

**A ERVA DO RATO, A POTÊNCIA DO MENOR NO CINEMA
DE JÚLIO BRESSANE**Jorge Vasconcellos^{1*}**Resumo**

O artigo pretende-se fazer uma análise filosófica de uma determinada obra cinematográfica, justamente, *A erva do rato* de Júlio Bressane. A partir dela, procurarei mostrar, sinteticamente, minhas pesquisas que articulam arte e pensamento, filosofia e cinema.

Palavras-Chave: Cinema; Filosofia; Brassane.

LA HIERBA DE RATA, EL PODER DEL MENOR EN EL CINE POR JÚLIO BRESSANE**resumen**

El artículo pretende hacer un análisis filosófico de una determinada obra cinematográfica, precisamente, La hierba del ratón de Júlio Bressane. A partir de él, intentaré mostrar, en resumen, mis investigaciones que articulan arte y pensamiento, filosofía y cine.

Palabras clave: Cine; Filosofía; Brassane.

THE RAT HERB, THE MINOR'S POWER IN CINEMA BY JÚLIO BRESSANE**Abstract**

The article intends to make a philosophical analysis of a determined cinematographic work, precisely, The grass of the mouse by Júlio Bressane. From it, I will try to show, in summary, my researches that articulate art and thought, philosophy and cinema.

Keywords: Cinema; Philosophy; Brassane.

¹ Doutor em Filosofia, UFRJ. Professor Adjunto de Arte e Pensamento na Universidade Federal Fluminense. Publicou, entre outros, *Deleuze e o Cinema* (Rio: Ciência Moderna, 2006) e *Arte, Vida e Política: ensaios sobre Foucault e Deleuze*, com Guilherme Castelo Branco (Rio: Edições LCV/SR3-UERJ, 2010).



A erva do rato, Júlio Bressane

Partiremos da exibição da penúltima realização cinematográfica do cineasta carioca Júlio Bressane - **A erva do rato** - (ele acaba de lançar seu derradeiro, até aqui filme: Educação Sentimental - 2013), a fim de praticarmos uma conversação filosófica em que propomos, em primeiro lugar, uma distinção de natureza e não de grau entre o que denominamos de uma filosofia ou pensamento do cinema e o que se convencionou chamar de teoria cinematográfica. Em segundo lugar, defendemos que a crítica, como procedimento analítico de obras pontuais de arte, em especial, de cinema, não rivaliza em método e sentido com o que seria uma ideia em cinema, pois, consideramos que há um deslocamento do campo do julgamento (a Crítica) para o plano da pura criação (a Ideia). Por fim, analisaremos filosoficamente o cinema brasileiro a partir do debate entre o que seria o moderno e o contemporâneo cinematográfico.

Antes de tudo partiremos de uma clivagem de interesses e direções teóricas no desenho deste 'mapa' teórico. A princípio, trata-se de marcar um campo e uma área de saber que possa vir a se distinguir, segundo nossa perspectiva, sobremaneira, da chamada teoria do cinema, apesar de com ela dialogar. Falamos de uma filosofia do cinema. Explico-me então.

O que aqui denomino de “filosofia do cinema” é, sem sombra de dúvidas, um tipo de teoria do cinema, entretanto, também é verdade, evidentemente, que nem toda teoria cinematográfica é uma filosofia do cinema. Logo, tomaremos como ponto de partida esta distinção. Procuraremos mostrar que nossa tarefa é definir um campo e uma área de saber que articule filosofia e arte cinematográfica, procurando assim constituir ao audiovisual, e ao cinema em particular, um campo da estética filosófica que lhe seja próprio, com seus problemas, conceitos e autores axiais. Esta é minha primeira ambição e chancela.

O que é, então, uma filosofia do cinema? Ou ainda, colocando a questão de outra maneira, como pensar filosoficamente o audiovisual?

Filosofia do Cinema não se confunde propriamente com as teorias cinematográficas por pelo menos dois pontos. Definiremos de antemão que uma dessas perspectivas estaria **além do cinematográfico** e a outra estaria **aquém do que é o cinema**. Como ponto inicial apresentamos o primeiro dos casos em que aquela – a ‘filosofia do cinema’ – não se confunde com esta – a ‘teoria cinematográfica’ –, pois se trata de uma análise conceitual acerca do cinema, tendo como orientação geral partir de problemas de ordem filosófica para discutir questões cinematográficas. Assim, quando Jean-Paul Sartre ou Maurice Merleau-Ponty se valem de categorias da fenomenologia husserlina para investigar a imaginação e a produção do imaginário como aquele, ou os fenômenos oriundos do campo perceptivo como este último, estamos diante de uma investigação teórica que parte da filosofia e do cinema para problematizar questões de natureza estritamente filosóficas. Este campo de investigação, por outro lado, para ficarmos inicialmente nos exemplos desses dois filósofos franceses, parece-nos ainda estar um tanto quanto para além da perspectiva que aqui estamos tentando delinear e pretendemos defender. Compreende-se, então, que, grosso modo, ainda não estamos diante do que denomino de “Filosofia do Cinema”. Apesar das teses de Sartre e Merleau-Ponty sobre a imaginação e a percepção serem deveras distintas daquelas, como, por exemplo, das defendidas por Béla Balázs ou por Eisenstein acerca do cinematógrafo... O foco, a análise e a produção conceitual ainda não é, justamente, o próprio cinema. Uma filosofia do cinema **não** procura valer-se da filosofia para problematizar a

audiovisualidade em geral e o cinema em particular. Isto sim, ela deve pretender constituir uma “estética” própria ao cinema e ao audiovisual. Esta orientação estaria, segundo nosso ver, **além** do cinematográfico, porque lhe é exterior.

Em segundo lugar, este ‘uso’ que a filosofia faz/fez do cinema, como nos exemplos retrocitados, ainda assim, é demasiado distinto das utilizações cinematográficas perpetradas por uma certa psicanálise (Julia Kristeva) e pela semiologia que se debruçou sobre análise do visível cinematográfico (Christian Metz). Visto que a primeira utilizou-se, e em alguma medida se utiliza, de exemplos cinematográficos – quase todos, senão sua totalidade, baseados fundamentalmente no roteiro, nas histórias que os filmes contam – para explicar teorias, conceitos e casos psicanalíticos. Por sua vez, a semiologia quando pensa o cinema o faz utilizando-se da lógica dos textos, da urdidura da escrita, da gramaticalidade da língua para analisar o que é propriamente visual, fazendo uma adaptação das categorias lingüísticas para as audiovisuais. Perdem-se assim, segundo nosso entender, as especificidades que encerram a audiovisualidade e o que é próprio ao cinema. Não obstante, é sabido inclusive que tanto a psicanálise quanto a semiologia constituíram campos de investigação e produziram teorias cinematográficas bastantes influentes no século XX, todavia, queremos crer, que há um “algo” que falta a essas perspectivas do cinema. Por sua vez esta orientação estaria **aquém** do cinema, pois procurar fazer do cinematográfico, explicitação do que não lhe é próprio, como procuramos mostrar.

Entretanto, esses dois pontos críticos em relação à teoria cinematográfica, tanto as de orientação psicanalítica e semiológica quanto as que se orientaram pelas investigações fenomenológicas de Sartre e Merleau-Ponty, destacamos, em contrapartida, o papel inovador e revolucionário das idéias contidas nos dois livros que Gilles Deleuze dedicou ao cinema: *Cinema1: imagem-movimento* e *Cinema2: imagem-tempo*. Este será nosso ponto axial para começarmos a conversar sobre o que seja uma “Filosofia ou *pensamento* do Cinema”.

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, pois, afinal, este é seu vigésimo sétimo 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 paterna, 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 180° 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 película. 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 transvasará 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.

A própria 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 idéia 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 contra-veneno 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 contra-veneno 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: *Mandarim* (Mário Reis, o músico precursor da forma contida de cantar joãoilbertiana); *São Jerônimo* (o poeta-santo Jerônimo, tradutor da Bíblia e um dos inventores da idéia de Ocidente); e, *Dias de Nietzsche em Turim* (o filósofo dos abismos da alma e da vontade de potência).

Das muitas interpretações propostas acerca da obra de Júlio Bressane, podemos destacar particularmente duas. Em primeiro lugar, aquela proposta por Ismail Xavier, na qual o professor e crítico paulistano, defende que o cineasta constituiu uma poética que teria por princípio um processo de criação-tradução de uma certa linhagem interpretativa do Brasil por meio das imagens cinematográficas. Esta linhagem seria aquela que passa por Oswald e seu “Manifesto Antropófago” e seria composta pelos seguintes elementos: um tempo esgarçado; uma dissolução do teleológico; uma câmera disjuntiva, exploradora da dimensão poética do plano-sequência; uma heterogeneidade de texturas; uma recorrência à citação; uma música autônoma que imporia à sua duração; personagens- signo. Segundo Xavier, esses elementos compõem um cinema realizado por intermédio de justaposições, no qual colagens heterogêneas, definiriam simultaneidades entre a tradição e ruptura, entre o que é já posto e o que é radicalmente moderno...

Outra é a perspectiva se procurarmos pensar esteticamente a obra de Júlio Bressane. Há como que uma pedagogia do olhar e uma educação dos sentidos em seus filmes. Podemos até falar de uma poética, mas, arriscaria dizer, como certa vez escreveu o filósofo brasileiro Gerd Bornheim, que nos filmes de Bressane nos é dado a ver uma estética própria que andaria de acordo com o estado da arte contemporânea da atualidade. Bressane, diríamos é não só um realizador, como também, um ‘artista’ contemporâneo. Torna-se possível, em nosso entender, apontar Jean-Luc Godard como o primeiro cineasta contemporâneo. Defendemos que, no Brasil, Bressane coloca-se a par e passo com o diretor franco-suíço.

Essa contemporaneidade do cinema, tanto de Godard quanto o que aqui interessa analisar que é o de Júlio Bressane, evocam a idéia de “experiência”.

A erva do rato é um filme-experimento, não um filme-ensaio como alguns críticos defendem como uma espécie de chave-de-leitura da obra bressaniana, nem

por sua vez um filme-experimental. Trata-se de marcar, então, o que é um 'filme-experimento' e como *A erva do rato* se posta neste diapasão.

Um filme-experimento se afasta da idéia de filme experimental na medida em que recusa, justamente, uma tradição a que este último estaria filiada: as *avant-garde* cinematográficas dos anos 1920. A despeito de sabermos que Bressane reivindique esta filiação, queremos lê-lo para além dele próprio, isto é, lê-lo à contra-pêlo. Enquanto o filme experimental se faz no que ressoe de similar àqueles que o precederam, fortalecendo uma tradição e a afirmando. Por sua vez, um filme-experimento, se faz de quando se reivindica singularmente. Torna-se obra solitária, mesmo que dialogando com uma miríade de outras obras da história do cinema.

Em *A erva do rato*, Bressane acentua certo dispositivo cinematográfico que estava presente em outros de seus filmes: a relação entre pintura e cinema. Mais que isso, a imbricação entre pictorialidade e cinematismo.

A erva do rato 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 latente, entendo que em seus três últimos filmes *Filme de amor* e *Cleópatra*, e, como dissemos, no 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, e *La maja desnuda* de Goya, 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. Denominamos esse contágio entre pintura e cinema, visto de modo sublime em *A erva do rato*, de minimalismo pictorializante.

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

Referencias:

BRESSANE, Júlio. **A erva do rato**. Estúdios TB Produções & República Pureza Filmes. 2008/Brasil/Cor/80min./18 anos.

Elenco: Selton Mello [*Ele*] e Alessandra Negrini [*Ela*]

Roteiro: Júlio Bressane e Rosa Maria Dias, baseado nos contos “Um esqueleto” e “A Causa Secreta” de Machado de Assis

Produção: Marcelo Maia e Bruno Safadi

Fotografia: Walter Carvalho

Direção de Arte: Moa Batsow

Figurino: Ellen Milet

Edição: Rodrigo Lima

Música: Guilherme

Vaz

Distribuidora: Independente

Sinopse: Após se conhecerem em um cemitério a beira-mar, um homem (Selton Mello) propõe a uma mulher (Alessandra Negrini) que cuide dela. Ela aceita a oferta, o que faz com que morem juntos. Durante um longo tempo ele conta histórias sobre a geografia do Rio de Janeiro, os venenos preparados pelos índios e a mitologia grega. Até que, notando o cansaço dela, ele decide comprar uma câmera fotográfica. Ela logo se torna sua musa, sendo o foco principal de todas as suas fotos. Quando descobre que um rato está roendo as fotografias tiradas, ele espalha pela casa diversas ratoeiras. Mas aos poucos descobre que o animal não é tão indesejado assim.

