada por três cenas de planos únicos. Apesar de haver movimentação nesta cena (nos dois primeiros planos Eneida caminha pela cidade, há automóveis e pessoas passando), o modo como ela é construída sugere um olhar contemplativo: seguimos Eneida com o olhar, observando-a absorta em seus pensamentos (Figura 8). A cena inicia de repente, novamente com uma ponte sonora, quebrando com a calmaria e a quase ausência de ruídos da cena anterior. Estamos no meio de uma via que atravessa o Capibaribe, ônibus e carros passando rente à câmera. Há uma trilha instrumental sobreposta ao ruído do trânsito. A câmera movimenta-se em panorâmica horizontal seguindo Eneida (sempre ao centro do quadro), que caminha do outro lado da rua. Novamente passa um ônibus em frente à câmera, e o plano corta para a cena seguinte.

A câmera frontal mostra Eneida se aproximando; a longa distância focal deixa o cenário urbano atrás de si desfocado. A luz dos faróis fora de foco criam o efeito *bouquet*: os pontos de luz cintilam por todo o quadro, aumentando o contraste geral da cena e iluminando o corpo de Eneida. Em meio a uma cinematografia que utiliza o preto e branco para explorar a poesia do mundo⁹, esses sutis efeitos de desfoque e luz conferem à cena uma beleza singular. As condições da luz sugerem um fim de tarde. Quando Eneida está mais próxima, em plano médio, a melodia cede volume à voz de Zizo, que toma o primeiro plano sonoro e inicia um poema:

O olhar observa a coisa que se aproxima
Sem cálculo, sem linha, sem bordas
Observação certa e ajustada
Das coisas postas sobre as coisas finas
(...)

⁹ A respeito das escolhas da cinematografia do filme, Cláudio Assis manifestou a intenção de provocar efeitos ‘poéticos’ a partir da movimentação da câmera e do uso do preto e branco (recurso sugerido pelo diretor de fotografia Walter Carvalho): “É uma câmera poética, que tenta materializar na imagem a energia poética do personagem. Era isso que eu e Walter Carvalho queríamos. A imagem tinha que ser de alguma maneira o olhar do poeta. A fotografia tinha que ser poesia” (ASSIS, Cláudio. **Cláudio Assis continua indomável**. Revista de Cinema. Entrevista concedida a Júlio Bezerra em 15 de dezembro de 2011. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2011/12/claudio-assis-continua-indomavel/>. Acesso em 09 de junho de 2016.

Figura 8 - Eneida e a cidade



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Eneida passa rente à câmera, que acompanha seu movimento em panorâmica. Seu rosto perde o foco por um breve instante, misturando-se ao fundo desfocado. À medida que se afasta, a cena recobra a nitidez; a câmera permanece estática, e observamos Eneida, de costas, perder-se em meio ao movimento de outros passantes na calçada.

Passo contido
 De traição e medo
 E eu ali, à espreita
 Vejo dos lábios surgir a vaidade
 E dos sonhos, as coisas sombrias
 (...)

Novo corte seco, e vemos, em plano aberto, Eneida sentada no muro que separa o mar e a rua, observando uma folha de papel. As proporções do plano aberto deixam seu corpo pequeno e evidenciam o vazio ao seu redor (Figura 9). O ruído de fundo dos motores da cena anterior deu lugar ao som do mar ao fundo. O local parece afastado do centro da cidade, pois vemos os prédios altos ao fundo; onde ela está, há apenas a calçada, as rochas expostas pela maré baixa, o mar e o céu. Ela parece inquieta. “Observo a coisa que se aproxima / Com a arma em punho / E na outra, bastante trêmula / O desprezo de suas investidas / Desnudas à porta dos dias”.

Figura 9 - Plano aberto que se prolonga no silêncio acentua impressões de vazio e silêncio



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

O volume da música diminui gradativamente até desaparecer – apesar do barulho do mar, que agora toma conta de todo o plano sonoro, há silêncio. Após breve pausa, ouvimos novamente o som da voz de Zizo, mais grave, pausado e intenso: “Semimorta no centro do mundo / Agressiva nas coisas miúdas / E abstrata, nos problemas dos dias”. Após o fim do verso, o plano dura alguns segundos, tempo que parece suspenso, ancorado naquela paisagem.

4.3 Tempos nervosos: o movimento do ‘corpo-no-mundo’

Gumbrecht (2010) fala em ‘momentos de intensidade’ para descrever a experiência estética, momentos em que temos o nível de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas, particularmente elevado. O valor tensivo de determinadas imagens

não emerge apenas dos fatos em si representados, mas do modo como a representação é construída. Nesse sentido, podemos afirmar que até mesmo cenas pouco movimentadas possuem forças que atraem e mobilizam sensivelmente o espectador, forças que se baseiam nas variações de ênfase, andamento, durações e intensidades do conteúdo e das materialidades imagéticas e sonoras postas em cena.

Febre do Rato é um filme carregado de ‘tempos nervosos’. Com a expressão, indico os momentos em que predominam tais valores tensivos, cenas que sugerem sensações de aceleração, velocidade, frenesi. Nesse sentido, percebo a ‘recorrência’, nas palavras de Gumbrecht (2012), desses momentos ‘nervosos’ no decurso do filme. Nas cenas destacadas, evidencia-se o corpo humano como elemento de autorreferencialidade. Parece banal afirmar que Zizo e seus amigos vivem ‘pelo’ corpo. Contudo, o modo como seu cotidiano poético nos é mostrado revela uma relação com o mundo baseada nos sentidos, na relação tátil com as coisas do mundo, na exasperação de um modo combativo do corpo que deseja e de fato entra em choque com o mundo.

Gumbrecht (2010) identifica, na cultura contemporânea, um desejo de reconexão com a dimensão física, corpórea da existência humana, um desejo de ‘estar no mundo’. Nesse sentido, ele propõe uma sucinta tipologia de quatro modos de ‘apropriação do mundo’ – três modos ligados à dimensão da presença, e um, à dimensão do sentido. A saber: comer as coisas; penetrar coisas e corpos; e práticas ‘místicas’. Na dimensão do sentido, o autor cita os processos de interpretação. Segue parágrafo (unir com o abaixo). Nesta categoria, quero contemplar o modo de apropriação pela penetração de coisas e corpos, que envolve elementos de erotismo e violência, “contato corporal e sexualidade, agressão, destruição e assassinio [...], no qual ocorre a fusão de corpos com outros corpos ou com coisas inanimadas” (GUMBRECHT, 2010, p. 114-115). Nos ‘tempos nervosos’ analisados, as relações postas em cena denotam o desejo de contato corporal, de penetração, atravessamento, fusão, choque com o mundo (corpos e objetos). Nos ‘tempos nervosos’, os corpos expressam o desejo de estar-no-mundo.

A primeira cena que destaque ocorre acerca dos 49 minutos. Aqui, a estreita relação entre corpo e poesia é sugerido pela encenação extática de Zizo, que marca erráticamente versos sobre a superfície de seu corpo (braço, costelas, peito e rosto). A cena possui quatro planos, todos fechados, mostrando-nos, de muito perto, seu corpo sendo marcado (Figura 10).

À medida que a câmera explora tatilmente os traços em seu corpo, Zizo pronuncia, pausadamente, arfante: “Remetendo... o mundo... dispar... na carne... vida... que brota... chocado... no monte... na vida... colados”. Percebemos que não são as palavras escritas (os códigos) que importam para Zizo, mas a ação da escrita no corpo. A tinta sequer se fixa sobre

seu rosto suado; os olhos de Zizo ficam fechados ou semicerrados, vagos, cegados; de nada importa a ordem das letras ou a organização das linhas.

A escrita na pele nua em aparente estado de entorpecimento cria uma forte potência erótica. Nesta cena, os movimentos e a proximidade da câmera em relação ao corpo do personagem criam a impressão de que o percorremos com as próprias mãos. Tal impressão remete à capacidade da mídia audiovisual de evocar sensações táteis, conforme anunciou Marks (2002, edição Kindle, posição 2731, tradução nossa¹⁰): “na visualidade háptica, os olhos em si funcionam como órgãos do tato”. É possível afirmar que os movimentos da câmera criam condições para a emergência de efeitos de presença que são as próprias impressões de contato, calor, textura e até cheiros que exalam do corpo em cena. A *mise-en-scène* evoca a sensação de ‘perda de domínio’ que pode acompanhar a experiência estética (GUMBRECHT, 2010): ao mesmo tempo em que Zizo reforça sua existência no mundo riscando o corpo, essa mesma sensação parece colocá-lo num estado orgástico, fora de si.

A pronúncia das palavras, pausada e visceral, (fragmentos, talvez, de algum poema que lhe pulse internamente) não se refere àquilo que ele inscreve (quase desenha) no corpo, todavia, tentamos compor o sentido do que ele diz, do que podemos ler em seu braço e sua costela, no costume irrefletido de procurar um encadeamento narrativo, algo em profundidade. A oscilação entre efeitos de presença e de sentido na cena remete-nos a uma experiência sensível tal como a que está no corpo de Zizo: a tinta na pele é o vestígio desse conflito entre o que lhe afeta sensorialmente e exige uma inscrição material pois simplesmente está lá, e não necessariamente possui sentido oculto.

¹⁰ Tradução livre de: “*In haptic visibility, the eyes themselves function like organs of touch*”.

Figura 10 - Câmera percorre o corpo de Zizo marcado pela poesia



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Podemos apontar alguns fatores que potencializam a oscilação entre efeitos de presença e de sentido nesta cena: a cena está solta na narrativa, o que lhe acentua a natureza poética. Recordo que Maria Esther Maciel (2001), ao discutir as relações entre cinema, poesia e corpo, expõe as escolhas estéticas e narrativas de Peter Greenaway para *O livro de cabeceira* (1996), filme baseado nas notas homônimas da poeta medieval chinesa Sei Shonagon. Essa cena em que Zizo risca no corpo, febrilmente, a poesia que dele brota, remete-nos ao prazer erótico que busca a protagonista do filme de Greenaway através da escrita em seu corpo. De acordo com Maciel (2001, p. 87), a oralidade de fragmentos poéticos extraídos do diário de Shonagon, e deslocados da base narrativa, permitiu que o diretor explorasse, “de maneira mais intensa, o que tal texto oferecia em termos de sugestividade, ritmo, elegância de dicção e visualidade estrutural”. Assim como a Zizo, à protagonista de Greenaway são atribuídos dois princípios

básicos: “os prazeres do corpo e os deleites da poesia, experimentados a um só tempo, através do ritual da escrita no corpo [...]” (MACIEL, 2001, p.88). Por fim, a respeito da potência afetiva e dos efeitos da poesia oral e da sua inscrição no corpo em *O Livro* – e que se mostra muito adequado à cena de *Febre* em questão–, Maciel completa:

A sonoridade das palavras e as modulações da voz de quem as pronuncia entram no concerto visual das imagens, em conjunção com a dimensão tátil da pele/tela onde estão escritas. Nesse jogo sinestésico, a transitividade do enredo é atravessada e desviada de suas funções imediatas para adquirir uma função explicitamente poética (MACIEL, 2001, p. 89).

A representação do sexo, em *Febre*, segue um tanto a lógica da naturalização que Cláudio Assis confere ao tema em seus filmes: o contato entre corpos e a tensão erótica são elementos que saturam a atmosfera do filme e evidenciam uma existência ‘muito corporal’. Assim, tenho que o erotismo é o principal modo de apropriação-do-mundo posto em prática por Zizo, e ele o faz, é claro, pela poesia. Os perceptíveis movimentos manuais da câmera, os ostensivos *travellings*, os longos planos estáticos, ângulos incomuns e cortes abruptos operam para colocar em evidência toda uma profusão de peles, pelos, secreções e músculos.

A produção de efeitos de presença deriva da capacidade de afetar-nos sensivelmente, de provocar sensações físicas e psicológicas como excitação e arrebatamento, desconforto ou constrangimento, haja elementos poéticos nas cenas tomadas como unidades, ou não. Seja em momentos em que o sexo é apenas tensão, uma sugestão, ou em momentos em que é consumação, o ritmo geral desses momentos (uma intuição, pode-se dizer, resultado da percepção das forças rítmicas internas e externas da cena) é acentuado, vigoroso.

A primeira cena que destaco ocorre, aproximadamente, aos 59 minutos de filme: Eneida e Zizo estão em um pequeno barco de madeira preso às margens do rio – o “centro do mundo”, nas palavras do poeta (Figura 11). Ao fundo, em desfoque, vemos a comemoração animada da festa de São João (há fogueira, luzes, música e vozes). Há um conflito: Zizo manifesta sua frustração ante a rejeição de Eneida em versos contundentes de tom ameaçador, ritmo e movimentos corporais agressivos. No silêncio, com Zizo dissipando a tensão violenta com um sorriso de quem se despe de um personagem, Eneida diz que precisa mijar, e o poeta pergunta se pode ver. Sem mais uma palavra e sem desviar os olhos um do outro, Eneida se levanta, cambaleante pela oscilação da água; com a ajuda de Zizo, sobe na borda do barco e se agacha. Segurando no braço de Zizo, Eneida sustenta, com esforço, seu peso nas coxas, auxiliada pelo contrapeso de Zizo. O som do movimento da margem do rio contra o barco produz um som peculiar, acentuado pelo silêncio dos dois. Então, o barulho do mijo caindo na água se destaca:

nítido, o som líquido domina a cena e isola os protagonistas no “meio do mundo”. Eneida treme pelo esforço físico; Zizo estende o braço para tocar o que sai dela; ambos têm a respiração pesada.

Figura 11 - Eneida e Zizo “no meio do mundo”



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

A ação dura quase 50 segundos, ao longo dos quais o desejo erótico de ambos se ergue como uma camada transparente, porém muito sólida, no quadro: o sexo aqui é latência, consumado na contenção. É um momento de silenciosa intensidade e de extrema excitação. Aí reside a potência erótica e poética desta cena, no enfrentamento velado, mudo, pelos personagens, do desejo que sentem, e que nos atinge com a solidez das coisas que se expressam pelo corpo, e só.

Outro momento em que a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido surge da poesia como impulso erótico é na cena em que Eneida se masturba (Figura 12). O plano é fechado e a câmera está posicionada na altura do rosto de Eneida. Deitada na cama, ela lê, em voz alta, um poema de Zizo no jornal ‘Febre do Rato’. Seu ritmo é lento, os versos são pausados: “Dada a volta no mundo / Levanta sorrindo o açoite...”. Após o primeiro verso, lentamente, ela puxa o vestido, leva dois dedos à boca, lambe-os, coloca o jornal ao lado e então começa a se masturbar. Sem o jornal em primeiro plano, ficamos entre suas pernas, pouco acima da superfície da cama e rente ao seu sexo. Sem mais olhar para o jornal, ela continua, arfante, o poema. Os últimos quatro versos são proferidos em crescente intensidade, a voz trêmula mas decidida, o ritmo acelerado com a respiração ofegante:

Mostrando descrente o fundo

Fodendo calada na noite
 Furacão distante e lindo
 Sua prosa leve e solta
 Maligna em sua atitude,
 Fria em sua dureza
 Recebo no rosto o seu mijo... mirrado pelo espelho,
 Que nem tempo dá para reparar no reflexo
 No cabelo complexo da boceta da menina
 E na mão antiga, amiga enfadonha,
 Precipita sobre o corpo vadio
 A baba do quiabo tocado pela imaginação

Figura 12 - Eneida masturba-se enquanto recita poesia de Zizo



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

A cena toda dura cerca de dois minutos, nos quais a angulação insólita da câmera expõe o corpo em convulsão de Eneida. A poesia é carregada de metáforas, potencializando visualmente a lírica obscena de Zizo. Algumas palavras são enfatizadas na fala de Eneida, principalmente, aquelas de conotação sexual. A alternância irregular de sílabas longas e breves, as elevações e quedas da voz grave de Eneida e as ênfases tonais são conduzidos e conduzem, ao mesmo tempo, a excitação sexual. Assim, à medida que Eneida se aproxima do orgasmo e o ritmo de seus movimentos corporais se acelera, também os versos passam a ser pronunciados com força.

Paulo von Zuben (2009, p. 55) usa o conceito de ‘polirritmia’ para tratar da multiplicidade de experiências temporais pela percepção da simultaneidade ou sobreposição de fluxos sonoros distintos que, estando “aderidos na mesma dimensão temporal, são sujeitos a forças de aproximação, acoplamento, afastamento e isolamento entre seus materiais”. No âmbito desta análise, estão em jogo não apenas fluxos sonoros, mas também imagéticos, cuja percepção articulada no tempo provoca as impressões rítmicas. Creio que podemos sentir, em diversos momentos de *Febre do Rato*, que há uma certa dissonância entre ritmos internos e externos, assim como nesta cena da masturbação de Eneida. A cena sugere uma tensão crescente fundada no desencontro entre a inércia da câmera e a exponencial agitação sexual de Eneida

(expressa, em grande parte, nas modulações de sua voz). A câmera e, por extensão, nós mesmos, somos *voyeurs*. A presença de múltiplos fluxos rítmicos aqui sugere, antes, uma ‘disritmia’, uma sensação de descompasso, de tensão entre ‘impulso’ e ‘repouso’.

Quero apontar outros três momentos do filme em que o intenso empenho físico de Zizo na vocalização de suas poesias e a intensificação, de modo geral, dos fluxos rítmicos cria condições para a emergência de experiências estéticas. Um deles refere-se à primeira cena do filme em que vemos Zizo dando voz a sua poesia (Figura 13). O poeta distribui seu jornal ‘Febre do Rato’ em uma comunidade pobre localizada imediatamente ao lado de prédios de classe média-alta. Os movimentos da câmera são dos mais dinâmicos de todo o filme: conduzida na mão, ela cerca de modo rápido e instável o corpo ativo de Zizo, que vocifera, de cima de seu *Variant*, seu protesto em prosa poética através de um megafone:

[...] Os sapatos velhos estavam encostados sob a pia no fundo do quintal, onde ratos iam e vinham levando a parte fenomenal da comida apodrecida. Os sapatos velhos sob a pingueira suja do ralo vomitado pelas porcas que moram logo ali, ao vosso lado.

Figura 13 - Enquadramento e movimentação da cena acentuam ritmo frenético



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

A intensidade modulante e as ênfases ferozes da voz de Zizo, os movimentos irregulares da câmera e o enquadramento em *contra-plongée* em dois momentos distintos, acentuam a dinamicidade da cena e expõem a dedicação corporal do personagem na expressão poética. Zizo empunha uma bota velha e a sacode no ar, como se fosse uma espada; seu frenesi desprende-se

da cena: “Não vejo a hora de te impor a minha espada. Não com a força bruta da esgrima, mas com a fúria impiedosa da macacada”.

Aos 64 minutos, tem início uma sequência em que o contraste de ritmos internos (nas relações internas aos planos) e externos (relativamente à montagem de seus planos e da cena imediatamente anterior) é evidente. Como o ritmo é fluido e é constituído ‘no’ movimento de seus elementos contrastantes, julgo importante descrever brevemente a cena anterior. Ela é constituída por três planos que mostram o protagonista, sozinho, colando lambe-lambes sob uma ponte do Capibaribe. O som é ambiente (o barulho dos automóveis intensificado pelo vão da estrutura é acompanhado pelos ruídos da água), e o tempo da cena acompanha o tempo da ação de Zizo. No último plano, vemos Zizo fumando seu cigarro, calmamente, e neste momento tem início a ponte sonora que introduz a sequência seguinte e evidencia o contraste rítmico entre os dois momentos. O som da sequência consiste em uma trilha musical marcada por repetições rápidas e estridentes e pela voz do poeta arranhada em gritos no alto-falante: “Vocês aí dos prédios, vocês sabem que cheiro essa cidade tem? Pois eu lhes digo que o cheiro dessa cidade é o cheiro mangue [...]” (Figura 14).

Se a cena anterior tinha duração próxima de um minuto, ao longo do qual seguiam-se três planos, nesta cena que descrevo agora, há oito planos para o mesmo intervalo de tempo. A câmera estática e o ‘vazio’ sonoro da cena anterior dão lugar à sequência de planos de curta duração; ele se move em velocidades e direções distintas a cada plano; Zizo dirige-se à cidade bradando em gestos dramáticos: levanta os punhos, aponta para os prédios, para o alto, para as ruas, balança o corpo dobrando os joelhos e marcando o ritmo de sua fala com as mãos:

Vocês aí desse prédio! Vocês sabem o barulho que essa cidade tem? Se não sabem, eu lhes digo que o barulho dessa cidade é o tamanco das lavadeiras de casa amarela! Vocês aí dessas pontes! Vocês sabem o gosto que essa cidade tem? Se não sabem, eu lhes digo que o gosto é o gosto das putas abandonadas do cais!

Figura 14 - Sequência de planos móveis com velocidades e sentidos distintos



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

As duas últimas frases são vociferadas por Zizo com a mesma intensidade, porém o volume da música e de seus gritos é reduzido gradualmente. Restam apenas algumas notas que acompanham um novo ruído repetitivo, todavia mais grave, cuja intensidade cresce e então decresce – remete, talvez, à imagem de uma pesada engrenagem cujo movimento resiste pela inércia até parar. Essa ‘falência’ sonora acompanha o último plano da sequência em análise, no qual não vemos mais o corpo enérgico de Zizo debatendo-se em protestos, mas seu perfil contrastado pelo reflexo do rio, em plano fechado, lançando barquinhos de papel ao rio. Vagarosamente, a câmera desloca-se verticalmente acompanhando o trajeto oscilante dos barquinhos que flutuam entre as bolhas da água suja (Figura 15).

Figura 15 - Último plano de sequência agitada marca queda radical do ritmo da sequência



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

A sequência descrita é uma das mais belas do filme, e sua força reside em sua potência poética, na sua capacidade de ‘mover’ nosso corpo. No contraste com as cenas anteriores, ela é rápida, veloz, violenta: os movimentos em sentido e velocidade distintos da câmera em planos subsequentes criam um efeito atordoante, como se estivéssemos girando, à revelia, sobre nosso corpo. Os protestos urrados e os gestos de Zizo mostram um engajamento corporal violento, que pode rapidamente contagiar nosso corpo de modo arrebatador. Os ritmos internos do último plano (o movimento de câmera, os movimentos de Zizo e a própria trilha sonora), contudo, provocam uma rápida desaceleração do filme – e, por contágio (empatia talvez seja um termo mais literal), o nosso também.

O contraste rítmico (interno e externo, pode-se dizer) percebido nos planos desta sequência é acentuado pela discrepância da ‘natureza’ das ações até então vistas e desta do último plano que se demora mais diante nossos olhos: em nada se assemelha o Zizo quieto de

passatempo ‘infantil’ (os barquinhos) àquele corpo furioso e politicamente animado dos instantes passados. O fato de que não vemos nenhuma das pessoas a quem Zizo dirige-se (nos prédios, nas pontes) sugere a sensação de que ninguém o ouve, de que ele fala para o nada, para a cidade surda. A constatação do vazio humano nas cenas e das rápidas ascensão e queda do ritmo acentuam a impressão de que Zizo está sozinho em seu delírio poético e combativo – fora de si em sua febre contestadora.

A última sequência dentre aquelas de aceleração rítmica que destaco, mostra Zizo e seus amigos em protesto no 7 de setembro (Figura 16). Em discurso inflamado antes do desfile, a agitação de seu corpo parece extenuá-lo psicologicamente; ele grita, brada, coloca as mãos no rosto, como se tentasse recobrar a sobriedade. Sua expressão é a de alguém que está como que extasiado:

Nós estamos indo para a cidade para propor, pra colocar, pra fixar a reorganização dos vícios que só fazem bem ao desenvolvimento do espírito humano. Hoje, o jornal Febre do Rato vai lá, no Dia da Independência do Brasil, propor uma nova estabilização, que nada mais é do que senão um desacordo, um desacordo possível, diante de uma proposta improvável, para chegarmos a uma situação no mínimo previsível [...] Esse ano ninguém vai parar na cadeia não, porque esse ano vai todo mundo é pro hospício! (Zizo, FEBRE do Rato, 2011).

Figura 16 - Discurso antes do desfile patriótico: “esse ano vai todo mundo é pro hospício!”



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Todos seguem, então, para o centro da cidade. O trajeto é mostrado numa sequência de planos que se sobrepõem uns aos outros, produzindo o efeito de uma agitação constante e vertiginosa (Figura 17). Vemos Zizo em cima de seu carro lançando à rua as folhas de seu jornal guardadas dentro de uma gaiola. A trilha sonora é composta por diversas camadas: uma marchinha não-diegética, o hino nacional cantado pelos amigos de Zizo e os protestos do poeta no alto-falante: “[...] O que queremos é o direito de errar [...] 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! [...]”.

Após uma elipse, vemos os personagens já no desfile; Zizo continua protestando ardorosamente, caminhando de um lado a outro do quadro; o barulho dos coturnos militares contra o chão é mais alto nos momentos em que o desfile é visto de dentro da formação. O discurso de Zizo ganha velocidade e intensidade, sobrepondo-se nos planos. Essa complexa e

caótica textura sonora intensifica a impressão de desordem e tumultuada movimentação: “proponho a liberdade, a liberdade e o direito ao erro... proponho a liberdade e o direito à paz [...]”.

A sequência, de aproximadamente quatro minutos, começa a ficar cada vez mais acelerada. Embora os movimentos da câmera permaneçam, aparentemente, em ritmo semelhante, as frases de protesto de Zizo seguem umas às outras de modo contínuo e repetido em uma colagem sonora muito conturbada:

[...] para pedir além de teto e comida, anarquia e sexo, anarquia e sexo [...] Sim! Somos anarquistas, sim, e estamos aqui porque até a anarquia precisa de tradição! Queremos o direito de errar [...]. Tome poesia! Não há amor maior quando o mundo não precisa de amor! Amor! Amor! Precisamos de um não, um não que seja um sim” [...] Tome poesia! [...] mundo abismo, grande mundo, precisamos de amor, não precisamos de armas! Não há amor maior do que a vida [...] nesse mundo-abismo, nesse abismo-mundo [...]

Figura 17 - Protesto do 7 de setembro: sobreposição de planos imagéticos e sonoros



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Ouvimos a intensidade crescente de uma sirene que se aproxima, o que acentua a percepção da trilha como uma completa balbúrdia, incômoda e inquietante. A polícia chega e

retira Zizo do desfile. No plano seguinte, ele está em cima de seu *Variant* falando ao megafone para um grupo de pessoas à beira do Capibaribe. Tem início uma pequena sequência de planos que se alternam com imagens da cena anterior, do desfile. As trilhas sonoras misturam-se, e o discurso de Zizo ganha novas possibilidades de emergência de efeitos de sentido aliado às imagens de tanques, soldados e armas.

Gumbrecht (2012, p. 68) vê as formas poéticas “empenhadas em uma oscilação com o significado, no sentido de que um leitor ou um ouvinte de poesia nunca consegue dirigir toda a sua atenção para ambos os lados”. Na cena que se segue, vislumbro com particular intensidade a emergência do conflito entre a oscilação entre efeitos de presença e de sentido: Zizo recita um poema particularmente longo dedicado a Eneida, que lhe observa. Antes de começar, ele convida todos a ‘desnudarem’ seus corações, retirando ‘toda e qualquer barreira’ que possa impossibilitar a poesia de atingi-los. Ele próprio começa a despir-se. Esta atitude de Zizo remete à noção de Paul Zumthor a respeito da semântica poética:

[...] o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo; [...]. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível [...]. O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo” (ZUMTHOR, 2014, p. 75-76).

Nesse sentido, Zumthor tem que a poesia é um ‘corpo a corpo’ com o mundo: a sua materialidade rítmica elementar entra em choque com o corpo daqueles envolvidos na situação poética. A ‘situação poética’ aqui é tanto aquela representada no filme, em que o personagem recita um poema, quanto a que emerge do nosso envolvimento com o filme enquanto espectadores – o encontro entre o corpo do filme e o nosso corpo, de acordo com Barker (2009). A poesia, como vimos, não surge necessariamente de uma forma ou medição métrica, mas é a sua potência sensível (fundada em grande medida no seu ritmo) que lhe confere ‘poeticidade’.

Retornando à descrição da cena, nos planos seguintes, a câmera na mão mostra o grupo que cerca o poeta e Eneida. Embora a câmera movimente-se em velocidades e direções alternadas em momentos distintos, seu ritmo predominante é lento, como o do poema, alternando Zizo e Eneida, e o grupo (Figura 18).

Escrevi meu nome em um sacrário
Que se encontra ao lado da geladeira
E próximo aos pequenos frascos de remédio.
E junto a isso tem uma estante
E sobre essa estrutura um espelho

Que reflete o rosto do homem
 Com quem cotidianamente tu compartilhas o dia
 E faz coisas diferentes,
 Como declamar o abecedário de traz pra frente
 E eleger certas cores raras, como suas preferidas.
 O homem comum, o mesmo do espelho,
 Não acreditava muito nos pensamentos, e começou a listar
 (...)

Neste momento, a câmera se estabiliza em Zizo e Eneida. Entre os dedos, Zizo pega, com movimentos minuciosos e lentos, dobras de pele em sua barriga, onde parece procurar os próximos versos do poema (remetendo-nos à cena em que ele escreve no corpo).

(...)
 Passei o dia cortando passos, arrumando coisas,
 Desfazendo nós, roendo as unhas
 Falando só, assistindo TV
 Descobrimo ruas, circulando mapas
 Fumando cigarros, trapaceando bandidos
 Viciando o organismo, analisando o sangue
 Regendo conflitos, adulando desejos
 Reinventando sonhos, evitando pânicos...
 (...)

A câmera percorre o grupo por breve momento, e, quando retorna à figura dos dois, circundando-os em movimento lento, ambos estão completamente nus.

Destratou seus sentimentos como que pedindo benção a Deus
 E ao Diabo pra o livrar das contas, e entrou em casa.
 Deixou a arrogância lá fora descansando
 Pra beijar a juventude que dormia no sofá.
 Beijou, e sua mão entrou tanto, tanto, tão longe
 Que alcançou o coração do sonho,
 E ali teve a certeza de que queria entrar
 No sonho por inteiro
 (...)

Em um movimento contínuo e fluido, a câmera enquadra Eneida; então afasta-se dela; circunda o público em movimento de recuo e então volta a encontrar Zizo, de costas, em *contre-plongée*. Embora escutemos sua voz, por um breve momento ele está parado, os braços caídos, microfone na mão. A impressão é de que seu corpo inteiro, imóvel, está dedicado a Eneida. A discrepância entre o que ouvimos e o que vemos cria a possibilidade de percebermos que o fluxo vocálico da poesia impacta à revelia de seu significado; é ali, naquela intensidade com que olha sua inspiração, que a poesia se faz secreção que brota da pele e por ela é absorvida.

Assim como antes, em que os corpos de Eneida e Zizo aparecem despidos em um intervalo de brevidade impossível, aqui também podemos ter a impressão de que o tempo da narrativa está suspenso. O tempo do poema recitado é o tempo que sentimos; tempo que permite durações impossíveis, cenas metafóricas, tempos verdadeiramente poéticos.

Figura 18 - Último poema de Zizo



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

Zizo estende o braço para Eneida encontrá-lo no capô do carro. Ambos se abraçam e aproximam os rostos – é o mais próximo que chegam um do outro.

(...)
 Mas ela acordou e disse
 Que a organização é a maneira mais privilegiada
 De ser medíocre.
 O homem comum concordou enquanto retirava
 O seu braço, ainda com o cheiro do sonho.

Antes que possam se beijar, ouvimos o barulho de sirenes; uma música instrumental agitada marca a chegada da polícia truculenta que separa violentamente Eneida e Zizo. Há correria e muitos gritos, seus amigos tentam impedir que a polícia os leve. Eneida é poupada; a câmera trepidante acompanha a movimentação intensa dos policiais arrastando Zizo e Vanessa e colocando-os no porta-malas da viatura, sob os gritos de ‘abaixo a repressão!’. Na cena seguinte, vemos a viatura veloz atravessar uma avenida vazia, à noite. Ela para, os policiais dessem, retiram Vanessa à força do carro; dois deles carregam o corpo inerte de Zizo e o atiram no Capibaribe, apesar das súplicas de Vanessa.

O corpo de Zizo produz um barulho horrível no choque com a água, silenciando os gritos de Vanessa. Agora ouvimos apenas a música mórbida. O plano, imóvel, persiste ainda por alguns instantes na bela fotografia da ponte iluminada que produz reflexos na água. O contraste entre a violência e a beleza sugeridas dessa cena, potencializa o seu efeito dramático.

As cenas seguintes, que encerram o filme, são marcadas por vários planos em que vemos diversos cenários, antes locais de música, sexo, poesia, risadas e bebedeiras, agora completamente vazios, silenciosos: Zizo não voltou. Essa sequência de planos em que não vemos ninguém e não ouvimos nada além de ruídos ambientes (o que apenas evidencia a sensação de silêncio e vazio) contrasta fortemente com a agitação (dos movimentos da câmera e dos objetos em quadro) e com as texturas sonoras intensas e conturbadas das cenas de que ‘acabamos de sair’.

Como já apontado, o choque entre sequências e planos de tempos diferentes (sugerido pela variação e contraste entre ritmos, andamentos, velocidades, durações, enfim) é um dos recursos-chave na proposição de experiências estéticas no filme. Aqui, a sensação de tranquilidade sugerida pelos planos silenciosos pode ser subitamente substituída pela terrível sensação evocada pela imagem do corpo de Zizo sendo arremessado como lixo ao rio e o som do choque com a água atinge-nos de modo súbito e vago (um mal-estar que impregna o ambiente), simultaneamente à compreensão do que nos sugere aquele silêncio: Zizo está morto.

A sensação de quietude que sentimos durante alguns momentos específicos no filme causam agora estranhamento por se alongarem. O silêncio surge como a presença sólida da ausência de Zizo.

Na última cena (Figura 19), vemos os amigos do poeta rindo e conversando no pátio da casa de sua mãe. A aparente leveza do momento (Rosângela e Eneida nuas na banheira, Boca e Oncinha escolhendo objetos de Zizo para levarem consigo, Vanessa reclamando de Pazinho) contraria qualquer expectativa que pudéssemos ter quanto ao sofrimento que veríamos. Não há lágrimas ou luto. O final marcado por um brinde entre os amigos em meio às risadas parece pouco sensível e talvez até sem sentido, podendo provocar sensações de desconforto e irritação diante de final tão esdrúxulo. Contudo, os diálogos rápidos, de tom alegre e metafóricos, escutados com atenção, sugerem, num frêmito arrebatador, a compreensão (o desvelamento) de uma verdade que vislumbramos somente como um ‘efeito de sentido’. Sobre a possibilidade de transbordamento do Capibaribe pela cheia em meio a um surto de leptospirose na cidade, todos brindam, animados, a volta de Zizo na ‘febre do rato’.

Figura 19 - Amigos de Zizo brindam pela cheia do Capibaribe e a ‘febre do rato’



Fonte: *Febre do Rato* (2011)

O jogo de sentidos com relação à expressão ‘febre do rato’ permite a emergência de diferentes estruturas de sentido, que oscilam violentamente com os efeitos de presença que essa cena pode sugerir. ‘Febre do rato’ é mal-estar, excesso, desmesura. No filme, ela é a oscilação constante entre agitação e quietude, êxtase e ressaca; é disforia, disritmia. Se a febre do rato possui algum cheiro, ela com certeza empesta o ambiente nesta cena final (tanto o ambiente fílmico, quanto o nosso entorno material) deixando-nos seu rastro de sensações incômodas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia propôs-se a compreender como a dimensão material do filme *Febre do rato* cria condições para a emergência de experiências estéticas no filme, pensando esses fenômenos a partir das noções de efeitos de presença e efeitos de sentido propostas por Gumbrecht (2010). A partir das considerações do autor sobre a potência da poesia de provocar a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido, delimito como foco para a análise os momentos nos quais as diferentes formas de expressividade poética do filme poderiam sugerir momentos de intensidade, isto é, os momentos em que a experiência estética acontece, de acordo com nosso aporte teórico. Dito isto, impõe-se destacar o reconhecimento de que tal abordagem leva em consideração a experiência estética a partir de um ponto de vista “instável, aberto (acolhedor da) à singularidade de cada experiência entendida como vivência epifânica” (MIRANDA, 2015, p. 12).

No segundo capítulo, após uma breve reflexão sobre as relações entre o campo da Comunicação e a experiência estética, busquei apresentar como a Teoria das Materialidades da Comunicação, e em especial as contribuições de Hans Ulrich Gumbrecht, podem proporcionar uma perspectiva viável para o estudo da dimensão sensível do cinema em *Febre do Rato*. Para tanto, fui amparada pelas pesquisadoras Laura U. Marks e Jeniffer Barker, na tentativa de aproximar a noção de produção de presença ao campo de estudos do cinema, de modo a refletir sobre a experiência cinematográfica não apenas por uma perspectiva interpretativa, mas encarando-a como uma experiência que se dá, para além da produção de sentido, muito corporalmente, através da pele, dos músculos e das vísceras. Dado o enfoque na poesia de *Febre do Rato*, viu-se que tentar engessar o sentido do termo ‘poético’ é insuficiente, dada a multiplicidade de enfoques que o termo admite. Antes, convém pensá-lo como assinalador de uma ‘tendência’, como uma qualidade enfática que tende a movimentar-se entre limites intuitivos.

O terceiro capítulo foi dedicado ao desenvolvimento dos procedimentos de análise do filme. Como apresentado, Gumbrecht não estabelece métodos para o estudo da experiência estética, e fazê-lo iria contra a própria crítica epistemológica do autor. Do mesmo modo, ao vislumbrar as possibilidades de análise fílmica, deparei-me com propostas abertas, embora seus caminhos, por vezes, tracem as mesmas rotas. Fez-se a decomposição dos trechos analisados em seus materiais constitutivos, aliando a noção de ‘leitura’ (GUMBRECHT, 2012), que indica um movimento exploratório e aberto em direção ao objeto, sem que haja a intenção de se chegar a resultados definitivos. Para tanto, apresentei uma breve abordagem de alguns dos elementos

figurais e sonoros que seriam utilizados na análise. Neste entremeio, destaquei a questão do ritmo por ser ele o articulador dos elementos imagéticos e sonoros em *Febre do Rato*, permitindo-nos pensar uma dimensão poética do cinema. No cinema, o ritmo é geralmente vinculado à montagem, mas ele se faz perceptível também nas variações dos movimentos dentro do quadro, dos corpos e objetos e da própria câmera. Ainda, sendo o ritmo um elemento fundamental da expressão poética, ele possui uma grande relevância na investigação da experiência estética.

No quarto capítulo, os procedimentos para a análise foram colocados à prova. A partir da ideia de recorrência da forma rítmica de Gumbrecht (2010), percebi os padrões rítmicos (no sentido de uma tendência, de predominâncias de formas-força mais vagarosas ou intensivas em determinados momentos) que se apresentam com periodicidade em momentos de intensidade no decurso do filme. Assim, feita a seleção de cenas do filme, dividi a análise em dois tópicos que assinalam tendências rítmicas predominantes em momentos de intensidade poética, buscando relacioná-las com perspectivas apresentadas: ‘Tempos lentos: paisagem e vazio’ e ‘Tempos nervosos: o movimento do ‘corpo-no-mundo’.

Descrevi as cenas e sequências em seus elementos materiais constitutivos, procurando entender como sua articulação poderia provocar determinadas sensações, impressões, emoções, determinados efeitos físicos e estruturas de sentido. A escolha das sequências, como referido, deu-se pela constatação de que as mesmas poderiam configurar-se como momentos de intensidade, nelas manifestando-se, explícita ou estruturalmente, nuances poéticas.

Nos momentos em que a poesia é expressa oralmente por Zizo, na forma de versos ou em prosa poética, optei por transcrevê-la e colocá-la junto às imagens na descrição das cenas. Embora seja claro que os efeitos e as experiências proporcionados pela poesia oral encenada no filme (pela voz e corpo de Zizo, na imagem em preto e branco, e nos movimentos do quadro e da câmera influenciando, etc.) sejam de fato muito diferentes da experiência da leitura das mesmas passagens (experiência que pode produzir outros efeitos de sentido e articular outras estruturas de sentido), tenho que apenas subtrair sua presença na análise acarretaria uma perda muito significativa da própria poeticidade que serviu como foco para a análise (e, por consequência, das noções rítmicas usadas para sua organização). Além da descrição das cenas, escolhi alguns frames para acompanhá-las, o que tinha por objetivo não apenas ilustrá-las, mas tentar sugerir, minimamente, a ideia de sua movimentação, de seu desenrolar no tempo. Nesse ponto, ressalto a dificuldade que encontrei para expressar, mesmo que buscando alguma salvaguarda nas noções de ‘tendências’ e ‘recorrências’, noções de movimento que são apenas (e tão) sensivelmente apreensíveis.

Na análise, averigui que embora os *travellings* e as panorâmicas sejam recursos muito utilizados na movimentação da câmera nos trechos analisados, predominam as cenas em que a câmera permanece estática, inerte, colocando-nos como *voyeurs*. Há também o uso da câmera na mão, conferindo maior dinamicidade e organicidade às cenas. Podemos dizer que assim como Zizo insere-se no mundo através de seu corpo e de seus sentidos, num constante choque com os objetos e outros corpos de seu entorno, há momentos específicos em que a movimentação da câmera nos dá também a sensação de que tocamos a diegese, de que percorremos a cena com as mãos (ou como se tivéssemos olhos nas mãos), a exemplo da cena em que Zizo escreve em seu corpo e chegamos muito próximos de sua pele, de seu rosto.

Dos elementos sonoros, destaco as elaboradas texturas e a manipulação do volume das falas, músicas e ruídos de modo a compor uma noção muito concreta de espacialidade. A trilha sonora, assinada por Jorge du Peixe, é um elemento de extrema relevância para a consolidação das disposições atmosféricas que sugerem sensações específicas, como na cena em que Oncinha toca uma música melancólica no seu teclado. Outro aspecto importante é o silêncio. Em conversas com amigos sobre o filme, ouvi mais de uma vez que Zizo é verborrágico em sua expressão poética. O personagem, de fato, é dramático, enfático, insistente, intenso. Mesmo em conversas de bar, a modulação de sua voz passa a impressão de que é cantada. Acredito, sim, que sua expressão possa ser considerada verborrágica, afinal absorvemos de modos distintos as mesmas coisas. Contudo, também creio que tal percepção ‘negativa’ pode ser consequência de um estado de ‘não-disponibilidade’, no sentido de que a poeticidade é barrada pela predisposição interpretativa sempre alarmada, que filtra e descarta o que não serve ao sentido como massa sonora impertinente.

O processo de investigação dos efeitos de presença e de sentido em *Febre do Rato* exigiu, ao longo da pesquisa, alguns redirecionamentos e deslocamentos das intenções lançadas inicialmente. O exemplo mais significativo foi a concepção do próprio ritmo, cuja importância foi sendo revelada à medida que se construía o capítulo dos procedimentos de análise. De início, pensava que o ritmo teria um papel tão relevante quanto aquele desempenhado por outras materialidades (sonoras e imagéticas). Contudo, percebi que no filme, o ritmo é, antes, o grande articulador destes elementos e, se podemos enxergar nuances poéticas que se expressam explícita e estruturalmente, isto se deve, principalmente, à possibilidade de existência simultânea de múltiplos ritmos ‘internos’ e ‘externos’, consonantes e dissonantes. Nesse sentido, não há apenas um ‘ritmo interno’ e um ‘ritmo externo’; há vários ritmos, vários fluxos que atuam interna e externamente – daí a sensação de ‘disritmia’ referida na análise.

A impressão de continuidade – que é o efeito real do ritmo (ZUBEN, 2009) –, só faz sentido na percepção de todos os seus movimentos contrastantes no decurso temporal. Embora tomemos, para fins de análise, a oscilação entre forma e fluxo (as sensações de imobilidade e movimento) (ZUBEN, 2009) em unidades descritas como ‘tempos lentos’ e ‘tempos nervosos’, somente é possível falar em ‘lento’, se há o ‘nervoso’. Nessa perspectiva, percebe-se que as cenas e sequências analisadas podem criar condições específicas para a emergência de efeitos de presença e de sentido tomadas em si mesmas. Contudo, é no seu movimento fluido, na percepção dos efeitos contínuos do choque entre velocidades, intensidades, movimentos, durações, etc., das cenas e sequências, umas em relação às outras, que vemos, por assim dizer, o próprio princípio ativo da poeticidade que enxergamos no filme: a modulação dos tempos.

Mudanças durante o percurso fazem parte de uma ‘leitura do mundo’, no sentido atribuído por Gumbrecht (2012) – um constante movimento ‘alegre e doloroso’ de perder e voltar a ganhar o ‘controle intelectual’. De fato, posso dizer que este estudo foi ao mesmo tempo uma experiência alegre e dolorosa. Alegre, pois a possibilidade de pensar o cinema (e a poesia) na perspectiva das Materialidades da Comunicação me é muito cara; dolorosa, pois uma tal perspectiva também impõe alguns desafios que esbarram, por vezes, na impossibilidade de se obter respostas objetivas através de métodos pragmáticos; assertivas, certezas, enfim, resultados tão valorizados no meio acadêmico.

Penso, contudo, que tais ‘incertezas’ (as aberturas, as porosidades) são, de fato, aquilo que permite a própria emergência da experiência estética; negá-las seria ignorar também tantas outras formas de sermos sensíveis às coisas do mundo, de habitar a matéria daquilo que nos toca sem que saibamos ou precisemos entender o porquê. Por breves instantes, *Febre do Rato* dá-nos a sensação de ‘estarmos-no-mundo’: somos embalados e embriagados por seus ritmos sonoros e visuais, por todas as nuances poéticas que se fazem ‘presença’ e ocupam nosso corpo. Subitamente – e porque “não existe emergência de sentido que não alivie o peso da presença” (GUMBRECHT, 2010, p. 117) –, os gritos de Zizo em seu último protesto parecem plenos de sentido: “Tome poesia”.

REFERÊNCIAS

ACKER, Ana Maria. **Entre efeito de presença e de sentido: experiências estéticas do futebol no cinema brasileiro contemporâneo**. 2013a. 179f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/71266>. Acesso em 09 de junho de 2016.

_____. Estudo da experiência estética no cinema: possibilidades e limites da análise fílmica. In: *Semana da Imagem na Comunicação*, 11., 2013b, vol. 1, n. 1, 2013. p. 1-7. **Anais...** São Leopoldo: UNISINOS, 2013. Disponível em: <http://semanadaimagem.tecnoculturaaudiovisual.com.br/ACKER.pdf>. Acesso em 09 de junho de 2016.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do filme**. Texto & Grafia: Lisboa, 2011.

BUÑUEL, Luiz. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008, p. 333-337.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987, 120p.

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**: uma introdução. Campinas/São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

BARKER, Jeniffer. **The Tactile Eye: touch and the cinematic experience**. Berkeley: University of California Press, 2009, 208p.

BRANCO, Patrícia Silveirinha Castelo. **Cinema Abstracto: Da vanguarda europeia as primeiras manipulações digitais da imagem**. In: Biblioteca online de Ciência e Comunicação, 2010. P. 1-58. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>. Acesso em 09 de junho de 2016.

CARDOSO FILHO, Jorge. Arte: origem e aparecer: notas para uma estética da comunicação. In: **VIII SOPCOM** – Ibérico, Universidade de Lisboa, abril de 2009. p. 3881-3888.

CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FEBRE do Rato. Direção: Cláudio Assis. Produção: Cláudio Assis e Júlia Moraes. Música: Jorge do Peixe. Fotografia: Walter Carvalho. Roteiro: Hilton Lacerda. Imovision, 2011. DVD (110min), son., P&B, 35mm

FELINTO, Erick. **Passeando no labirinto: ensaios sobre as tecnologias e as materialidades da comunicação**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

_____. *Vampyroteuthis: a Segunda Natureza do Cinema: A ‘Matéria’ do Filme e o Corpo do Espectador*. **Flusser Studies** n. 10, novembro de 2010. Disponível em: <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/felinto-vampyroteuthis.pdf>. Acesso em 09 de junho de 2016.

GUIMARÃES, César Geraldo; LEAL, Bruno Souza. Experiência estética e experiência mediada. **Intexto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, n. 19, p. 32-46, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/7998>. Acesso em 09 de junho de 2016.

GONÇALVES, Osmar. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. **Visualidades**: Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, Goiânia v.10, n.2 p. 75-89, jul-dez 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.emnuvens.com.br/VISUAL/issue/view/1389>. Acesso em 09 de junho de 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung**: sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

_____. **Graciosidade e estagnação**: ensaios escolhidos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC–Rio, 2012.

_____. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

_____. **Pequenas crises**: experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 50-63.

_____. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC–Rio, 2010.

_____. **Rhythm and Meaning**. In: *Materialities of Communication*. GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig. Stanford: Stanford Press, 1994 [1989], p. 170.

LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C.; GUIMARÃES, César. Experiência estética e comunicação: a partilha de um programa de pesquisa. In: _____. (Orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010, p. 7-15.

LOPES, Denilson. **A delicadeza**: estética, experiência e paisagens. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

MACIEL, Maria Ester. A poesia no cinema: de Luis Buñuel a Peter Greenaway. **Cadernos de Tradução**: Florianópolis, v. 1, n. 7, p. 81-92, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5747/5381>. Acesso em 09 de junho de 2016.

MAIA, Guilherme. **Elementos para uma poética da música no cinema**: ferramentas conceituais e metodológicas aplicadas na análise da música dos filmes *Ajuste final* e *O homem que não estava lá*. 2007, 283f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA) – Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação, Salvador, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/11305>. Acesso em 09 de junho de 2016.

MARKS, Laura U. **Skin of the film**: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Duke University Press, Durham/Londres, 2000. Edição e-book Kindle.

_____. **Touch**: Multisensory media. Sensuous Theory And Multisensory Media. University of Minnesota Press, Minneapolis/Londres, 2002. Edição e-book Kindle.

MÜLLER, Adalberto. **Linhas imaginárias**: poesia, mídia, cinema. Porto Alegre: Sulina, 2012.

OLIVEIRA JUNIOR, Carlos Luiz Gonçalves de. **O cinema de fluxo e a mise en scène**. 2010. 162 f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2010.

PEREIRA, Simone Luci. Sons, vozes e corpos na comunicação: contribuições de Paul Zumthor ao estudo das mídias sonoras. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 26., 2003. **Anais...** Belo Horizonte: INTERCOM, 2003. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/index_indice_autor.htm. Acesso em 09 de junho de 2016.

PIGNATARI, Décio. **O que é a comunicação poética?** Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

VALVERDE, Monclar. Comunicação e experiência estética. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno S.; MENDONÇA, Carlos C. (Orgs.). **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 2012.

VIEIRA JR, Erly. Revisando as genealogias de um cinema do corpo: dos anos 1950/60 à estética do fluxo contemporânea. **ALCEU**: Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, v. 15 - n.29 - p. 124 a 138 - jul./dez. 2014, p. 124-138.

ZUBEN, Paulo Roberto Ferraz Von. **Planos sonoros**: a experiência da simultaneidade na música do século XX. 2009. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-25102010-165539/>. Acesso em 09 de junho de 2016.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997, 321p.

_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014, 128p.

ANEXO 1 – Ficha técnica do filme *Febre do Rato* (2011)

Gênero: Drama
Direção: Cláudio Assis
Roteiro: Hilton Lacerda
Produção: Cláudio Assis, Julia Moraes
Fotografia: Walter Carvalho
Trilha sonora: Jorge du Peixe
Edição: Karen Harley
Duração: 110 min.
Ano: 2011
País: Brasil
Cor: Preto e branco
Estreia: 22/06/2012 (Brasil)
Distribuidora: Imovision

Elenco:
Ângela Leal (Dona Marieta)
Conceição Camarotti (Dona Anja)
Hugo Gila (Bira)
Irândhir Santos (Zizo)
Juliano Cazarré (Boca Mole)
Maria Gladys (Stellamaris)
Mariana Nunes (Rosângela)
Matheus Nachtergaele (Pazinho)
Nanda Costa (Eneida)
Tânia Granussi (Vanessa)
Victor Araújo (Oncinha)

ANEXO 2 – Cartaz do filme *Febre do Rato* (2011)

GRANDE VENCEDOR DO FESTIVAL DE PAULÍNIA
Melhor Ator – Melhor Atriz – Melhor Fotografia – Melhor Montagem
Melhor Direção de Arte – Melhor Trilha Sonora
Prêmio da Crítica – Melhor Filme

THE 41ST INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL ROTTERDAM (IFFR) 2012
Mostra Spectrum

Bolevista Cinema,
Pantufala Brasil,
República Paulista,
Pacto Audiovisual,
Fotobase,
Imovision

**FEBRE
DO RATO**

Um filme de
CLAUDIO ASSIS

Iranthir Santos Nanda Costa Matheus Nachtergaele

Conceição Camarotti Juliano Cazarré Tânia Granussi Mariana Nunes
Victor Araújo Ângela Leal Maria Gladys Hugo Gila

Direção: CLÁUDIO ASSIS Produção: JULIA MORAES e CLÁUDIO ASSIS roteiro: HILTON LACERDA
Produção Executiva: MARCELLO LUDWIG MAIA Direção de Fotografia: WALTER CARVALHO Direção de Arte: RENATA PINHEIRO
Montagem: KAREN HARLEY Direção de Produção: JOANA ARAÚJO Figurino: JOANA GATIS Maquiagem: MARCOS FREIRE
Trilha Sonora: JORGE DU PEIXE Produtor associado: MALU VIANA Distribuidor: IMOVISION

IMOVISION Quanto ancine F/A BN PETROBRAS URO petra® tempo de liberdade Onel MPBA SUAPE Capes