

UM FILME

A ERVA DO RATO de JÚLIO BRESSANE

por RUY GARDNIER & JORGE VASCONCELLOS

O RATO DE TODOS NÓS

por Ruy Gardnier

É curioso o estatuto de veterano da vanguarda. Principalmente no caso de um autor que sempre foi tido como de grande importância pela comunidade de cinéfilos, críticos e pessoas mais chegadas ao universo de cinema, e ao mesmo tempo foi fonte de incompreensão e ojeriza por parte do público mais convencional, apressado em classificar como difíceis os filmes que não tenham por principal – ou único – objetivo o contar-se de uma história com personagens psicologicamente coerentes e situações verossímeis. Por conta dessa dualidade, desse *décalage* de saberes e disposições entre dois tipos de público, toda vez que aparece um filme de um veterano da vanguarda o embate volta à estaca zero, porque a primeira e necessária tarefa é mostrar que a “dificuldade” desses filmes não está em seu hermetismo mas numa sensibilidade distinta que essas obras pedem do espectador. Acontece na França com medalhões como Godard e Garrel e acontece no Brasil com Júlio Bressane. Já entraram para o anedotário cinéfilo as apresentações de filmes de Bressane em festivais, em que o cineasta pede paciência aos espectadores. Não é tudo, mas é um começo: a paciência é, ou deveria ser, o elemento que faz o espectador assimilar a obra não a partir das convenções culturais estabelecidas pelos códigos dominantes da fruição cinematográfica (gênero, ritmo, naturalismo, funcionalidade narrativa), mas dos códigos que a obra oferece a partir de seus parâmetros próprios de tempo, espaço, ritmo etc. O veterano da vanguarda carrega consigo, pois, esse dilema quase trágico de ter uma carreira reconhecida como grande cineasta e ao mesmo tempo parecer que a cada vez ele precisa se fazer entender, ter que oferecer a cada filme lançado seu fígado a ser devorado pelas águias.



Em alguns casos, a incompreensão parece aumentar. Não só porque o estilo desses cineastas evolui com o tempo e impõe novos desafios, mas também porque surgem fricções quando esses cineastas pegam conceitos estabelecidos e reconstróem totalmente seu sentido, transfigurando-os para seus próprios objetivos. No caso de Julio Bressane, isso diz respeito aos usos do termo “adaptação”. De 25 anos para cá, ele “adaptou” o padre Antônio Vieira (*Os sermões*), Machado de Assis (*Brás Cubas*), Mário Reis (*O mandarim*), Friedrich Nietzsche (*Dias de Nietzsche em Turim*), além de São Jerônimo e Cleópatra em filmes epônimos. A noção de adaptação, em todos esses casos, diverge inteiramente do que estamos acostumados no cinema, uma arte acostumada a adaptar biografias e obras literárias unicamente a partir da chave narrativa, e, pior, de forma subserviente. Bressane, ao contrário, trabalha seus temas como um pintor, retirando alguns signos em particular, abstraindo-os do conjunto e fazendo-os ganhar relevo próprio como ícones visuais e/ou verbais. É claro que as obras e vidas das figuras artísticas/históricas que Bressane adapta são fontes de inspiração, e que os filmes são apologias de seus autores, mas as operações estéticas do cineasta não consistem em explicar, traduzir ou mesmo transcriar para o cinema, uma vez que o objetivo principal não é “transpor a forma significativa”, segundo os termos de Haroldo de Campos. A relação lúdica de interpretação com a obra original está presente, não como transposição criativa, mas como uma apropriação de pequenos trechos notáveis e sua incorporação num tecido semântico/sensório original.

A erva do rato tem seu ponto de partida em dois contos de Machado de Assis, *A causa secreta* e *O esqueleto*. Mas, deles, o filme pega apenas o clima claustrofóbico e um tanto aterrador dos interiores de uma casa onde vivem um homem e uma mulher, e dois signos-objetos que representam (ou podem representar) a mortalidade, o pavor e o desconhecido: o rato e o esqueleto. É curioso que os dois contos tenham um incrível teor de literatura fantástica, com ecos de Poe e de Hoffman, e que os personagens misteriosos em ambos os contos tenham características antissociais que provocam o espanto da sociedade, como o Zé do Caixão de *À meia-noite levarei sua alma*. É mais curioso ainda que a narrativa de ambos os contos seja baseada numa lógica tripartite, com um personagem que observa de fora a estranha dinâmica da casa e do casal, e do misto de medo, estranhamento e submissão que o marido provoca na esposa. Em *A erva do rato*, o terceiro personagem é integralmente excluído, ao menos no nível da narrativa. Mas é possível supor, uma vez que o personagem eliminado é o guia do leitor nos contos, que o terceiro no filme é a própria câmera, que exhibe em tom distanciado e um tanto gélido a relação que se desenvolve entre homem e mulher, e testemunha o crescente rol de obsessões do personagem masculino, que começa com a partilha do saber através da escrita e do ditado, deriva para a obsessão pelas imagens e formas do corpo feminino através do registro fotográfico, e vira uma espécie de fábula sobre o controle masculino que descamba num comentário sobre a finitude quando um rato, outro terceiro, ameaça a hegemonia do personagem masculino em comandar as afecções e atividades de sua mulher (ou sua imagem, via fotografia), até então dirigidas pelo homem. Um Bressane feminista, foucaultiano, que observa através dos signos de saber e de controle o poder que se exerce unilateralmente do homem sobre a mulher, e que observa o aspecto decadente da obsessão em dominar?



É preciso, em todo caso, ser prudente. Num filme de Julio Bressane, os conteúdos e significados estão lá, dispostos à interpretação como em qualquer outra obra, mas não existe uma eloquência precisa que subsuma todo o resto à ilustração de um tema ou de uma mensagem. A mensagem, por assim dizer, é a própria matéria do filme, seu ritmo, sua luz, seus jogos de câmera, seu humor particular, sua forma de empastar os atores e extrair deles gestualidades plásticas, construtivas, potencializando mais a força de efígie que a do movimento. Se a obra de Rogério Sganzerla é uma obra em constante movimento em que o essencial é a evolução dos corpos no espaço e o choque cinético da montagem, o cinema de Bressane é um cinema da estase e dos gestos lentos, perturbadores justamente por sua morosidade (a se lembrar dos fabulosos planos estáticos dos protagonistas de *A família do barulho*, que culminam magistralmente com líquido – sangue? – escorrendo da boca de Helena Ignez). E mesmo com ratos, ratoeiras, fotografias, esqueleto etc., o que domina nossas sensações em *A erva do rato* é a atmosfera criada pela luz, pelos enquadramentos e pela disposição estática, estilizada, litúrgica dos personagens.

Em *A erva do rato*, o que mais chama atenção é a luminosidade soturna dos interiores e a luz direcionada que banha os corpos dos personagens, potencializando os aspectos ritualísticos das frases proferidas, dos gestos econômicos e dos jogos desenvolvidos entre o homem e sua mulher. As espantosas idiossincrasias dos personagens de Machado de Assis encontram ecos no *huis-clos* determinado pelo enquadramento – mesmo a despeito do formato *scope* do filme, que sugere espaços largos – e na exígua luz que já contém em si um elemento de horror, de mistério insondável. Igualmente aterrorizante é a sensação de contemplação que domina o filme, tanto nas ações dos personagens (não apenas nas sessões fotográficas mas no filme como um todo) quanto na disposição da câmera e na direção, que nos faz observar os planos em modo distanciados, semiassombrados, semiabsortos pelas situações que se passam diante de nós. Vizinha dessa contemplação, no entanto, está a complacência, e se há um pecado em *A erva do rato*, no qual Julio Bressane jamais havia incorrido, é a sensação de postura plácida diante da fotografia sempre muito armada de Walter Carvalho – colaborador com quem Bressane já havia trabalhado muito exitosamente em *Filme de amor* e *Cleópatra* –, que deixa alguns planos com um peso preciosista um tanto gratuito.

Veteranos da vanguarda precisam ter seu trabalho compreendido a partir de seus próprios parâmetros, mas isso não indica que eles estejam acima da crítica. *A erva do rato* é uma obra sólida feita por um eterno e talentoso investigador da imagem que gloriosamente considera cada empreitada como uma aventura rumo ao desconhecido. Mas falta nele o mistério subterrâneo que surgia de encontros improváveis, ou mesmo estapafúrdios; da câmera como objeto do erro e da antitécnica. Para nos atermos a Julio Bressane filmando Machado de Assis, mencionemos a inesquecível sequência de *Brás Cubas* em que um microfone de cena, pendendo de um cabo, batia nos ossos de um atônito esqueleto.

A ERVA DO RATO DE JÚLIO BRESSANE

por Jorge Vasconcellos

O cinema pode ser ambicioso, sem necessariamente ser pretensioso. Um filme pode ser rigoroso formalmente e delicadamente belo. Acredito que esse seja o caso de *A erva do rato*, o último filme de Júlio Bressane. Talvez uma das mais radicais realizações do diretor mais prolífico dentre os cineastas brasileiros em atividade, afinal, este é seu 27º longa-metragem. Essa radicalidade presente em *A erva do rato* não é medida propriamente pelo que a obra apresenta de excesso ou excessivo, mas, justamente, por sua economia e contenção. Há como que uma espécie de minimalismo cinematográfico que constitui o filme. Esse minimalismo nos é apresentado por Bressane desde a escolha de seu enredo, levemente inspirado em duas histórias de Machado de Assis – *A causa secreta* e *Um esqueleto* – que, sob a chancela do cineasta carioca, ganha uma leitura contundente, transcriadora. Dois atores: Selton Mello e Alessandra Negrini. Apenas dois personagens: um homem e uma mulher. Anônimos. O casal se dá a ver primeiramente em um cemitério, no qual parecem velar parentes recentemente falecidos. Um desmaio da personagem feminina, o acolhimento da personagem masculina, está selado o encontro. Os dois então pactuam viver juntos para sempre. Ele cuidará dela enquanto vivo estiver, Ela deixar-se-á acolher. Isso porque depois de perder a mãe há três anos, Ela sofre e padece a perda do pai, falecido há três dias apenas. Ela desamparada, sem ter para onde ir. Ele disposto a zelar incondicionalmente por Ela. Clichê partido: o amor que é feito para durar para sempre, se faz instalado já no início do filme e não em seu final, como nas realizações cinematográficas hollywoodianas do cinema clássico. Um amor que se fará contido, diga-se de passagem. Pois, como dissemos, é um filme do que é pouco, mesmo que esse pouco seja pontuado por inúmeros signos que ativam efusivamente seu caráter mínimo e econômico.

A economia das imagens de *A erva do rato*, cuidadosamente planejada pela direção de Bressane e materializada pela fotografia de Walter Carvalho, fica logo patente já em seu plano inicial. A câmera faz um giro de 180º dando visibilidade ao duplo azul que conjuga o céu e o mar, até que enfim nos é dado a ver o citado cemitério, fazendo-nos conhecer, então, seus protagonistas: Ele e Ela. Essa panorâmica, um dos poucos planos realizados em uma locação externa no filme, é uma espécie de síntese de toda a obra. A imagem nos mostra o homem de costas ao fundo e a mulher do outro lado do quadro. Este prenúncio do encontro dos protagonistas é articulado pelo jogo entre sons e silêncio que ecoa. Silêncios e sons que parecem se combinar indissolutamente, mostrando um mínimo a revelar das situações que estão por acontecer e que posteriormente apresentarão a relação dos protagonistas. A estranha relação que nasceria entre o casal, marcada por desejo e contenção, amor e morte.

Nessa obra, talvez como em nenhuma anterior, Bressane faz um uso expressivo e intensivo do som. Em *A erva do rato*, à guisa do que propõe o filósofo francês Gilles Deleuze em seu livro *A imagem-tempo*, temos a invenção de uma imagem-som radical. As sonoridades são



como que esculpidas: pequenos sons quase sempre intermitentes; barulhos inusitados e muitas vezes estridentes; marulhos a insistentemente denunciar uma presença marinha; tonitruantes cantos de pássaros espocam por todo o filme; música incidental que não comenta as cenas, mas se faz enfaticamente ressaltar.

Também temos aqui, em algumas das sequências, um curioso diálogo “disjuntivo”, isto é, uma relação paradoxal e não propriamente explicativa causal, entre imagem & som. Isso se faz em *A erva do rato* porque no filme de Bressane o som é superlativo em relação aos planos. Apesar disso, as imagens se fazem palavras e estas se fazem imagens já nas ações realizadas pelos personagens: Ele dita um inventário meticuloso, versando sobre os mais variados temas, como, por exemplo, a geografia do Rio de Janeiro, a mitologia grega, os venenos preparados por nossos índios; Ela copia rigorosamente isso que está sendo ditado. Em contrapartida às palavras ditadas, temos imagens que seriam produzidas, pois Ele se faz fotógrafo, Ela sua modelo.

O ditado é meticuloso, tanto quanto é meticulosa a *mise-en-scène* dos atores/personagens. Voz impostada Dele, rigor e formalismo Dela. Rigor este que é componente presente e marcante no filme, desde as escolhas realizadas pela direção, dos precisos enquadramentos e dos pictóricos planos, quanto na maneira como os personagens se relacionam, a ponto da protagonista afirmar que o pai, falecido, escritor por prazer, “levava vida rigorosa”. Esse rigor, presente em todos os elementos do filme, é o que denominamos de minimalismo em *A erva do rato*. O minimalismo também se torna patente ao observarmos a relação dos personagens com o próprio sentido do que é produzir imagens. Afinal, Ele se faz fotógrafo Dela. Fotografá-la tão radicalmente nua que sua nudez transvazará seu corpo e não será mais ele, um corpo de carne, mas, um corpo tornado esqueleto. E ainda assim, com o perecimento do corpo Dela, Ele não deixará de fotografá-la, repetindo insistentemente as mesmas poses de outrora, produzindo uma espécie de rito. Ritualização que se exprime de modo emblemático no filme no exato momento em que a personagem feminina, sucumbindo ao veneno inoculado pelo contato “erotizado” com o roedor, dança possuída.

Apropriada figura do rato durante a trama torna-se uma espécie de mediador da relação entre eles, ficando em um “entre”, se fazendo como um vértice-animal do triângulo amoroso. Em nosso entender, a figura do rato, alegoricamente proposta por Bressane, apenas radicaliza a ideia que configura o filme: ele, o roedor, é a materialização em imagem do signo do amor que não se pode consumir.

À parte isso, *A erva do rato* também pode ser interpretado como um filme sobre o desejo de ver e sobre uma espécie de libido contida do olhar. Ver os corpos partidos, olhar objetos



parciais. O corpo partido da mulher, fragmentado pelo olhar da câmera, privilegiando a vulva, objeto do desejo, que se faz aparecer mais ainda no olhar do protagonista-fotógrafo: um sexo contemplativo; que nos transforma, todos nós feitos *voyeurs*... e, como tal, estamos a espiar. O olhar que é construído através de um diafragma de máquina fotográfica que se abre e fecha, como as pernas da mulher a mostrar o que deseja ser visto aos olhos do homem. Um filme sobre *voyeurismo*, mesmo que seja o olhar de máscaras de papel que retratam inúmeros olhares. Trata-se, talvez, de duplos de todos os olhares masculinos.

Amor e morte encontram-se próximos e inseparáveis em *A erva do rato*. A todo veneno inoculado é preciso que se tome um unguento como contraveneno para que a cura se faça. Entretanto, como afirmou Ele, em uma das sequências iniciais do filme, “de todos os venenos conhecidos de nossa flora, talvez o mais mortífero seja aquele conhecido como a “Erva do Rato””. Esse veneno que não se deixa produzir seu contraveneno é mais um signo que se presta à alegoria ao qual o filme parece submetido: o amor intenso que se conjura à morte.

Bressane tece com seus filmes um poderoso jogo fabulatório que procura, antes de tudo, explicitar o fazer da própria criação cinematográfica, seja por intermédio de situações que remetem ao ordinário, como este *A erva do rato*, seja por situações que exprimem o extraordinário, que a forma ensaio-biografia de alguns de seus filmes atestam: *Mandarin* (Mário Reis, o músico precursor da forma contida de cantar *joão gilbertiana*); *São Jerônimo* (o poeta-santo Jerônimo, tradutor da *Bíblia*); e *Dias de Nietzsche em Turim* (o filósofo dos abismos da alma e da vontade de potência). No entanto, seu filme mais recente pode ser visto como uma radicalização no sentido da aproximação do realizador com as potências que aproximam a pintura do cinema. Isso porque se em *São Jerônimo* a relação entre pintura e cinema estava patente, entendo que em seus três últimos trabalhos, *Filme de amor*, *Cleópatra* e o próprio *A erva do rato*, este procedimento de buscar a pictorialidade em planos, luz e gestos é radicalizado. E não apenas pelas citações explícitas a importantes obras da história da pintura, como, por exemplo, *A lição de guitarra*, de Balthus, em *Filme de amor*, ou *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, em *A erva do rato*, que atestam esta relação. É na própria construção da estrutura narrativa, na composição dos espaços, na escolha da luz e na gestualidade dos atores que se dará a materialização da relação íntima entre pintura e cinema. Entendo que *A erva do rato* atinge o ápice da pictorialidade cinematográfica na poética de Bressane.

Rigoroso formalmente e delicadamente belo: o cinema de Júlio Bressane.

Jorge Vasconcellos é Doutor em Filosofia (UFRJ). Professor e pesquisador de estética e filosofia contemporânea. Prof. Adjunto, da área de “Arte e Pensamento”, da UFF. Autor, entre outros, de *Deleuze e o Cinema*.