

Poesia e experiência estética em *Febre do Rato* (2011)¹

Aline Gabrielle RENNER²

Miriam de Souza ROSSINI³

Pablo Alberto LANZONI⁴

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre as relações entre poesia e experiência estética no filme *Febre do Rato* (2011), do diretor pernambucano Cláudio Assis. Partindo da noção de experiência estética proposta pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, procura-se compreender, através da análise de fragmentos do filme, os modos pelos quais a poesia se faz presente em *Febre do Rato* e como ela pode nos afetar, provocando experiências estéticas.

Palavras-chave: cinema; poesia; experiência estética; *Febre do Rato*.

Introdução

Terceiro longa-metragem do diretor pernambucano Cláudio Assis, *Febre do Rato* (2011) expõe o microcosmo do protagonista Zizo, um poeta de verve anarquista que se volta contra a assepsia dos costumes e a moralidade repressora de todos os impulsos do corpo. Zizo se relaciona com o seu entorno (seus amigos, amantes e vizinhos da zona marginal recifense; o rio Capibaribe; o mangue) com uma intensidade corporal contagiante, buscando incansavelmente o prazer dos sentidos no sexo, na embriaguez e na poesia – através da qual o poeta critica “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”. Do quintal da casa de sua mãe, Zizo escreve e publica, de modo independente, o tabloide ‘Febre do Rato’, cujo

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Cinema e Audiovisual da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante do 8º semestre de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista de iniciação científica junto ao Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PROAv – UFRGS). E-mail: agabrieller@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Departamento de Comunicação e do PPGCOM da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordenadora do Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PROAv – UFRGS). Bolsista Produtividade do CNPq. E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br

⁴ Coorientador do trabalho. Doutorando do Programa de Pós-Graduação (PPGCOM) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e membro do Grupo de Pesquisa Processos Audiovisuais (PROAv – UFRGS). Professor junto ao Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Câmpus Porto Alegre (IFRS/POA). E-mail: pablo.lanzoni@poa.ifrs.edu.br

título é uma expressão popular típica da região nordeste e designa um estado de descontrole.

Com fotografia em preto e branco de Walter Carvalho e roteiro de Hilton Lacerda, o filme é impregnado de poesia: o questionamento político e o gozo do sexo são feitos em versos e prosa ritmada; a nudez, a evidenciação da matéria-corpo e a satisfação dos desejos eróticos são atos políticos que se realizam através da apropriação poética do mundo. Ao longo de todo o filme, os poemas recitados por Zizo mobilizam nossa atenção: somos provocados pelas palavras que embalam nossos corpos, num movimento que oscila entre a compreensão e a sensação. Há momentos, por outro lado, em que mesmo não havendo a expressão oral de um poema, sentimos a poesia cristalizar-se através das imagens, dos sons e, principalmente, de sua articulação rítmica.

Pensando a poesia em um sentido amplo, como expressão que envolve nossa percepção sensorial, buscamos compreender os modos pelos quais a poesia se faz presente em *Febre do Rato* e como ela pode nos afetar, provocando experiências estéticas. A noção de experiência estética adotada neste texto é concebida por Hans Ulrich Gumbrecht, teórico alemão vinculado à Teoria das Materialidades da Comunicação.

Para verificar como a poesia se faz presente em *Febre do Rato*, partimos da 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).

Desse modo, neste texto serão analisados alguns trechos do filme em seus aspectos imagéticos, sonoros e rítmicos, buscando compreender como a *mise-en-scène*, a cinematografia, a trilha sonora, os diálogos e a montagem criam nuances poéticas que emergem da própria materialidade fílmica. Ainda, o procedimento adotado neste texto alia à noção de 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).

Experiência estética e experiência poética

Antes de abordar alguns aspectos da obra de Hans Ulrich Gumbrecht, convém contextualizá-la brevemente: 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, cujo objetivo parecia ser, acima de tudo, a busca por um discurso alternativo à perpetuidade da interpretação, um campo de reflexão ‘não hermenêutico’. As materialidades da comunicação articularam-se, então, como “todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 28).

A busca por uma alternativa não hermenêutica da relação com os objetos do mundo revela-se, na obra de Gumbrecht, na crítica do autor aos processos de ‘descorporificação’ da 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.

Noção central em sua obra é a de ‘produção de presença’. Com o termo ‘presença’, Gumbrecht busca resgatar a relação de espacialidade, tangibilidade e imediatez do contato do homem com o mundo. 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). ‘Produção’ refere-se, etimologicamente, ao ato de ‘trazer para diante’; ‘produção de presença’ designa, portanto, “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).

Assim, existe em todas as coisas do mundo, todos os objetos culturais e todas as culturas, um elemento de sentido e um elemento de presença. O que nos interessa aqui é a particularidade do modo como se dá a simultaneidade dessas dimensões no fenômeno da experiência estética: no entendimento de Gumbrecht, a experiência estética caracteriza-se pela tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Tais momentos específicos causam-nos sensações intrínsecas de intensidade, quer provoquem sentimentos ligados ao prazer ou à dor. Embora exista uma dimensão de

presença e uma dimensão de sentido em todas as coisas do mundo, o fenômeno estético é específico, pois nele experienciamos as duas dimensões simultaneamente em sua constante tensão.

Gumbrecht busca na obra de Paul Zumthor fundamentos para a reflexão sobre a potência da poesia para produzir experiências estéticas. 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 expressa na “tutilidade do sopro, na urgência do respiro” (ZUMTHOR, 1997, p.12-13). Nesse sentido, a ‘poeticidade’ 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 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).

Sendo assim, a poesia é, para Gumbrecht (2010), um dos principais exemplos da tensão oscilatória entre presença e sentido, donde resulta sua potencialidade para provocar fenômenos de ordem sensível. Nesse sentido, o autor afirma que “nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenêutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe” (GUMBRECHT, 2010, p. 40). Esta constatação permite-nos pensar a emergência do fenômeno da experiência estética em *Febre do Rato* a partir de sua expressividade poética, que ocorre tanto na forma de versos recitados pelo protagonista, quanto pela articulação estrutural de seus planos e sequências. Se na literatura é possível perceber os efeitos imediatos de uma poesia através da articulação de elementos da linguagem poética (tais como a rima, a aliteração e o verso), pode-se propor uma reflexão sobre os efeitos de presença que emergem da articulação dos elementos da linguagem cinematográfica em *Febre do Rato*. Nesse sentido, poderíamos dizer que experiência estética e experiência poética, neste filme, são equivalentes.

Cinema e poesia

No texto *Tanta violência e tanta ternura: a poesia no cinema de Glauber Rocha*, Adalberto Müller (2012, p. 209) faz uma reflexão sobre “a poesia no cinema, o cinema de poesia, ou cinema e poesia conjuntamente”, e argumenta que se deveria partir da constatação elementar de que poesia e cinema parecem ter poucas coisas em comum. Em sua origem arcaica, diz-nos o autor, a poesia está enraizada no corpo e na percepção, sendo a dança e a música, então, seus principais modos de manifestação. A poesia é efêmera; é um evento, uma performance que torna “sensível o aqui e agora de sua manifestação” (MÜLLER, 2012, p. 21). O cinema, por outro lado, é uma arte que nasce no seio da sociedade industrial, arte que se realiza por meio da tecnologia e pode ser reproduzida tantas vezes quanto desejado – ela própria é “obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN *apud* MÜLLER, 2012, p. 209).

No entanto, o autor aponta como o cineasta Glauber Rocha opera a encenação da poesia em *Terra em transe* (1967) em dois ‘níveis’ de expressão: primeiro, a poesia ‘realizada’, que se expressa ‘a nível estrutural’ através da encenação e da montagem; segundo, a poesia ‘explícita’, o texto poético recitado, a forma-poema vocalizada, compondo a sonoridade do filme. Essa divisão é pertinente para abordarmos a poesia em *Febre do Rato*, pois temos que a poeticidade do filme não deriva somente dos momentos em que Zizo recita seus poemas, mas da poesia, no sentido amplo, que se faz presente estruturalmente nas articulações rítmicas dos elementos imagéticos e sonoros no decurso do tempo.

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).

Como exemplo da produção cinematográfica carregada de uma ‘aura poética’, Maria Esther Maciel (2004, p. 83) aponta o investimento de Mário Peixoto, realizador de *Limite* (1931), nas subdivisões do enquadramento, nos contrastes de luz e sombra, na

música, nas modulações do movimento dos personagens e da paisagem, e “sobretudo na eficácia dos ângulos insólitos (ou, como preferia dizer, impressionantes), que, por não estarem atrelados às exigências da ação ou da percepção, apelam aos sentidos do espectador”, a fim de constituir uma atmosfera poética no filme. Outros dois realizadores citados pela autora para ilustrar outro tipo de encontro entre o cinema e as ‘potencialidades sensoriais da palavra’, são Alain Resnais e Peter Greenaway.

Para Maciel (2004), a força poética de *O Ano passado em Marienbad* (1961), de Resnais, reside na forma como o experienciamos: o filme convoca nossos sentidos através da força encantatória da imagem aliada à sonoridade hipnótica do texto poético de Alain Robbe-Grillet. De modo semelhante, as obras de Greenaway buscam explorar não necessariamente a dimensão do discurso, da racionalização narrativa, mas, antes, as possibilidades sinestésicas da linguagem cinematográfica através de “sua corporalidade visual, sonora, tátil, deflagradora de sentidos múltiplos e imprevisíveis” (MACIEL, 2004, p. 85).

Pensando a poesia tanto a partir de sua manifestação oral (a forma-poema recitada), quanto de sua expressão estrutural, propõe-se uma breve reflexão sobre os modos como a poesia se faz presente em *Febre do Rato* e como ela cria condições para a emergência de experiências sensíveis. Para tanto, analisam-se quatro momentos específicos de *Febre do Rato*: nos dois primeiros, a poesia é evidenciada em versos recitados pelo protagonista; nos dois segundos, a poesia realiza-se na própria estrutura do filme através da articulação de seus elementos imagéticos, sonoros e rítmicos.

A poesia em *Febre do Rato*

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 1). 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 1 - Cena de abertura: paisagens do rio Capibaribe



Fonte: *Febre do Rato* (ASSIS, 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. 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.

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.

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 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.

Na cena que descrevo a seguir, em meio às comemorações da ‘Páscoa de cabeça pra baixo’ (regada a música e dança, cerveja, cachaça e maconha), Zizo coloca-nos a seguinte questão: “E quem disse que poesia não embala? Quem foi que disse que poesia não embriaga?” (Figura 2). Até o momento em que Zizo demanda a atenção de todos os convidados, o cenário da festa estava agitado pelo som de fundo de diversas vozes em conversa, música e risos. O poema a ser lido, ‘Valetes a varejo’, é uma homenagem de Zizo ao casal Pazinho e Vanessa. A câmera, segurada na mão, está posicionada atrás de do casal (vemos o contorno de seus rostos, em primeiro plano, nas extremidades do quadro). No centro do quadro, e em segundo plano, está Zizo, que recita:

Assim, e só sendo assim, eu posso falar
 Das espadas que são nós.
 Nós que se vertem e se formam
 De maneira tão intensa
 Que nem a espada, a lâmina
 (fina e precisa)
 Conseguem desatar,
 A corda atada a nós.
 [...]

Zizo balança o corpo, gesticulando brandamente conforme as ênfases silábicas, marcando o ritmo do poema com os próprios músculos. É uma performance dramática. No mesmo momento em que o poeta desce da mesa e caminha em direção a Pazinho e Vanessa, a câmera, na mão, move-se ao seu encontro, aproximando-se de seu rosto. Tanto a gestualidade e o caminhar de Zizo, quanto os movimentos da câmera, acontecem no ritmo do poema recitado – agora lento, pausado, alongando o tempo em que as letras finais das palavras nos últimos versos sibilam entre os dentes: “Porque na

superfície plana de espelhos / Lá se vão os nós... / Sós, únicos, juntos... / Porque afoitos, se completam”.

Figura 2: Zizo recita "Valetes a varejo"



Fonte: *Febre do Rato* (ASSIS, 2011)

Completamente absorto em sua performance (a expressão um tanto fora de si), Zizo dirige-se, a cada palavra vagorosamente proferida, ora a Pazinho, ora a Vanessa (ambos já fora do quadro). Este é o momento de maior intensidade da cena: o rosto de Zizo, seus movimentos e expressões ocupam todo o quadro; a expectativa gerada pelas pausas e pela expressão de Zizo é contagiante.

Nos dois momentos que se passa a descrever, não há poesia ‘explícita’ (MÜLLER, 2012), mas eles são, em si, carregados de expressividade poética (ou ‘poeticidade’, no sentido ligado à sensorialidade, à dimensão sensível, como apontado por Zumthor). A primeira 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, 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 (Figura 3).

Na cena seguinte, filmada em 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 cerca de 90°. Simultaneamente a esse giro, há um reenquadramento por meio de uma sutil panorâmica horizontal. Apenas quando a câmera se estabiliza conseguimos também fixar nosso olhar: vemos Rosângela, Boca Mole, Bira e Oncinha 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 à medida que desfere golpes de facão contra as plantas. Aqui, novamente, os ruídos diegéticos somam-se à música. Contudo, neste momento, as notas do teclado 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 3: Espaços vazios e melancolia



Fonte: *Febre do Rato* (ASSIS, 2011)

A descrição desta sequência nos faz perceber como a poesia está presente em *Febre do Rato* mesmo quando não há um poema sendo recitado. 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. 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.

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) funciona como princípio ativo da poesia e nela pode ser percebida. 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 do mangue [...]” (Figura 4).

A cena que precede esta em análise tinha duração próxima de um minuto, ao longo do qual seguiam-se três planos estáticos, nos quais víamos Zizo fumar calmamente seu cigarro e colar lambe-lambes. Agora, nesta nova sequência, 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! [..]

Figura 4 - Sequência de planos móveis com velocidades e sentidos distintos



Fonte: *Febre do Rato* (ASSIS, 2011)

As duas últimas frases são vociferadas por Zizo com a mesma intensidade, porém o volume da música e de seus gritos são reduzidos, gradualmente. 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 5).

Figura 1 - Último plano de sequência agitada marca queda radical do ritmo da sequência



Fonte: *Febre do Rato* (ASSIS, 2011)

A sequência descrita é uma das mais belas do filme, e sua força reside em sua potência poética, na sua capacidade de ‘mover’ o 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-nos 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 de 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.

Considerações

Este artigo propôs-se a apresentar uma breve reflexão sobre a experiência estética em *Febre do Rato*, a partir da poesia presente no filme, seja ela em sua manifestação ‘explícita’ (MÜLLER, 2012), na forma de poemas recitados, ou ‘estrutural’ (idem), como efeito sensível que emerge da articulação dos elementos imagéticos, sonoros e rítmicos da linguagem cinematográfica. A noção de experiência estética aqui utilizada foi desenvolvida pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht, que a entende como a oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido.

Nas duas primeiras cenas descritas, a poesia se expressa em textos poéticos declamados por Zizo. O que torna essas cenas específicas momentos em que podemos perceber uma intensa carga poética, contudo, não é somente a presença dos versos ritmados, mas a sua potência em provocar-nos fisicamente, sensorialmente. É possível dizer que nelas tal provocação ocorre na medida em que somos envolvidos pela cadência da voz do poeta, pelos ritmos imagéticos e sonoros que variam constantemente, assim como as ênfases sonoras graves e agudas do poema.

Na terceira e quarta cenas, a ‘poeticidade’ decorre da articulação dos elementos plásticos (da *mise-en-scène* e da cinematografia), sonoros (da melodia etérea tocada por Oncinha e da textura sonora de fundo de cada um dos planos, no caso da terceira sequência), e rítmicos (a longa duração dos planos e a velocidade da movimentação dos

corpos em cena). No fluxo das sequências, tais elementos provocam-nos efeitos sensíveis de difícil nomeação, mas igualmente tomam, embalam e embriagam nosso corpo.

A partir da descrição dessas cenas, pode-se afirmar que, se em determinados momentos a poesia na sua forma recitada funciona como princípio ativo para a emergência de experiências sensíveis, noutros, ela surge, em si, como efeito de presença, como a sensação de algo que surge do nada e mobiliza intensamente nossos sentidos; embora não seja evidente de imediato, essa poesia que se cristaliza estruturalmente no decurso temporal é a própria dimensão sensível do filme, que apenas podemos perceber de modo epifânico e efêmero. Considerando a qualidade poética como algo vinculado à sensorialidade, experiência poética e experiência estética (esta como a entende Hans Ulrich Gumbrecht), tornam-se, poder-se-ia dizer, equivalentes, e a seus efeitos provocados na fruição de *Febre do Rato* seria possível referir-se tanto como efeitos de presença ou como efeitos poéticos.

Referências

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

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

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

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: 15 jul. 2016.

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

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

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