

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO**

LAYS GAUDIO CARNEIRO

**A formação da imagem na linguagem
cinematográfica de Júlio Bressane**

VITÓRIA
2020

LAYS GAUDIO CARNEIRO

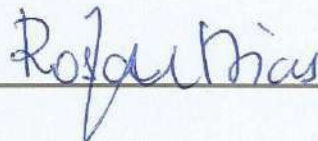
A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte. Orientador: Prof. Dr. Gaspar Leal Paz.

VITÓRIA
2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES



Profa. Dra. Rosa Maria Dias
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Dr. Daniel de Souza Neves Hora
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por
GASPAR LEAL PAZ - SIAPE 2130923
Departamento de Teoria da Arte e Música - DTAM/CAR
Em 06/06/2020 às 18:48

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/28941?tipoArquivo=O>

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

PROTOCOLO DE ASSINATURA



O documento acima foi assinado digitalmente com senha eletrônica através do Protocolo Web, conforme Portaria UFES nº 1.269 de 30/08/2018, por DANIEL DE SOUZA NEVES HORA - SIAPE 1781958
Departamento de Artes Visuais - DAV/CAR
Em 10/06/2020 às 09:18

Para verificar as assinaturas e visualizar o documento original acesse o link:
<https://api.lepisma.ufes.br/arquivos-assinados/29803?tipoArquivo=O>

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

Carneiro, Lays Gaudio, 1994
C289f A formação da imagem na linguagem
cinematográfica de Júlio Bressane / Lays Gaudio Carneiro. - 2020.
121 f. : il.

Orientador: Gaspar Leal Paz

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. estética cinematográfica. 2. Tradução/transcrição. 3. angularidade. 4. música. 5. literatura. 6. iconografias. I. Paz, Gaspar Leal. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título. CDU: 7

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que iluminou minha trajetória, direcionando meus passos, dando força e sabedoria para a conclusão deste mestrado. Aos meus pais Francisco de Assis Carneiro e Marcia Antonia Gaudio Carneiro, e também ao meu esposo João Felipe Pereira Bassane, pois nunca deixaram de acreditar em mim e sempre me incentivaram a seguir meus sonhos. As minhas irmãs Glenda Gaudio Carneiro e Yandria Gaudio Carneiro, e aos meus amigos pelo suporte e encorajamento. Ao meu orientador Gaspar Leal Paz por sua dedicação e comprometimento, e ao grupo de pesquisa “Crítica e experiência estética”, que foi parte importante para minha trajetória na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e para o meu desenvolvimento acadêmico.

Ao cineasta Julio Bressane pela generosidade com que nos recebeu, falou do seu trabalho, dirimiu dúvidas e por ter nos apresentado um vasto panorama sobre as relações entre cinema e pensamento. A Profa. Dra. Rosa Dias, também por ter nos recebido com generosidade e diálogo sobre questões de filosofia e cinema. Pelas valiosas indicações para o trabalho desde a qualificação. Ao Prof. Dr. Erly Vieira Jr pelas preciosas sugestões durante a qualificação de mestrado. Ao Prof. Dr. Daniel Hora pelas indicações e por ter aceito participar da banca de avaliação final. Também aos Professores Fábio Camarneiro e Aline Prúcoli que desde a graduação em Artes Visuais mantiveram comigo interlocuções frequentes estimulando aproximações e descobertas. Concluindo, a todos que contribuíram para a minha formação acadêmica.

RESUMO

Diante do cinema-pensamento de Júlio Bressane, pretendemos nos aventurar rumo à compreensão de sua pesquisa cinematográfica. Optando por uma percepção mais geral de sua complexa e sugestiva estética, repleta de desconstruções e descobertas, seguiremos certas pistas evocadas por Gerd Bornheim em seu ensaio sobre *Miramar*, onde o filósofo descreve o filme de Bressane, sublinhando dimensões nodais da construção imagética da obra. Dessa forma, a escolha do tema se baseia na relevância da estética cinematográfica de Júlio Bressane para os estudos sobre a imagem nas artes contemporâneas. Nesse sentido, Bressane se empenha na construção de propostas que modificam o olhar do espectador, confrontando-o, tirando-o do seu conforto habitual e estimulando a participação na própria configuração ou formação da imagem.

Outro aspecto considerado nessa pesquisa sobre a estética bressaniana foi a influência de Haroldo de Campos em uma das dimensões importantes da linguagem de Bressane: a tradução (ou a transcrição). A partir desse tema, pode-se compreender que o uso recorrente das “citações” na obra do cineasta carioca é uma espécie de trabalho de transposição e diálogo intercorrente entre as linguagens artísticas. Por essa via Júlio Bressane entende o conceito de transcrição como uma re-criação, enfatizando assim a necessidade de um olhar crítico que pervague pelas situações e vivências a fim de recriá-las na tela do cinema. Trata-se, portanto, de um duplo e complementar desafio que envolve o ato criador e a intenção crítica. Intenção e ação estas que convidam o leitor a imaginar, numa espécie de “concentração de tempos”, os traços mnêmicos e as citações presentes nas imagens. Citações pictóricas, literárias, sonoro-musicais, sonoro-visuais compõem as imagens bressanianas. Interessa-nos, pois, a compreensão dessa estética seguindo os rastros de montagens e o uso de elementos que tornam sua obra tão singular.

Palavras-chave: Tradução/transcrição, angularidade, estética cinematográfica

ABSTRACT

Faced with the cinema-thought of Júlio Bressane, we intend to venture into understanding his cinematographic research. Opting for a more general perception of its complex and suggestive aesthetic, full of deconstructions and discoveries, we will follow some hints evoked by Gerd Bornheim in his essay on *Miramar*, in which the philosopher describes Bressane's film, underlining nodal dimensions of the imagetic construction of the work. Thus, the choice of the theme is based on the relevance of Júlio Bressane's cinematographic aesthetics for the studies on the image in contemporary arts. In this sense, Bressane strives to build proposals that modify the viewer's look, confronting him, taking him out of his usual comfort and encouraging participation in the image's configuration or formation.

Another aspect considered in this research on Bressanian aesthetics was the influence of Haroldo de Campos in one of the important dimensions of Bressane's language: the translation (or transcreation). From this theme, one can understand that the recurring use of "citations" in the work of the filmmaker from Rio de Janeiro is a kind of work of transposition and intercurrent dialogue amongst the artistic languages. In this way, Júlio Bressane understands the concept of transcreation as a recreation, emphasizing the need for a critical look that permeates situations and experiences in order to recreate them in the cinema screen. It is, therefore, a double and complementary challenge that involves the creative act and the critical intention. Intention and action that invite the reader to imagine, in a kind of "concentration of times", the mnemonic traces and citations present in the images. Pictorial, literary, sound-musical, sound-visual citations compose Bressanian images. We are interested, therefore, in understanding this aesthetics, following the traces of montages and the use of elements that make his work so unique.

Keywords: Translation/transcreation, angularity, cinematographic aesthetics

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotograma de *Cara a cara* (1967).

Figura 2 - Fotograma de *Matou a família e foi ao cinema* (1969).

Figura 3 - Fotograma de *O anjo nasceu* (1969).

Figura 4 - Fotograma de *A Família do barulho* (1970).

Figura 5 - Fotograma de *Cuidado Madame* (1970).

Figura 6 – Fotografia, da esquerda para direita: Rogério Sganzerla, Guará, Laclete, Júlio Bressane e Elyseu Visconti.

Figura 7 - Fotograma de *Lágrima pantera* (1971).

Figura 8 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Figura 9 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Figura 10 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Figura 11- Sequência reversa de *Miramar* (1997).

Figura 12 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Figura 13 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Figura 14 - Fotograma de *Sermões* (1989).

Figura 15 - Fotograma de *Sermões* (1989).

Figura 16 - Fotograma de *Tabu* (1982).

Figura 17 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Figura 18 - Amadeo Modigliani, *O grande nu*, óleo sobre tela, 73x116 cm, 1917. Conservado no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.

Figura 19 - Fotograma de *Sermões* (1989).

Figura 20 - Foto de Júlio Bressane montando o cenário de *Sermões* (1989).

Figura 21 - Diego Velázquez, *Vênus ao espelho*, óleo sobre tela, 142 x 177, 1647–51. Conservado na Galeria Nacional em Londres.

Figura 22 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Figura 23 - *Memórias sentimentais de João Miramar* (Oswald de Andrade).

Figura 24 - Trechos do livro: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. (Machado de Assis).

Figura 25 - Fotograma de *A erva do rato* (2008).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. UM BREVE HISTÓRICO SOBRE O PERCURSO CINEMATOGRAFICO DE JÚLIO BRESSANE	18
2. APONTAMENTOS SOBRE A ESTÉTICA DA IMAGEM EM JULIO BRESSANE SEGUNDO GERD BORNHEIM	33
2.1. Ressonâncias: aproximação das análises de Didi-huberman e o cinema de Bressane.....	46
3. A TRADUÇÃO E SEU ALCANCE NO CINEMA BRESSANIANO (APROXIMAÇÕES COM A ENSAÍSTICA DE HAROLDO DE CAMPOS)	55
3.1. Pintura: <i>tableau vivant</i> , o deslocamento do quadro para a tela do cinema ...	60
3.2. A literatura e o sentido óptico do realidade	65
3.3. Sonoro/musical/visual: o cinema como música da luz	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
FILMOGRAFIA DE BRESSANE.....	86
ANEXO A – Entrevista de Gerd Bornheim sobre o cinema (datiloscrito original do acervo do autor).....	88
ANEXO B – Transcrição da entrevista de Gerd Bornheim sobre o cinema	96
ANEXO C – Datiloscrito original do ensaio “Miramar um filme, de Julio Bressane”	104
ANEXO D – Roteiro da entrevista com Julio Bressane e Rosa Dias em Janeiro de 2020	123
ANEXO E – Entrevista com Julio Bressane e Rosa Dias (arquivo sonoro).....	125

Eu sempre entendi o cinema como um organismo intelectual sensível, que atravessa as disciplinas, as ciências, as artes e, sobretudo atravessa a questão da vida. Então é um instrumento muito radical de muita autotransformação.

– *Júlio Bressane*

Pintura, música, poesia, dança, literatura e ótica acercam-se do filme, renovam o clichê, intensificam o fotograma.

– *Júlio Bressane*

INTRODUÇÃO

*Cinema é condensação de sensações diferentes.*¹

– Júlio Bressane

Júlio Eduardo Bressane de Azevedo nasceu em 13 de fevereiro de 1946 no Rio de Janeiro. Ele ganhou de sua mãe sua primeira câmera e um projetor 16 mm aos 11 anos quando foi para os EUA, mas só anos depois, mais especificamente em 1965, iniciou sua experiência no cinema como assistente de direção, pesquisou técnicas e, logo após, estreou como diretor (1966) com o curta-metragem *Lima Barreto – Trajetória*. Ao longo dos anos dirigiu dezenas de filmes, entre eles: *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *Agonia* (1977), *Tabu* (1982), *Brás Cubas* (1985), *O mandarim* (1995), *Miramar* (1997), *Dias de Nietzsche em Turim* (2002), *Cleópatra* (2008), *A erva do rato* (2008), *Beduíno* (2016), *Sedução da Carne* (2018) e *Capitu e o capítulo* (2019).

Desde cedo Bressane inicia sua busca pela postura autônoma, que se mostra através de um perfil experimental e se traduz em uma estética *sui generis*. De maneira geral, sua produção experimental rompe com a linearidade do tempo. Foi essa ruptura de linearidade e de padrões que nos chamou a atenção, pois interessamos a valorização de um tipo de cinema, como disse Bornheim, “pouco afeito à suficiência da imagem”, que revira pelo avesso os clichês em prol de uma experiência cinematográfica que se alie a toda a formação do autor. É nesse sentido que vislumbramos o cinema de Júlio Bressane, um cinema que abre variadas possibilidades criativas, principalmente quando utiliza em seus filmes elementos pictóricos, literários e musicais, ressignificando-os. Aparece aí, a riqueza da obra do cineasta, que é também escritor e um leitor assíduo de antropologia, filosofia, literatura, apreciador artes plásticas e colecionador de músicas e imagens.

¹ Entrevista concedida por Júlio Bressane e Rosa Dias para Gaspar Paz, Lays Gaudio, Fábio Camarinho e Pedro Marra no dia 10 de Janeiro de 2020 no Leblon, Rio de Janeiro. Disponível em CD no anexo deste trabalho.

Para entender a cinematografia de Bressane, deve-se levar em conta alguns movimentos artísticos que motivaram sua trajetória, como: o Cinema Novo, o Tropicalismo e o Cinema Marginal (*Underground*). Vale assinalar também a influência decisiva do modernismo de Oswald de Andrade na linguagem de Bressane. Ao observar essas vertentes e diálogos, procuramos analisar a formação da imagem e das tendências estéticas utilizadas pelo cineasta. Dessa forma, no primeiro capítulo, com o intuito de contextualizar esse itinerário, apresentamos um breve histórico, destacando as contribuições que perpassam as manifestações do Cinema Novo e alcançam a peculiar estética de Bressane.

No segundo capítulo, concentramos nossa atenção nas questões estéticas da obra, embasando-nos em textos de Gerd Bornheim, tais como: o ensaio “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”²; um escrito para um Festival do Cinema Expressionista alemão, intitulado “Duas características do expressionismo”³; o artigo “As dimensões da Crítica”⁴ e suas reverberações em alguns textos sobre estética que compõem o livro *Páginas de filosofia da Arte*⁵, assim como em datiloscritos originais de Bornheim sobre Bressane e sobre o cinema (por exemplo, uma entrevista inédita de Gerd Bornheim sobre o assunto, que disponibilizamos no anexo deste trabalho)⁶. Ressalto aqui que o acesso a esses documentos de Bornheim redimensionaram nossa interpretação sobre a obra de Bressane. Todo esse material é resultado de uma intensa pesquisa sobre a angularidade filmada no cinema, pois para Bornheim é a partir dessa angularidade que a linguagem cinematográfica se transforma em referencial de si mesma. Para ele, o modo de encarar os desdobramentos da linguagem é um dos grandes tópicos da estética contemporânea. Nesse sentido,

² BORNHEIM, Gerd. “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÉ, 1998.

³ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁴ Esse artigo foi publicado em *Rumos da crítica*. Organização Maria Helena Martins. São Paulo: Editora SENAC: Itaú Cultural, 2000.

⁵ “Filosofia e literatura: o espaço da estética”, “Da crítica”, “Leitura de arte” entre outros.

⁶ Esses datiloscritos compõem os arquivos de Bornheim, pesquisados pelo grupo de pesquisa “Crítica e experiência estética”, coordenado pelo Prof. Dr. Gaspar Paz, na Universidade Federal do Espírito Santo.

Bressane redireciona o olhar do espectador acostumado a lidar tão somente com a "suficiência da imagem", mobilizando a angularidade para além da instantaneidade da imagem. Essa linguagem bressaniana influencia os efeitos da recepção do espectador, contribuindo para sua contemplação crítica, que passa da postura passiva à ativa e sensível. E Bressane faz isso de forma muito significativa, engendrando os elementos constitutivos de suas montagens no intercurso da linguagem: a tradução, a citação, a distorção, a vertigem, a sonoridade e as releituras de dados socioculturais. É por isso, que diante da linguagem, os ensaios fílmicos de Bressane não se contentam com um sentido apenas visual da imagem.

Para compreender esse processo é importante salientar as novas formas de perceber as intuições de espaço e tempo, articuladas no campo do cinema. Essa problematização de espaço e tempo se dá também em outras linguagens artísticas – Bornheim menciona, por exemplo, Beckett e seus questionamentos sobre a consistência e o sentido dessas intuições, numa peça como *Esperando Godot*⁷. Acontece que no cinema contemporâneo essa problematização assume uma densidade extraordinária, que movimenta a própria possibilidade das experiências cinematográficas. Para Bornheim, há duas vertentes marcantes e indispensáveis de pesquisa sobre o espaço e tempo que geraram interpretações para o cinema: as análises de Henri Bergson e as de Gaston Bachelard⁸ sobre o tema. O filósofo Gilles Deleuze também se respalda em Bergson para falar da constituição de espaço e tempo. Deleuze é um autor muito revisitado por Júlio Bressane, por outros cineastas, e por estudiosos de cinema. Suas obras *Imagem-movimento* e *Imagem-tempo* estimulam o olhar crítico dos cinéfilos. Quando analisa o intercurso entre a imagem-movimento e a imagem-tempo, Deleuze evoca um aspecto importante para compreendermos as transformações do cinema. E essa percepção é muito importante para o desenvolvimento das experimentações cinematográficas de Bressane. Para compreender esse legado, utilizamos também os textos de Roberto Machado⁹, sobretudo para uma compreensão histórica sobre o plano de

⁷ Ver de Gerd Bornheim "O sentido da tragédia". In *Folhetin 12, Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, 2002b.

⁸ Cabe ressaltar que Gerd Bornheim assistiu os últimos cursos de Gaston Bachelard na Sorbonne.

⁹ MACHADO, Roberto. "A imagem-movimento". *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

interpretação de Deleuze. Nesse sentido, o livro de Rodrigo Guéron (*Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*)¹⁰ acrescenta ao assunto outras perspectivas ligadas ao campo cinematográfico. Ainda sobre a estética da imagem, textos como “Devolver uma imagem”¹¹ de Didi-Huberman e *O destino das imagens* de Rancière complementam esse estudo sobre a imagem cinematográfica em Bressane. O objetivo é contrastá-los com os escritos do próprio Bressane, publicados em seus livros *Fotodrama*, *Alguns* e *Ab-cena*, onde o cineasta carioca exhibe comentários instigantes sobre sua compreensão da imagem.

O terceiro capítulo inicia com relatos da entrevista que nos foi concedida por Júlio Bressane e Rosa Dias,¹² na qual abordam a estreita relação entre eles, Gerd Bornheim e Haroldo de Campos. Bressane e Dias rememoraram momentos marcantes desse encontro e comentaram a repercussão direta desses diálogos na obra cinematográfica e ensaística de Bressane.

Este capítulo também salienta o processo criativo do autor, e a forma como a transcrição imagética – conceito de tradução crítica ou transcrição, desenvolvido na ensaística do poeta concretista Haroldo de Campos – aparece nos filmes do cineasta. Campos aborda o tema nos textos “Da tradução como criação e crítica”, “Estilística Miramarina” e “Minha relação com a tradução é musical” presentes no livro *Metalinguagem e outras metas*. Para fazer a tradução, Haroldo de Campos ressalta a necessidade do olhar crítico da obra. É nesse mesmo viés que Júlio Bressane entende a transcrição, como uma espécie de re-criação, considerando a necessidade desse olhar-pensamento em relação ao texto original para poder recriá-lo. E é assim que o cineasta recria e transpõe as diferentes linguagens artísticas para a tela do cinema a partir de montagens desconstrutivas, reversivas, avessas, iconográficas, fragmentárias e alegóricas. Diante disso, enfatizamos a reverberação

¹⁰ GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Devolver uma imagem”. *Pensar a imagem*. Org. Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

¹² Entrevista concedida por Júlio Bressane e Rosa Dias para Gaspar Paz, Lays Gaudio, Fábio Camarinho e Pedro Marra no dia 10 de Janeiro de 2020 no Leblon, Rio de Janeiro. Disponível em CD no anexo deste trabalho.

dessa estética e sua relevância pictórica, literária, sonoro-musical e sonoro-visual para a composição da imagem em Bressane. Cabe ressaltar que a configuração cinematográfica em Bressane é reforçada pelo uso obstinado da memória.

Nesse viés, interpretar a obra de Bressane nos remeteu a uma infinidade de elementos desbravadores de temas, significados, linguagens, já que o cineasta perpassa a história do cinema e das expressões artísticas brasileiras, rompendo com estruturas estabelecidas rumo à uma estética singular. Estética essa, que se farta na experimentação, em que a montagem (des)constrói padrões narrativos convencionais e sugere aos espectadores uma outra mobilidade e percepção. Assim, em certos filmes do autor, tais como o filme *Miramar*, explicitam-se os elementos marcantes de sua estética como: a “angularidade”, a “tradução”, a “citação” e a “memória”. Elementos que reabilitam os espaços da memória. É por essas veredas que transitaremos para discorrer sobre a formação da imagem em Júlio Bressane.

1. UM BREVE HISTÓRICO SOBRE O PERCURSO CINEMATOGRAFICO DE JÚLIO BRESSANE

Este capítulo tem como objetivo oferecer ao leitor um breve histórico sobre o percurso de Júlio Bressane no cinema. Para tanto, sublinhamos alguns elementos que compõem o cenário cultural e político brasileiro no qual Bressane desponta como cineasta. Nesse contexto, duas são as vertentes estéticas que merecem nossa atenção: a do Cinema novo – que Bressane integrou no início de sua trajetória – e a do Cinema *Underground*¹³. Esses movimentos foram fundamentais na formação do cineasta e na definição dos temas que figuram em sua obra. Esse panorama prepara o campo para uma discussão mais atenta sobre a questão da formação da imagem para o autor carioca.

Bressane inicia sua carreira em 1965, em meio à estética do Cinema Novo, como assistente de direção no filme *Menino de Engenho*, de Walter Lima Júnior e no filme *A viagem*, de Fernando Campos, também em 1965. No final de 1965, dirigiu o curta-metragem *Lima Barreto - Trajetória*¹⁴ e, logo em seguida, filma com Eduardo Escorel, *Bethânia bem de perto* (em 1966), e *Elis Regina*¹⁵ – para este último houve um trabalho de montagem, mas que não chegou a ser finalizado. Em 1967 fez o seu primeiro longa-metragem *Cara a cara*¹⁶.

¹³ Classificação dada para filmes produzidos em Nova York, na década de 1960.

¹⁴ O filme trata sobre vida do escritor Lima Barreto: a rejeição racial, o emprego entre estantes empoeiradas, a boemia, o álcool, o hospício.

¹⁵ Maria Bethânia entrou para o rol das grandes cantoras brasileiras em 1965, no show teatral Opinião, apresentando-se ao lado de Zé Ketti e João do Vale. O filme registra o primeiro show da cantora no Rio, realizado na boate Cangaceiro, após sua consagração como intérprete da música Carcará. Intercaladas aos números musicais, documenta cenas do cotidiano da cantora e encontros com Anecy Rocha, Wanda Sá, Rosinha de Valença, Silvinha Teles, Jards Macalé, entre outros. Fonte: <https://cineplayers.com/filmes/bethania-bem-de-perto-a-proposito-de-um-show>. É relevante dizer que Bethânia e Elis faziam parte de um ambiente onde se vê despontar: a bossa nova e o tropicalismo. Mostrando que as linguagens se encontravam e dialogavam neste momento.

¹⁶ *Cara a cara* foi o primeiro filme de Júlio Bressane. O longa-metragem conta a história de um melancólico servidor público que leva uma vida miserável enquanto alimenta uma paixão platônica pela filha rica de um político. O embate entre sua realidade e o desejo que sente acabam levando-o a momentos violentos e tensos.



Figura 1 - Fotograma de *Cara a Cara* (1967).

Bressane inicia sua trajetória inserido no contexto estético do Cinema Novo, que se tornou proeminente no Brasil entre os anos 1960 e 1970. O Cinema Novo nutriu uma estética de cunho revolucionário, com um estilo realista e despojado. Buscava mostrar a realidade da sociedade da época, com o uso de poucos recursos técnicos e sem cenários pré-montados. Essa estética foi exposta em 1955, quando Nelson Pereira dos Santos reuniu um grupo de amigos e colocou em prática o projeto do filme *Rio, 40 graus*, que apresenta imagens nunca vistas no cinema sobre questões cruciais da condição de vida no Brasil, ou seja, a realidade do povo brasileiro e seus problemas sociais. Assim como Nelson Pereira dos Santos, surgem outros cineastas influenciados pela mesma estética cinematográfica como Leon Hirszman, Ruy Guerra, Glauber Rocha, que também interagiam com outras manifestações artísticas, musicais e literárias.

Em 1961, Ruy Guerra realiza *Os cafajestes*, que segundo Bressane seria o início do cinema moderno no país.

Imaginemos um cinema moderno, entre nós, que coloque fortemente acento nas qualidades e nos

problemas do filme, do cinema, como tal. Ideias já elaboradas por outras disciplinas e que hesitavam ainda em chegar ao cinema, sobretudo ao cinema brasileiro. (Bressane, 2018, p.33)

Segundo Ângela José (2007), o Cinema Novo, influenciado pelo Neorealismo italiano e inspirado na literatura dos anos 1930, estava preocupado com questões culturais, buscando uma linguagem brasileira para retratar histórias e costumes. Entre os temas problematizados sublinham-se conflitos e adversidades em espaços rurais, sertanejos e das periferias brasileiras. Era um cinema culto, marcado por uma posição política nitidamente de esquerda. O Cinema Novo surge em um contexto que:

[...] deslocaria seu enfoque para o mundo pequeno burguês, diagnosticando as consequências do golpe militar, a derrota das esquerdas e a consciência política do povo. Um dos traços estilísticos dos “Cinemas Novos” dos anos 1960, preconizado por Godard, consagrando o “cinema de autor”, no Brasil assumiria a condição de elemento característico, “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. (JOSÉ, 2007, p. 156)

Em meio à experimentação no cinema, acontecia um grande conflito no contexto político brasileiro. A ditadura civil-militar (1964) se implementava e as linguagens artísticas como o cinema, as artes plásticas, a música, a literatura e o teatro, passaram a ser reprimidas pelo departamento de censura, à medida que cumpria-se o Ato Institucional (AI-5), uma das manobras instauradas pelo golpe civil-militar¹⁷. O momento era realmente tenso. Segundo Marilena Chaui:

¹⁷ Para Fabio Konder Comparato em *A oligarquia brasileira. Visão histórica* (São Paulo: Contracorrente, 2017), nesse período instalou-se na política brasileira um “regime empresarial-militar”, visto que os militares juntaram-se aos grandes proprietários para conter as chamadas reformas de base propostas por João Goulart (Reforma agrária, educacional, fiscal, eleitoral, política, urbana, bancária e industrial).

A maioria dos estudantes e dos jovens professores de hoje não têm como avaliar o que foi viver sob o AI-5, isto é, sob o terror como prática do Estado no Brasil. Foram anos de medo. Você saía para a universidade, mas não sabia se iria voltar para casa ou ser presa e morta. Você nunca sabia se iria encontrar os colegas e os estudantes com quem estivera na véspera ou se alguns teriam desaparecido (presos, torturados, mortos ou exilados). A universidade era dirigida, aparentemente, por professores, mas, de fato, era dirigida por militares. Nas salas dos professores, dos conselhos e das congregações haviam escuta eletrônica; nas aulas havia policiais disfarçados de estudantes. (CHAUI¹⁸, 2018, p. 53)

Em meio aos acontecimentos políticos, é criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) e, em seguida, a Empresa brasileira de filmes (Embrafilme), criados pelo governo militar buscando supostamente uma maior interlocução com a sociedade brasileira e também com o setor cinematográfico. A Embrafilme também tinha a função de distribuir os filmes a serem vistos no cinema, e estando inserida no contexto de regime militar, também exercia a função de “examinar” e controlar o material fílmico. Assim,

[...] buscou moldar a produção aos projetos políticos do regime. O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito. O processo permanecia “em análise”, sem que nenhum parecer fosse emitido. Assim, os produtores não tinham argumentos para sequer negociar com a censura. Esta atitude podia levar meses, até anos. Enquanto isso, o regime garantia que o filme não iria a público (PINTO, 2006, p. 4).

Segundo Ângela José, depois do golpe civil-militar de 1964, o Cinema Novo pôs foco e evidenciou as consequências do golpe, na consciência política do povo e na crítica ao universo burguês. (JOSÉ, 2007) O cenário englobava, portanto, o

¹⁸ CHAUI, Marilena. *Em defesa da educação pública, gratuita e democrática*. Org. Homero Santiago. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

autoritarismo do regime e, por outro lado, a postura inconformada dos artistas, dos diversos campos da cultura, produtores culturais e a militância estudantil. E o Cinema Novo estava imbuído nesse contexto, entre o autoritarismo do regime militar e a postura inconformada dos produtores culturais e da militância estudantil. Por isso, o Cinema Novo redefinia sua poética, e cada diretor, à sua maneira, divulgava traços de um país em crise. Sobre a censura de seus filmes nessas circunstâncias Bressane ressalta:

A censura ao filme, sua proibição, o escândalo que ele provoca, revela a importância do filme, e nos faz ver hoje, de maneira exemplar, a estrutura mental, a mentalidade, a obscuridade, de nossa época, nosso mundo social e cultural. O filme foi uma pedrada na boca do mental da época. O costume da época interditou e acusou-o de imoralidade. (Bressane, 2018, p. 34)

Mesmo em contexto conturbado, em 1967, Júlio Bressane roda seu primeiro filme *Cara a ara*. Esse filme, afirma Xavier (2006), foi “como um salto ao passado disposto a capturar um espírito de invenção esquecido pela rotina do cinema, uma reativação de energias que não se ilude diante da distância, e tem o senso claro de que ela é condição desta poesia”. (XAVIER, 2006)

Glauber Rocha neste mesmo momento roda o filme *Terra em transe*, que compõe, segundo Ângela José, “uma crítica agressiva ao populismo, à carnavalização do discurso das esquerdas, numa alegoria histórica e contraditória do país”. (JOSÉ, 2007) Nesse momento, acontecia uma interação entre os setores culturais. Essa inflexão cultural, questionada visceralmente por Glauber Rocha, se inspira – no caso do Cinema Novo – na literatura de Oswald de Andrade. Segundo Ismail Xavier:

O tempo deixou claro que seu estilo, desde o início, marcava sua forma original de inserção num debate estético e cultural que envolvia a questão do modernismo e das vanguardas, permeando a arte e a

literatura brasileiras ao longo do século XX. Debate no qual o cinema só entrou de forma mais nítida ao longo dos anos 1960, a partir do Cinema Novo, mas que passou a ser conduzido em novos termos a partir de 1967. O divisor de águas foi a nova inspiração buscada em Oswald de Andrade. (XAVIER, 2006, p. 6)

Xavier (2006) ainda argumenta que a inserção da metáfora antropofágica gerou grande impacto e incentivou a revolução cultural.

A antropofagia é forma de leitura e método de criação, e sua primeira formulação se encontra no *Manifesto antropófago* de 1928, escrito por Oswald; ela supõe o modelo digestivo pelo qual a identidade do autor e a obra são entendidas como processos, não substâncias. Ou seja, como atividades que envolvem operações de assimilação crítica pelas quais incorporamos qualquer traço de alteridade, imposto (como na situação colonial) ou simplesmente encontrado, fazendo-o uma parte integrante de um projeto que se desdobra em resposta original, pois promove uma re-significação das referências. Não há, portanto, substância nacional (ou pessoal) a preservar, um patrimônio pelo qual se deva zelar contra contaminações (estas são as próprias matérias de que somos feitos). O que há é uma incessante interação que a cultura industrializada do século XX só veio intensificar. Neste quadro, a via mais lúcida da criação passa pelo que se constrói e se renova em contato com os vários influxos da cultura internacional, como aconteceu, por exemplo, com a Bossa Nova na música brasileira. A leitura crítica envolve não apenas o material da tradição erudita ou das vanguardas, mas também o que circula no mercado, até mesmo o *kitsch*. (XAVIER, 2006, p. 7)

E por meio da reverberação de Oswald de Andrade, o cinema encarou discussões importantes para criação de uma poética peculiar, que defende elementos como a clareza, a montagem, a crítica irônica, a colagem e, além disso, explora a relação entre o icônico e o verbal. Oswald de Andrade, com sua poética “Antropofágica” – como ressaltava Alfredo Bosi (2015) –, satirizava o Brasil da aristocracia cafeeira (burguesia), a qual ele também pertencia. Zé Celso Martinez

Correa ao comentar a montagem de *O rei da vela*, menciona que Oswald de Andrade enfrentava os problemas brasileiros com uma pungência peculiar.

Também neste momento, conforme Ismail Xavier (2006) surge o movimento Tropicália, que mistura elementos culturais nacionais e estrangeiros. Esse movimento fundamenta-se também sobre o conceito de “antropofagia” veiculada no Manifesto Antropófago e o manifesto Pau-Brasil de Oswald de Andrade.

Foi enorme o impacto gerado pela “metáfora da antropofagia” naquele ambiente de crise de valores em que, não por acaso, foi mais intensa a interação entre os ditos “setores da cultura”, pois um ponto decisivo na revolução cultural daquele momento era esse atravessamento de fronteiras, a ruptura com os gêneros, com o “sistema” das artes em nichos isolados. (XAVIER, 2006, p. 7)

Nesse sentido, o tropicalismo fazia uma mistura de paródia com crítica irônica. Com toda a discussão política e cultural pululando no país, nota-se transformações nas várias formas de expressão. Artistas de diversas áreas como na música como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Os Mutantes, ou nas artes como Hélio Oiticica¹⁹, Hélio Eichbauer, Rubens Gerchman e Carlos Vergara, valiam-se da inovação estética para encarar o momento hostil e imprimir novas visões de mundo. No teatro, foram feitas as experiências seminais do Grupo Oficina – as montagens de “O rei da vela”, de Oswald de Andrade, e de “Roda Viva”, de Chico Buarque. Os movimentos ao redor acompanhavam a “radicalização” do Cinema Novo em torno do lançamento do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

É nessa atmosfera que a partir de 1968 surge no cinema uma poética impulsionada pela inquietação. Tal poética promove uma ruptura com a estética do Cinema Novo. Essa poética foi rotulada, por alguns intérpretes, de “Cinema

¹⁹ Vale lembrar que Hélio Oiticica e Júlio Bressane eram amigos próximos e compartilhavam um interesse comum, em um momento em que a experimentação no Brasil encontrava sérias barreiras, de modo que a marginalidade artística se tornava uma necessidade para a prática artística independente.

Marginal²⁰ ou "údigrudi"²¹. Segundo Xavier (2006), o Cinema Marginal buscava sobretudo a experimentação estética, a liberdade de expressão. A partir de 1968, redefinia sua linguagem e seus temas, dando ênfase à liberdade individual e às experiências revolucionárias dos movimentos artísticos. Surgia um novo ciclo, no qual uma nova geração de cineastas respondia à nova situação política do país com outra radicalidade. Nesse pensar à margem, surge a terminologia irônica "údigrudi". Esses cineastas (entre eles Júlio Bressane) rejeitavam as fórmulas tradicionais, e encontravam sua força na narrativa e na estética do cinema experimental.

[...] o cinema marginal, influenciado pela *Nouvelle vague* francesa e pelo movimento *underground* americano, a bandeira contestatória era a carnavalização da cultura brasileira. Uma cultura que apesar de reivindicar o *status* de culta, não passava de uma cultura marginal, tupiniquim, antropofágica. (JOSÉ, 2007, p. 159)

De acordo com Ângela José, diferentemente do Cinema Novo, o cinema dito marginal dava voz a personagens totalmente desestruturados que se encontravam à margem da sociedade, como as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados e pervertidos.

A proposta deste tipo de cinema era clara, era o grotesco *versus* a estética da fome defendida pelo Cinema Novo. Era o cinema descomprometido contra um cinema preocupado com as questões culturais, com nossas raízes e que buscava uma linguagem brasileira para retratar nossas histórias e costumes. (JOSÉ, 2007, p. 159)

²⁰ Apesar desse período ser chamado por muitos autores de "cinema marginal", Bressane prefere nomeá-lo de período de "ruptura". Ele fala sobre isso em entrevista concedida a Virgínia Flôres. BRESSANE, Júlio. "Vestígios de um encontro com Júlio Bressane – por uma dramaturgia do som". Por Virgínia Flôres. *Revista de cinema da UFRB*, 28 de novembro de 2013.

²¹ Termo cunhado ironicamente por Glauber Rocha para se referir ao dito Cinema Marginal.

O movimento do cinema marginal foi influenciado pela *Nouvelle vague* francesa e pelo movimento *underground* americano. “Enquanto o Cinema Novo utilizava a metáfora política para falar do país, o “cinema marginal” abusava da paródia.” (JOSÉ, p. 160) Inseridos no contexto da ditadura militar, os filmes do “cinema marginal” foram proibidos pelos censores, mas as cópias não foram destruídas.

Nessa vertente do cinema dito marginal, Bressane realizou em 1969 os filmes *O anjo nasceu*²² e *Matou a família e foi ao cinema*²³. Num primeiro momento essas realizações contavam com equipes pequenas, filmadas muitas vezes em câmeras 16mm e Super-8. Compunha-se, assim, um cinema artesanal, um estilo de *mise-en-scène* que marca a carreira de Bressane e por meio do qual denuncia a representação e o ilusionismo.



Figura 2 - Fotograma de *Matou a família e foi ao Cinema* (1969).

²² O Anjo Nasceu é a historia de dois bandidos rústicos e místicos que cometem seus crimes na crença de que assim mais depressa lhes chegará a salvação através de um anjo. Fonte: <http://cinemateca.gov.br>

²³ O filme *Matou a família e foi ao Cinema* tem vários episódios correlatos em que os personagens procuram a morte como o ápice para as suas paixões. Fonte: <http://cinemateca.gov.br>

Bressane conta em entrevista para Rádio França Internacional que foi a partir de títulos esdrúxulos de jornais sensacionalistas da época que inventou o título *Matou a família e foi ao Cinema*. Esse filme, segundo ele, gerou muito impacto quando foi lançado, ficou doze dias em cartaz e logo foi retirado pela censura. “Mas a questão principal para mim sempre foi realizar os filmes”²⁴. (BRESSANE, 2019)



Figura 3 - Fotograma de *O anjo Nasceu* (1969).

Em 1969, no Festival de Brasília, Júlio Bressane concorria com *O Anjo Nasceu* e Sganzerla estava presente com seu segundo longa-metragem *A mulher de todos*, protagonizado por Helena Ignez. Esse encontro e a descoberta de estarem traçando rumos cinematograficamente semelhantes foi o pontapé para a fundação da produtora Belair²⁵ pelo trio, em janeiro de 1970.

Com o surgimento da Belair, o despojamento com a produção, a realização e a exibição dos filmes chegaram a um extremo. Na Belair, os dois cineastas

²⁴ Relatos da entrevista concedida por Júlio Bressane a Rádio França Internacional em Outubro de 2019. Coloque o link do youtube aqui

²⁵ A Bel-Air foi uma produtora de filmes criada no Rio de Janeiro pelos diretores Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, e pela atriz Helena Ignez. Entre fevereiro de 1970, data de sua criação, e maio de 1970, data de seu fim, a Bel-Air produziu sete filmes.

produziram intensamente. Foram sete longas-metragens em seis meses e todos eles com conteúdo e experimentação marcantes, entre eles *A família do barulho*; *Barão Olavo, o horrível*; *Cuidado madame*; de Julio Bressane, *Sem essa, aranha*; *Carnaval na lama*; *Copacabana mon amour*; de Rogerio Sganzerla e *A miss e o dinossauro* de Helena Ignez.



Figura 4 - Fotograma de *A Família do Barulho*. (1970).



Figura 5 - Fotograma de *Cuidado Madame* (1970).



Figura 6 - Fotografia, da esquerda para direita: Rogério Sganzerla, Guará, Laclete, Júlio Bressane e Elyseu Visconti.

A partir daí, a quebra dos protocolos pode variar em grau e intensidade, mas a tônica está sempre na mistura de estilos, na justaposição de imagens e de texturas. É comum na obra de Bressane este “confronto” entre as imagens que não escondem a emenda da montagem, apresentando assim características de um cinema-colagem.

Neste momento, segundo Xavier (2006), ocorreu uma recusa da teleologia (da finalidade), da lógica narrativa em que tudo se organiza em função de um ponto final, conclusivo, que deve ser alcançado através de passos encadeados. Além disso, os filmes exibiam suspensões abruptas do fluxo das ações, quando estas prometiam desenlace ou o recurso à mudança de registro, que podia dissolver uma cadeia de conflitos e de violência.

Pode-se dizer que levava consigo a ideologia da contracultura, com o intuito de contestar o cinema de indústria que vinha sendo realizado no Brasil. Não pretendiam apenas contestar o cinema convencional em seus conteúdos, mas acima de tudo abalar suas bases estruturais, seus códigos de espectralidade, de linguagem visual e também de modelos de produção.

Enquanto isso, Bressane não se preocupava demasiadamente com as formas de exibição, com a censura ou em conquistar um público. Bressane fazia um cinema de autor com foco em *mostrar* ao invés do *narrar*, através do uso de planos longos com intuito de estimular a contemplação visual. É importante ressaltar que o cinema marginal, diferente do cinema *Underground* americano, não pretendia ser marginal, mas mesmo assim foi marginalizado pelos circuitos e pela censura. Assim, algumas expressões surgiram para definir o movimento, como Udigrúdi, nome dado por Glauber Rocha, num apertuguesamento do termo *underground*, Cinema marginalizado, pelo diretor da Cinemateca do MAM, Cosme Alves Neto, e Cinema de Invenção, pelo crítico e cineasta (também inserido nesse movimento) Jairo Ferreira.

De acordo com Xavier (2006), a preocupação desses cineasta é a experimentação e o desenvolvimento estilístico e poético. Nesse viés, os filmes de Bressane foram considerados transgressores em relação aos princípios conservadores da ditadura militar no Brasil. Ainda em meados de 1970, Bressane precisou se exilar por três anos em Londres. E neste período foram realizados *Amor*

*Louco*²⁶ (1971), *Memórias de um Estrangulador de Loiras*²⁷ (1971), *Lágrima Pantera*²⁸ (1972), e *A fada do Oriente*²⁹ (1972).



Figura 7 - Fotograma de *Lágrima Pantera* (1971).

²⁶ Amor Louco foi uma produção realizada durante seu exílio em Londres, na Inglaterra. O cinema experimental de Bressane faz uma investigação sobre o olho e olhar. Foi filmado no próprio apartamento do diretor. É um trabalho experimental que retrata o comportamento de algumas pessoas trancadas em um apartamento. Fonte: <http://www.adorocinema.com>

²⁷ Um homem é um assassino em série de mulheres. Para matá-las, ele usa a mesma estratégia em locais que se repetem. Os crimes são cometidos sempre em mulheres que são loiras, o que afirma um certo padrão no comportamento obsessivo do protagonista. Fonte: <http://www.adorocinema.com>

²⁸ Último filme feito no exílio por Bressane, mimetiza o conceito-experimental de "quase-cinema", de Hélio Oiticica. Consiste numa experiência fragmentária de liberdade, em super-8 e 16mm, num código fora de compasso, fora do esquadro, ao refazer (com diferentes câmeras) o olhar selvagem e sensível que Oiticica dedicava ao cinema. Fonte: <https://filmow.com/lagrima-pantera-t92547/>

²⁹ Filme inspirado numa viagem a Marrocos feita por Júlio Bressane em 1972. <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=028697&format=detailed.pft>

Infelizmente, a Belair durou pouco tempo e não teve registros documentados de sua atuação³⁰. Logo depois, houve a extinção da produtora e algum tempo depois Bressane retornou ao Brasil para prosseguir com seus projetos fílmicos.

Bressane é a figura chave de uma vertente do cinema brasileiro moderno que recusou de forma mais incisiva a narrativa convencional, ultrapassando os limites daquela experiência de renovação que o cinema de autor – no Brasil, o Cinema Novo – havia conduzido até 1968. Tal experiência havia resultado num produtivo, embora tenso e instável, esforço de conciliar a invenção estética e a inserção no campo de um cinema de mercado, por força de uma vontade de intervenção imediata no debate político. A partir de 1968, um grupo de jovens decidiu alterar os termos desta equação, descartando o suposto pacto com o público e o “cinema de conscientização”. Bressane, em parceria com Rogério Sganzerla, teve papel central nesta ruptura rumo à experimentação. (JOSÉ, 2007, p. 156)

Em síntese, Bressane inicia sua carreira inclinado à estética do Cinema Novo, perpassa o *underground* e constrói uma outra via, mediada pelo fazer experimental e poético. Segundo Bressane, essa travessia, essa disposição ao novo envolvia o “Esquecer as armadilhas sentimentais do passado, esquecer e esquecer para poder continuar, poder continuar o jogo do destino e da memória...” (Bressane, 2018)

³⁰ Posteriormente foi produzido o filme *Belair*, realizado por Rosa Dias e sua filha Noa Bressane sobre esse período.

2. APONTAMENTOS SOBRE A ESTÉTICA DA IMAGEM EM JULIO BRESSANE SEGUNDO GERD BORNHEIM

Nossa intenção nesse capítulo é entender como se compõe o fluxo de imagens no cinema de Bressane. Dada a complexidade da temática, optamos por discorrer sobre suas matrizes estéticas e, para isso, escolhemos as percepções críticas de Gerd Bornheim para nos auxiliarem nesse processo, visto que as interpretações bornheimianas sobre a crítica e, mais particularmente, sobre experiência cinematográfica de Júlio Bressane ressaltam questões nodais do campo da estética e da filosofia da arte. Para Bornheim, assim como para Bressane, há um diálogo intrínseco entre pensamento e imagem, entre cinema e filosofia. Numa entrevista sobre o cinema – na qual foi colocada a questão da contribuição filosófica ao cinema – o autor discorre sobre tais desdobramentos e aproximações. Segundo ele,

Em certo sentido, tudo é filosofia, tudo tem um significado que pode e deve ser explicitado. A meditação mais profunda de qualquer dimensão do real se processa na filosofia. O pensamento do que seja o cinema deve, pois, ser tarefa filosófica. Não obstante, preferiria inverter a pergunta: em que pode o cinema contribuir para a filosofia? O problema pertence aos filósofos, mais do que aos cineastas e aos críticos de cinema. (BORNHEIM, S/D)³¹

O que Bornheim quer dizer é que há assuntos que integram os dois campos e fazem com que eles se estimulem mutuamente. O elenco de temas é extenso, mas pode-se destacar nesse quadro a compreensão do movimento e do desencadeamento de imagens, o jogo entre realidade e imaginário, a exploração das percepções de espaço e tempo, o trabalho do pensamento e da linguagem, para ficarmos apenas com algumas das nuances importantes. O filósofo Gilles Deleuze,

³¹ Essa entrevista está disponibilizada no **anexo A** desse trabalho. Cabe ressaltar que essa é uma conexão importante de nosso estudo com as pesquisas conduzidas pelo grupo de pesquisa Crítica e experiência estética, coordenado pelo Prof. Dr. Gaspar Paz.

outro entusiasta dessa relação, menciona que quando era estudante de filosofia foi seduzido por esse encontro entre filosofia e cinema: “eu gostava dos autores que exigiam que o movimento fosse introduzido no pensamento, o “verdadeiro” movimento (eles denunciavam a dialética hegeliana como um movimento abstrato). Como não encontrar o cinema, ele que introduzia o “verdadeiro” na imagem? Não se tratava de aplicar a filosofia ao cinema, mas passava-se diretamente da filosofia ao cinema. E inversamente também, passava-se do cinema à filosofia” (DELEUZE, 2016, p. 299). Ou seja, essa aproximação começou a se espalhar nos questionamentos de toda uma geração a partir dos anos 1960. O que é interessante perceber é que a tônica desse encontro (cinema-filosofia) fazia parte de uma continuada interlocução mantida por Julio Bressane, Rosa Dias e Gerd Bornheim.

Em entrevista concedida por Júlio Bressane e Rosa Maria Dias³² em Janeiro de 2020, Bressane conta que conheceu Gerd Bornheim na praia (Arpoador) quando intencionava rodar um filme sobre Sartre³³. O inusitado encontro parecia uma cena de cinema, pois ao visualizar um sujeito esguio, absorto em pensamentos, e como que perdido naquela paisagem carioca, Bressane o interpelou, convidando-o para tomar parte no “idealizado” filme. A resposta afirmativa e espontânea de Bornheim deixou transparecer certa surpresa, já que eles não se conheciam, e Bornheim já havia produzido, na época, parte de sua destacada ensaística sobre a obra de Sartre. O filme acabou não se concretizando, mas a amizade perdurou até o falecimento de Bornheim em 2002. Bressane (2020) afirma que Bornheim era um “sujeito espontâneo” de “espírito tolerante em uma época de certa intolerância”, num diálogo, por exemplo, ele sabia “aproveitar os intervalos, os entretempos” e “exercia algo que é muito ausente nos tempos atuais e que considero fundamental para o diálogo: a prática da escuta do outro”. Para ele, Bornheim fazia com que as disciplinas se entrelaçassem, dando vivacidade, quebrando o clichê. É que para Bornheim, “as artes são sempre caminhos através dos quais a realidade se manifesta ao homem”. (BORNHEIM, S/D)

³² Entrevista disponibilizada no **anexo E**.

³³ Jean-Paul Charles Aymard Sartre foi um filósofo, escritor e crítico francês, conhecido como representante do existencialismo. Acreditava que os intelectuais têm de desempenhar um papel ativo na sociedade. Era um artista militante, e apoiou causas políticas de esquerda com a sua vida e a sua obra. Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/tag/jean-paul-sartre/>

No artigo “Um filme: Miramar”, de Julio Bressane do livro *Páginas de filosofia da arte*, Gerd Bornheim disserta sobre a arte contemporânea e como ela pode ser pensada sob um ponto de vista angular (conceito inserido no campo da filosofia da arte e da estética). É a partir do ângulo, da perspectiva, segundo ele, que notamos o posicionamento assumido pelo artista, já que o próprio angular se torna objeto de arte. Para Bornheim, uma das peculiaridades desse contexto é que, na arte atual, a linguagem se transforma em referencial de si mesmo, podendo o referencial exterior (realidade) existir ou não. Aqui o exemplo das famosas maçãs de Cézanne é em tudo representativo, já que é signo (pretexto) da dedicação do pintor à pesquisa da linguagem plástica. Segundo Bornheim, disso decorre um experimentalismo que “absorve em si a totalidade de sentido da própria invenção artística” (BORNHEIM, 1998, p. 165).

Partindo de colocações sobre a arte contemporânea e a angularidade, levamos essas particularidades ao cinema. Bornheim discorre a respeito da angularidade nas artes plásticas para pontuar importantes questões no cinema de Júlio Bressane. Segundo ele, no caso do cineasta carioca, a angularidade é construída a partir do ponto de vista do próprio cineasta.

[...] a linguagem pode ser dita como sendo precipuamente referencial: fala-se sobre algo, sobre uma realidade outra que não a da própria linguagem. A subversão decorre toda do fato que, na arte de nosso tempo, a linguagem transforma a si mesma em referencial, ela se faz em referencial de si própria. (BORNHEIM, 1998, p. 165)

No cinema de Bressane, pode-se dizer que a experiência do angular aparece também na justaposição das imagens e é feita com intuito de subverter o processo narrativo do filme. Comenta Xavier (2006), que a subversão na montagem, no olhar da câmera, está associada à desconstrução, à denúncia da representação e do ilusionismo. As montagens de Bressane, por meio de associação de ideias e suas interpolações, em geral suspendem o fluxo da narrativa e a individualização das personagens.

Utilizando o recurso da interpolação, que faz uma quebra de protocolo e gera, no fluxo de um salto, o encadeamento de outra textura dentro do mesmo espaço, Bressane conduz os lances de montagem afirmando um espírito lúdico, com charadas e trocadilhos, e uma interrogação profunda em torno dos paradoxos da linguagem. Nesse sentido, o “movimento é um entendimento do pensamento como montagem. Pensamento é já montagem.” (BRESSANE, entrevista, 2020).³⁴

É portanto uma perspectiva angular que se coloca como desafio tanto para o espectador, quanto para o cineasta que se arvora de forma criativa nas experimentações da montagem. Disso decorre que a composição fílmica de Bressane se utiliza dos clichês – que configuram a proposta ilusionista do cinema convencional, tornando-os parte de sua experimentação, da angularidade. Assim o que realmente importa é a técnica (a experimentação) e não a representação realista do objeto. De acordo com Bornheim o cinema experimental de Bressane não se define nem pela imagem, nem pela narrativa propriamente dita, mas pela mobilidade, pelo ponto de vista, pelo perspectivismo aliado aos poderes conferidos aos espectadores para a interpretação de sua obra. E mesmo quando a imagem parece estática (as incessantes sequências enfocadas no mar do Leblon e de Copacabana), ela é móvel para o espectador, que é convidado a interpretá-la, tomando, como ponto de apoio, as intuições de espaço e tempo. Assim, o experimental alcança sua maturidade na configuração estética.

O que cinematograficamente se costuma ver está na suficiência da imagem, vista como a essência do cinema. Claro que a filmadora de Bressane também está mergulhada nessa suficiência – o pintor pinta, Bressane filma. Acontece que, no caso de nosso filme as coisas se complicam. É que a tal suficiência – e esse é apenas o ponto de partida – se refugia nos espaços da memória, numa certa ruptura que denuncia a instantaneidade da imagem. (BORNHEIM, 1998, p. 167)

³⁴ Entrevista disponível no **anexo E**.

De fato, estamos às voltas com as grandes transformações formais das artes contemporâneas, sobretudo se se considerar as consequências das rupturas com a “representação”. Nessa linha, as artes de uma forma geral também se transformam no que diz respeito à disposição experimental, às aquisições e simbologias culturais e seus respectivos contextos, bem como com a assimilação dos meios e a reflexão sobre a técnica. Assim, o experimental, segundo Bornheim (1998), alcança a maturidade da linguagem ao propor improvisações e ensaísmo. Os diretores de teatro e cinema se empenham na construção da linguagem, e de uma estética provocadora. Nos filmes de George Cukor, segundo Bressane, essa construção é desafiadora, pois “O movimento de sua câmera move o pensamento, a imaginação agita e faz palpitar seu cinema. Cinema capaz de influenciar, de oferecer uma pluralidade de pontos de vista.” (BRESSANE 2018, p. 17)

Para Bornheim, o enfrentamento com o angular acontece como um dos primeiros contrastes da ruptura com certa estaticidade. Segundo ele, “o cinema não se define tanto pela imagem, e sim pela mobilidade do angular. Mesmo quando estática, é essa mobilidade que constitui o princípio de determinação da imagem, e não o contrário”. (BORNHEIM, 1998, p. 166) A constatação de Bornheim é a de um frequentador das tensões explicitadas nas obras de Bergson e de Bachelard. E, portanto, ao chamar a atenção para a mobilidade, para o movimento, o autor tem consciência dos problemas que os teóricos do cinema se deparam quando exploram a questão. Ele sabe que os diferentes modos de perceber as intuições de espaço e tempo transformaram profundamente as expressões artísticas e, justamente, pela via da experimentação. Por isso, não se contenta com hábitos e convenções e tampouco se satisfaz com a “suficiência” visual ou visível da imagem. Suas experiências vislumbram outras maneiras de encarar as intuições de espaço e tempo, valorizando a memória como elemento constituinte da citação e da transcrição em suas obras. Nessa linha, Bressane está interessado na experimentação da linguagem, isto é, em filmar o filme – ou trazer à cena a imagem da imagem. E Bressane sabe que “o que conta na imagem não é o conteúdo pobre, mas a prodigiosa energia captada, prestes a explodir, fazendo com que as imagens nunca durem muito tempo. Elas se confundem com a detonação, a combustão, a dissipação de sua energia condensada”. (DELEUZE, 2010, p. 85)

Como exemplo disso, em *Miramar*, a formação do cineasta com a “câmera na mão”, há todo um estabelecimento da mobilidade do olhar, como bem ressaltou Bornheim. Há também a captação da imagem com toda sua riqueza de espacialidade. Vale considerar que nesse cinema, o espectador confere “poderes” ao cineasta, a fim de superar a monotonia e a estaticidade características de certas recepções artísticas, como nas artes contemporâneas.



Figura 8 - Fotograma de *Miramar* (1997).



Figura 9 - Fotograma de *Miramar* (1997).

Ainda sobre a angularidade, proposta por Bornheim, podemos considerar os conceitos de Deleuze a respeito da imagem-movimento e imagem-tempo³⁵, uma vez que o conceito de imagem-movimento é baseado na construção clássica do cinema, onde os planos são justapostos em sequência, visando à criação de uma sensação natural de movimento, em que a montagem favorece a sequencialidade. Por sua vez, o conceito de imagem-tempo, para Deleuze, faz parte dos métodos de montagem no cinema moderno. Para Rodrigo Gueron:

Antes, no cinema da imagem-movimento, as imagens apareciam nos filmes em função da narrativa da história: da trajetória percorrida pelos personagens dos filmes. Agora, no cinema da imagem-tempo, as imagens parecem ter vida própria, rompem a independência das histórias que se pretendiam fechadas, e trazem outros sentidos possíveis. (GUERRON, 2011, p. 22)

³⁵ Sobre esses conceitos, ver: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

Dessa maneira, assim como Godard e Resnais³⁶, Bressane cria imagens-tempo, potencializando por meio da atmosfera cristalina os objetos e os meios que conquistam uma realidade autônoma e que os faz valerem por si mesmos, produzindo momentos de indiscernibilidade entre real e imaginário, sujeito e objeto, passado e presente, atual e virtual. Questões que só podem ser pensadas a partir do exercício bergsoniano que desvincula o tempo do movimento, da passagem, criando um tempo puro e infinito.

O cérebro é um volume espaço-temporal: cabe à arte traçar nele novos caminhos atuais. Pode-se falar das sinapses cinematográficas, raccords e falsos raccords: não são os mesmos, nem os mesmos circuitos, por exemplo em Godard, em Resnais. A importância ou o alcance coletivos do cinema me parecem depender desse tipo de problemas. (DELEUZE, 1992, p. 82-83)

De fato, Bressane filma imagens-tempo, uma vez que a montagem favorece o rompimento com a lógica linear temporal. Quando há troca de planos, ou quando filma uma sequência reversa, fica evidente que o tempo passou, sem os disfarces do cinema clássico. Isso evidencia o método de montagem, faz ver o modo como o cinema é feito, como ele entra em choque com a nossa percepção. Sobre a montagem Bressane afirma:

Montagem, espaço do pensamento, da memória e do mito, onde uma forma nova, uma relação nova que reorganiza as imagens entre elas. O novo insondável, indecifrável, inquietante, começa desvelar. (BRESSANE, 2018, p. 23)

Nessa linha, em *Miramar* a própria sugestão do título (*Miramar*), “olhar/focar o mar” já implica uma percuciente “imagem-tempo”. Bressane propõe calmamente o

³⁶ São importantes cineastas franceses, que trabalham com a experimentação da imagem no cinema.

foco na condensação da água num movimento de rememoração e prosseguimento. O *close* no mar indica ainda, segundo Bornheim, que “até a água é memória”. Memória, diga-se de passagem, impregnada de toda uma experiência. A citação acontece desde o próprio personagem Miramar, “que vê no amor ao mar, na repetibilidade das águas que vem e vão, na anterioridade da mesmice de sua própria invenção o princípio de toda pedagogia.” (XAVIER, 2006, p. 15)

Sobre a citação e a experiência, encontramos em diversas obras do cineasta a relação entre espaço e memória. Bressane muitas vezes torna o lugar uma citação. O Morro Dois Irmaos, e a Rua Aperana, no Leblon, Rio de Janeiro, são exemplos disso, lugares quase atemporais, são citações em busca de interpretação.

Rua Aperana 52, artifício da imaginação, invenção de uma paisagem, de uma geografia, de uma topologia explorada por fotos e filmes realizados entre 1909 e 2009. Localizada no bairro do Leblon, Rio de Janeiro, nesta rua deu-se um xadrez de ficções de cerca de quinze filmes, filmados no mesmo espaço, no mesmo local, em tempo diferentes. Assim, uma paisagem intemporal e espiritualizada surge em cena inédita. (BRESSANE, 2018, p. 8)

No artigo “Cinema Deleuze”³⁷, Júlio Bressane (1996) enxerga com acuidade essas dimensões da crítica e da estética. É por aí que ele se aventura e promove um outro olhar para o enquadramento, a decupagem e a montagem. Ele percebe nessa “trindade indigitada na imagem-movimento e no seu intervalo a imagem-tempo”, “a modulação perpétua do movimento da luz e do som”³⁸. É por essa razão que Bressane pesquisa obstinadamente a luz e o que ele chama de “enquadramento-angulação”, frequentando-os tendo em vista a formulação de Abel Gance: o cinema é a música da luz. Para ele essa formulação de Gance “reverbera

³⁷ BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: imago, 1996.

³⁸ *Idem*, p. 89.

de algum modo em Deleuze”³⁹, mas o cineasta carioca hesita em afirmar categoricamente que tal máxima tenha sido “alcançada ou realizada” no cinema. Em certo sentido, trata-se de uma interrogação permanente do cineasta que o impele a produzir, mas ao mesmo tempo o ultrapassa: “por que música da luz?”, pergunta Bressane. “A minha sugestão, que não está em Deleuze, é que a película, o fotograma a que se reduz o filme é transparente, branco, onde a luz, a sombra, grão a grão, organiza, configura, transfigura a imagem. Portanto a luz-sombra é música”.⁴⁰

Fotogramas organizados por luz e enquadramentos inovadores em extraordinária combinação de luz passada, luz presente, luz futura.⁴¹ (BRESSANE, 2018, p. 42)

Todo movimento é calculado e a presença da estaticidade plástica é realmente percebida. “Mas tudo se quer plasticidade, tudo se deixa estabelecer na intensificação do instante, na busca de uma firmeza que condense em si o sentido e o sem-sentido do todo.” (BORNHEIM, 1998).

Dentro dessa estrutura, cabe ressaltar um aspecto interessante, pois tanto na inserção de imagens-cristais no contexto cinematográfico, como também nas sequências que sugerem imagens de uma de câmera rebobinando, numa espécie de regressão programada, rememoração de tempos, há novamente indícios de imagens-tempo. Como se verifica nas figuras abaixo.

³⁹ *Idem*, p. 91.

⁴⁰ *Idem, ibidem*.

⁴¹ BRESSANE, Júlio. *Ab-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie, 2018.



Figura 10 - Fotograma de *Miramar* (1997).



Figura 11 - Sequência reversa de *Miramar* (1997).

Alguma esperança no passado, em um tempo que não é mais o de agora, o cristal de um curto instante pessoal e do mundo e a potência de uma energia subversiva retornam e retornam com forte carga. (BRESSANE, 2018, p. 8)

As imagens-cristais são o que Deleuze identifica em Bergson como uma operação do tempo. “Nesta operação, segundo a concepção bergsoniana do tempo, o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo.” (GUERON, 2011, p. 112)

A montagem pode “controlar” a percepção por meio do movimento. A imagem estática questiona justamente a questão do tempo, que Bressane usa em seus filmes de modo diferente do comum. Usando mais o espaço como base do que propriamente o tempo – esta é a tese de Bornheim –, o filme se recoloca em relação a fluidez do temporal, construindo a angularidade. Seu cinema é autêntico e provoca um realismo incerto, uma “(des)construção” com o “instantâneo” da imagem, adentrando o campo da flexibilidade, não intencionando o realismo pleno, mas a autenticidade que reflete genialmente em sua estética. Segundo Bornheim,

[...] na sucessão de imagens que buscam se perfazer em seu próprio movimento, então o cinema esgota-se completamente numa estética do movimento, um movimento que tornou compulsiva a expressão *The End*, por aí, qualquer insistência no estático apenas ressalta a excelência do movimento. Ora o movimento quer dizer tempo, e o tempo institui-se por consequência como categoria fundamental do cinema. [...] Mas o filme pede para ser visto como tentativa de construção do espaço, da angularidade espacial, como uma forma de dinamicidade em que se busca como que corporificar a espacialidade do ser. O espaço oferece então uma espessura que foge à fluidez do tempo e que é como que a sua concentração. Daí o sentido da estaticidade por assim dizer fotográfica da imagem, ou da repetição explorada pelo filme. A fixidez de ser da imagem questiona justamente a realidade homogênea do tempo. (BORNHEIM, 1998, p. 169)

Para Bornheim, em um cinema onde movimento sugere o tempo, o uso de imagens estáticas questionam justamente a realidade proposta na obra.

A palavra realismo não me agrada muito: ela diz tantas coisas que acaba se diluindo no vazio. Não creio na alternativa ficção-realidade. O que seria uma ficção sem realidade? E mesmo no comportamento usual do homem, não se pode falar numa realidade destituída da ficção. O homem é inseparável da máscara; ela é sua desgraça e sua paixão. A arte não pode ser explicada tão-só a partir da subjetividade do criador, de um Fellini, por exemplo. É ridículo reduzir tudo a um diário íntimo mais ou menos consciente. Mesmo na hipótese de ser esta a intenção do cineasta, não se trata de explicar o artista e sim sua obra prima, e uma obra só atinge real grandeza na medida em que desvelar o sentido mais profundo, menos aparente do real, ou na medida em que tornar viável aquilo que normalmente permanece encoberto. Digamos que a arte é o aprendizado do ver, um aprendizado eterno e que é a própria razão de ser do homem. Mas a visão permanece prisioneira do claro-escuro; se ela se tornasse absoluta, a própria arte perderia a sua exequibilidade. Daí a enorme importância da arte, porque tudo é uma questão de visão; a medida de um homem é aquilo que ele vê, aquilo que ele consegue perceber no real que se manifesta. E o lugar privilegiado desta manifestação é a obra de arte. A arte é desvelamento, jamais absoluto e total, da verdade. (BORNHEIM, S/D)

Em certo sentido, notamos que no cinema, assim como na arte, é indispensável o aprendizado do ver, e a necessidade do olhar crítico, de entender a ausência do absoluto na obra.

Nesse sentido que, segundo Gerd Bornheim, o espectador conquista o espaço e o tempo da estética de Bressane, congregando de uma só vez os recursos sonoro-pictórico-cênico-poético-literário-cultural, tornando-os parte de uma obra a ser interpretada. “É como se de repente a angularidade do movimento só se fartasse na plenitude do instante”. (BORNHEIM, 1998, p. 170)

2.1. Ressonâncias: aproximação das análises de Didi-huberman e o cinema de Bressane.

A partir da ideia imagem experimental, vislumbramos algumas outras reflexões e ressonâncias que nos auxiliam a compreender a formação da imagem em Bressane, como aquelas sublinhadas por Georges Didi-Huberman ao interrogar “de que exatamente uma imagem é imagem, quais são os aspectos que aí se tornam visíveis, as evidências que aparecem, as representações que primeiro se impõem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 205). No artigo “Devolver uma imagem”, Didi-Huberman utiliza os filmes e instalações de Harun Farocki para exemplificar a problemática da imagem, argumentando que frequentemente Farocki utilizava imagens do meio científico, comercial, militar, político ou esportivo (comprando normalmente os direitos de imagem). Essas imagens, nem sempre despertam o interesse de quem as detêm, porém, depois de restituída por meio da montagem cinematográfica, ganham um sentido impactante. “O olhar farockiano, é construído por uma peculiar maneira de combinação dos materiais, de ordenação discursiva, de enquadramento ou reenquadramento visual. As imagens de sua obra são “devolvidas” ao público em busca de uma interpretação”. (FLORES, 2019, p. 24)

Farocki encontra uma abertura para as imagens consideradas “impróprias” no universo do cinema, como registros de câmeras de vigilância, gravações feitas por mísseis teleguiados, trechos de comerciais televisivos, imagens de videogames e simuladores. Desse modo, novas formas de articulação audiovisual são engendradas, com abertura ainda maior para aquelas imagens que se desviam, a princípio, dos códigos predominantes da narrativa fílmica. Esse cinema, segundo ele, é um cinema de “ensaio”, acolhido em galerias de arte, por ser crítico ao seu próprio fazer, própria técnica. (FLORES, 2019, p. 27)

Além de Farocki, Didi-Huberman ainda contempla o cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard.

Godard se vê o autor soberano de suas imagens: ele projeta de certa forma sobre o cinema uma concepção de artista que, na verdade, procede diretamente de um estatuto jurídico inventado no Renascimento. Enquanto Farocki renuncia a suas prerrogativas de autor ensaísta – como produtor não soberano de suas imagens. Como podemos ser o soberano absoluto de coisas que se quer restituir a todos? Quando Godard dá a pensar, ele oferece à admiração seu próprio pensamento, seja ele indiscernível dos múltiplos pensamentos que ele utiliza, cita, recorta ou ainda desvia. Quando Farocki dá a pensar, ele nos oferece uma reflexão, não sobre seu próprio pensamento, mas sobre outra coisa. Godard sempre tem a última palavra sobre suas montagens, Farocki faz questão de nunca ter a última palavra (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 221).

Nesse artigo, Didi-Huberman apontou com muita acuidade as diferenças que separam as atitudes de Godard e Farocki. Considerando de certo modo Farocki como artista plástico/visual (quando cita a exposição de suas obras em galerias) e Godard como cineasta por ter sua obra exposta nos cinemas, Didi-Huberman disserta sobre algumas diferenças entre eles:

Mas, por outro lado, Godard toma pessoalmente e ostensivamente posse das imagens do mundo e das inscrições da guerra que ele dispõe em torno dele. Ele nunca deixa de afirmar seu estilo: lirismo, ritmo efervescente, festival de pulsações visuais. Enquanto Farocki apaga seu estilo ou não hesita em perder velocidade em benefício de uma clareza mais modesta que ele deseja imprimir a suas montagens. Godard sempre *reforça* aquilo que mostra. Farocki *enfraquece* o que mostra. Godard atravessa a grande *história da arte* – entra-se em Godard como no ateliê de Rembrandt ou no estúdio de Beethoven -, ele que não para de se confrontar com suas obras de arte. Enquanto Farocki interroga o subterrâneo da *história das imagens* e nos faz entrar na ponta do pé no atelier de um embusteiro ou na torre de controle de um funcionário do tráfego urbano. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 221).

Assim como Farocki e Godard, Bressane resgata imagens de outros contextos para utilizar em seu cinema. Pode-se dizer que em alguns momentos essas imagens são escolhidas por Bressane ora seguindo uma inclinação semelhante a de Godard – que reutiliza as imagens alheias para corroborar com o sentido da obra –, ora se aproximando da perspectiva de Farocki e de sua estética da restituição. Bressane faz, por exemplo, a reutilização de imagens de outros contextos fílmicos em diversas obras como *Miramar*, *Sermões* ou *A erva do rato*.



Figura 12 - Fotograma de *Miramar* (1997), imagem de outro contexto inserida no filme.



Figura 13 - Fotograma de *Miramar* (1997), imagem de outro contexto inserida no filme.



Figura 14 - Fotograma de *Sermões* (1989), imagem de outro contexto inserida no filme.



Figura 15 - Fotograma de *Sermões* (1989), imagem de outro contexto inserida no filme.



Figura 16 - Fotograma de *Tabu* (1982), imagem de outro contexto inserida no filme.

Além disso, a forma como Bressane transfigura a banalidade e as imagens clichês, nos permite aproximar suas montagens cinematográficas das leituras de Deleuze e Guattari sobre a literatura de Kafka ou sobre o teatro de Carmelo Bene e Beckett, onde os filósofos franceses encontram “a desterritorialização da língua, a articulação do individual com o político e o agenciamento coletivo de enunciação” (MACHADO, 2010, p. 13-14).

Estas características se desdobram na própria leitura bressaniana de Deleuze, atenta às sugestões de dissociação ou de “estranhamento” diante do familiar. É nessa linha que o cineasta procura desautomatizar suas imagens, induzindo nossa surpresa diante do inconsciente estético que as estrutura. Com isso, os desafios propostos por Bressane aos espectadores, podem ser comparados também à “modéstia da restituição”, vislumbrada na obra de Farocki por Didi-Huberman. Segundo Didi-Huberman, o cineasta alemão “se contenta em tornar visíveis certos aspectos de nossa sociedade, que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 201). No caso de Bressane, essa mesma constatação se verifica se acrescentarmos um adendo, visto que ele trabalha com os vestígios das imagens. É assim que potencializa ou despotencializa as imagens através do manejo das informações, às vezes ocultando-as para mostrá-las com mais nuances, já que “a criação da imagem é algo exigente, de duro aprendizado” (BRESSANE, 2005, p. 19).

É daí que algumas vezes decorre a sensação de choque diante das situações insólitas de seus filmes. Mas isso não quer dizer que Bressane subestime o seu espectador, ao contrário, ele quer provocar/convocar a percepção e a reflexão do espectador. Nesse sentido, o que ele disse sobre Debord pode ser identificado em sua própria cinematografia: “sua utilização de imagens alheias, entre tantas indicações, sugere uma máscara, com a qual ele avança, dissimulado, usando sequências de filmes ao sabor de suas ideias e de seu desejo, dando outro valor e outro sentido, aos muitos sentidos de uma imagem” (Idem, p. 19). Através dessa exacerbação da experiência estética e da percepção do outro da imagem, mediante um trabalho de resignificação, o autor nos coloca face a face aos velamentos, negligências, obscuridades e censuras promovidas, por exemplo, pelas instituições,

pela mídia tradicional, pela sociedade do espetáculo. Sobre essa questão da imagem, Bornheim afirma em entrevista:

Em si mesma, a imagem é neutra, e pode ser assimilada dentro de uma postura puramente subjetivista e passiva. O que importa é sempre a criação do cineasta, o que ele faz da imagem. De resto, se a imagem é fundamental, não me parece que se possa reduzir tudo a ela. O fato é que grande parte da produção cinematográfica se insere e é aceita numa perspectiva subjetivista. Fazer do cinema uma paranoia, só porque se trata de uma arte da imagem, é desautorizar o homem, é resolvê-lo em termos de determinismo exterior. (BORNHEIM, S/D)

Essas questões também perpassam as problematizações de Jacques Rancière sobre a proveniência e o destino das imagens. Para isso, ele se utiliza da noção de estética como distribuição do sensível, onde são determinadas as maneiras entre formas de ação, de produção, de percepção e de pensamento. Rancière pensa nela como uma reconfiguração desta partilha do sensível, na qual são redefinidos a comunidade e o comum.

Essas imagens não remetem a “nada além delas mesmas”. Isso não quer dizer que elas sejam, como se fala comumente, intransitivas. Significa que a alteridade depende de outra coisa, não das propriedades materiais do meio cinematográfico. (RANCIERE, 2003, p. 11)

Nesse sentido, deve-se levar em consideração a saída de cena de certas características que explicitam a crise da representação na contemporaneidade, o protagonismo dos universais concretos, a normatividade, entre outros aspectos que enfeixam a adequação da representação artística aos paradigmas do verdadeiro, do real e dos valores cultuados no Ocidente.

A marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase,

insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou da sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material. (RANCIERE, 2003, p 18)

Assim, no final das contas, para os autores supracitados, as transformações do panorama contemporâneo suscitam uma relação estético-política. De fato, é convocando um sentido politizador da imagem que eles investem no tema da linguagem e seus correlatos. Nessa atmosfera é que emergem os trabalhos de Bressane, ele próprio leitor assíduo de filósofos e teóricos da imagem. Para Bressane, interessa pensar todas as consequências do uso das imagens. Por isso, resta nos perguntarmos quais são as questões que se revelam vis-à-vis ao cinema bressaniano? Nas tramas de Bressane, estamos diante de “restituições” de imagens (o resgate da coisa pública, para falar com Didi-Huberman e Jacques Derrida), de “desterritorializações” (criações de alternativas, para falar com o Deleuze que transita da imagem-movimento à imagem-tempo), de “transcrições cinepoéticas” (isto é, a necessidade de que a tradução se dê através da intensificação do fazer poético e do exercício crítico).

Por essas veredas, acontece a absorção para si, do sentido da invenção artística. A experiência está no angular, sendo que a descoberta dessa linguagem alimenta o interesse nos espectadores. O cinema de Bressane nos convida a participar da trama, como em uma obra de arte contemporânea. A câmera nos leva para dentro do filme. Na sétima arte, portanto, Bressane modifica de forma provocadora o olhar do espectador, lançando-o ao insólito. Com esse deslocamento dos modos de ver “ é justamente essa estaticidade que se modifica no cinema a ponto de se poder dizer que a sétima arte deva ser vista como a mais significativa, a mais revolucionária no contexto geral das artes contemporâneas”. (BORNHEIM, 1998, p. 166). Nesse sentido, Rosa Dias aponta a argúcia da leitura de Gerd Bornheim sobre Julio Bressane:

Pensando Miramar, Gerd vai mostrar que todo o empenho do filme concentra-se na construção da linguagem. O que lhe suscita a curiosidade e lhe parece que lhe dava ser apontado como *daimon* inspirador da empreitada essencialmente provocadora de Julio é o fato de ele explorar uma linguagem que se situa nas antípodas do cinema afeiçoado a nossos hábitos. Numa larga medida, a memória é um dos seus elementos nutrientes. (DIAS, 2016, p. 97)

Todas essas nuances demonstram o trabalho de composição, o que Bornheim chamou de um retrato em busca de sua moldura, compondo a visão do cineasta a respeito da imagem. Nessa vertente se encontra o cerne da aposta bressaniana de subverter o lugar comum e propor um cinema-pensamento. E a força desse cinema é reiterada pelo próprio Bressane, quando diz que alguns de seus filmes exploram as vertigens da imagem, como se fossem lapsos ou intervalos de uma crise epilética. A ideia é uma imersão total na criatividade para alcançar esses que: “São fotogramas em rotação, carregados de sentidos, que revolvem a memória, dão vida a vida, devolvem o cinema ao cinema...” (BRESSANE, 2018, p. 43)

3. A TRADUÇÃO E SEU ALCANCE NO CINEMA BRESSANIANO (APROXIMAÇÕES COM A ENSAÍSTICA DE HAROLDO DE CAMPOS)

Uma das dimensões importantes da linguagem de Bressane, conforme mencionamos anteriormente, é sua dedicação à tradução (transcrição). Para o cineasta, “Vemos, intuímos, que a tradução é um devir da obra literária ou artística. A tradução é sinalização histórica do sentido”. (BRESSANE, 2000, p. 59)

Por meio da tradução/transcrição Bressane efetiva a captação das inúmeras citações que o impressionam, e restitui tais imagens ao espectador. E é por meio dessa transcrição que o cineasta organiza o sentido de suas citações e montagens fílmicas. Diferente do que é comumente utilizado no cinema, em que a imagem procura sua resolução, Bressane faz do seu cinema um exercício da memória. Utilizando esse recurso do próprio espectador para compor sua imagem, tornando a memória uma ferramenta ativa para desvendar o sentido fílmico.

Se se partir da ideia de que o cinema está todo no esplendor da imagem, e de que a imagem vive a si própria no momento instantâneo de seu acontecer, Bressane como que devolve a imagem às suas primícias, à sua anterioridade primeva, e tudo se faz citação”. (BORNHEIM, 1998, p. 168)

Nisso Júlio Bressane acompanha Haroldo de Campos (1992) que entende o conceito de transcrição como modo poético de expressão da criatividade e como exercício do espírito crítico, do pensamento-ação. Tais autores, não se interessam jamais pela “cópia” de uma produção, para eles o tradutor é um transformador de signos. Nessa perspectiva, a transformação das línguas não é encarada como uma barreira entre uma língua e outra, mas sim como possibilidade de se adquirir e criar algo novo e diferente, pois vai ser a partir dessa diferença que a tradução conseguirá extrair da obra original aquilo que a mesma não conseguiu ou não quis dizer. Esses procedimentos, no cinema de Bressane, revelam a densidade de sua pesquisa cinematográfica.

Bressane (2020) conta, em entrevista, que conheceu Haroldo pessoalmente em 1971, em Nova York, mas já era leitor da teoria da poesia concreta desde 1968. Quando o conheceu pessoalmente já o admirava bastante. Bressane (2020) complementa dizendo que teve noites memoráveis com Campos e que o considerava um poeta de uma rara força. Eles se tornaram amigos próximos. “Ele me fez descobrir um universo de percepção que foi decisivo para mim.” (BRESSANE, 2020, Anexo E) A partir desta interlocução, entre Bressane e Campos, a questão tradutória começou a surgir na filmografia do diretor (a partir de *Galaxia Dark*⁴² e *Galaxia Albina*⁴³). Essa perspectiva enfeixa essa pesquisa na medida em que retoma também a interlocução de Bressane, Bornheim e Campos, amigos que se encontravam frequentemente e mantinham um diálogo motivado pela experiência crítica.

Ao elaborar a teoria da transcrição⁴⁴, Haroldo de Campos (1992) inspirou-se principalmente na ideia de tradutor como recriador. De acordo com a teoria haroldiana, um texto em perspectiva de tradução deverá ser necessariamente recriado. O tradutor deve, portanto, assumir o desafio da interpretação criativa e da criação que se nutre igualmente da criatividade. Um texto criativo, como por exemplo, uma poesia, torna-se impossível de traduzir de forma literal. Com isso, pode-se dizer que a teoria haroldiana é uma teoria de tradução de textos estéticos, mais especificamente, de textos estéticos que mais apresentam desafios para o tradutor. Esses desafios colocam o tradutor cara a cara com a tese da impossibilidade da tradução e, com isso, exigem uma atitude alternativa: a ideia da

⁴² Curta que retira da obra do poeta Haroldo de Campos sua "matéria-escura" para combiná-la às imagens rarefeitas do cineasta e às marcações marionetizadas das atrizes Bete Coelho e Mariana de Moraes. Fonte: <https://www.torinofilmfest.org/en/20-torino-film-festival/film/gal%C3%A1xia-albina-di-julio-bressane-e-haroldo-de-campos/6196/>

⁴³ Vídeo poesia de fragmentos da obra *Galáxias*, de Haroldo de Campos. O vídeo é um sistema desorganizado de imagens: uma exploração de cores, citações e inspirações súbitas criadas pelas palavras. Uma sequência de epifanias, rigorosas em suas imagens. Fonte: <http://www.cineesquemanoivo.org/versao2008/mostras.php?id=117>

⁴⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

recriação. O autor cita como exemplo a poesia e a problematicidade de situações impossíveis de traduzir.⁴⁵

Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se* o próprio *signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2002 p. 35)

Nessa perspectiva, a tradução assume a possibilidade de introjetar algo novo a partir da obra original. Esses procedimentos, no cinema de Bressane, revelam as formas de sua pesquisa cinematográfica, mas também todo um repertório de concepções filosóficas, culturais e sociais que interessam ao autor.

Segundo Campos, “esse problema da tradução está presente em toda transposição de mídias”. Nesse viés, para ele, o cinema de Bressane é exemplar: “Julio Bressane levou o livro (*Memórias póstumas de Brás Cubas*) de Machado de Assis para o cinema. Como eu filme *Brás cubas?* é a pergunta inicial a ser feita. O fato é que ele não está filmando *Brás Cubas*, ele está criando situações cinematográficas que têm estruturalmente algo isomórfico ao *Brás Cubas*”. (CAMPOS, 2002, p. 89)

Esse tipo de transcrição acontece também no filme *Sermões – a história de Antônio Vieira*, de 1989. Há nesse filme muito do diálogo entre Haroldo de Campos e Julio Bressane. Segundo Campos, não se trata de um filme biográfico sobre o Padre Antônio Vieira. Para ele, “No filme, há aquela relação quase “erótica” entre o velho Vieira e a Sor Juana, muito mais moça do que ele. Vieira nunca soube da polêmica

⁴⁵ Vale considerar também a influência (da escola de tradutores) do tradutor e crítico húngaro naturalizado brasileiro Paulo Rónai.

suscitada pela monja mexicana com a chamada “Carta Atenagórica”. Nunca houve qualquer contato interpessoal entre ambos” (CAMPOS, 2002, p. 90), mas no /filme Bressane promove esse encontro. O roteiro do filme foi construído a partir de circunstâncias poéticas sugeridas a Bressane pelo próprio Haroldo de Campos. E a produção é tão rica em detalhes imagéticos que recria livremente o contexto barroco a partir de iconografias. E as pistas dessa recriação são dadas por Campos quando interroga: “o que, afinal, significa Vieira? O Padre era Vieira; vieira era a concha do peregrino, que tem uma forma púbica. Vieira era a venera... Venera, Vieira, Vênus (a bela monja)... Não é por acaso que ele apresenta aquela maravilhosa cena de nu, reproduzindo uma mulher deitada diante do espelho, aquela composição belíssima do Velásquez, recriada por Júlio à maneira de um *tableau vivant*...” (CAMPOS, 2002, p. 90)

A tradução ou a transcrição é, nesse sentido, a insistência obstinada de alcançar o que escapa. Assim, a tradução é um processo criativo e não uma mera transposição do original. É o que Bressane faz, por exemplo, em *Miramar*, *Brás Cubas*, *A erva do Rato* e *Sermões*, para citar apenas alguns. Em tais filmes, o cineasta traduz cenas pictóricas, passagens poéticas (de vários idiomas) e as diversas sonoridades – segundo ele, há ao menos três modulações da escuta sonora em seus filmes (o som de estúdio, o som direto que inclui ruídos do ambiente e as composições musicais). Para Bressane, há sempre uma necessidade de escuta das situações cinematográficas em seus filmes. Para tanto, deve-se admitir outro elemento decisivo para a estética do filme: a questão da memória. E memória significa aqui “tempo”. Para o cineasta, *Miramar* “tem deliberadamente muita memória, muito acúmulo de sons, de sons heterogêneos, de tempos diversos”. (BRESSANE, 2013) Com isso, o autor trabalha com estranhamentos, sensações sonoras ambivalentes, mobilidade espacial e, além disso, “trilhas sonoras de filmes, [...] gravação, teatralização de vozes de romances de língua inglesa, de filmes do cinema americano, do cinema francês, a voz do Cocteau”, para construir “uma abundância de significantes”. (BRESSANE, 2013)

Júlio Bressane introjeta a ideia de transcrição, e é assim que recria e transpõe as diferentes linguagens artísticas para a tela do cinema. Dessa forma, todos os aspectos que compõe a sua estética, mencionados no capítulo anterior, se

somam a essa motivação tradutória e propiciam um profícuo diálogo entre os campos artísticos...

Para ele “O cinema, talvez como a pintura, tem sido a história da reprodução de alguns clichês com um entendimento, uma percepção, da luz, em diversos estados, diversos tempos e diferentes técnicas”. (BRESSANE, 2000, p. 67) Nessa comparação entre a linguagem pictórica e a cinematográfica, Bressane insere ainda o signo literário e a música. Esta última é uma de suas maiores inspirações, inclusive para a construção de boa parte de suas imagens-tempo, pois para ele, a tônica de seu cinema é a frase de Abel Gance, “O cinema é a música da luz”. Ao incorporar essa máxima, o cineasta reafirma que “O devir da imagem é o devir da luz. A metamorfose dos clichês é a metamorfose da luz desses clichês. Metamorfose da luz desses clichês, quadro a quadro, grão a grão...total”. (BRESSANE, 2000, p. 67)

3.1. Pintura: *tableau vivant*, o deslocamento do quadro para a tela do cinema

É dessa maneira, que vislumbramos, por exemplo, certas associações/transcrições do universo pictórico com o universo cinematográfico. Cabe ressaltar que há em Bressane uma intuição que convida o leitor a imaginar (e de forma exigente) as influências e citações presentes na imagem. Essas citações/transcrições podem surgir como iconografias, onde as imagens de seus filmes fazem alusão direta ou indireta a obras de arte conhecidas. É o caso do filme *Miramar*, cuja forte presença plástica nos impele a pensar em livres associações, mesmo que estas não sejam indicadas “literalmente” ou propostas deliberadamente por Bressane. Um exemplo disso pode ser visto na cena em que a mãe do personagem Miramar aparece deitada nua (na cama). A observação da temporalidade da cena e seu arranjo iconográfico, nos remeteu intuitivamente à obra *O grande nu de Modigliani* (seria esta uma citação na qual o cineasta incorpora traços do modernismo?). Afinal, Modigliani poderia figurar sem reservas entre as memórias sentimentais de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. Sabe-se que entre as obras do acervo de Tarsila do Amaral (que foi casada com Oswald), havia quadros de Modigliani.



Figura 17 - Fotograma de *Miramar* (1997).



Figura 18 - Amadeo Modigliani, *O Grande Nu*, óleo sobre tela, 73x116 cm, 1917. Conservado no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.

Nessa via, Bressane naturaliza certas imagens históricas e certas circunstâncias (nudez), que numa outra perspectiva e contexto não passariam de tabus. Assim, ele nos restitui a partir de um “novo agenciamento coletivo”, obras que muitas vezes se tornam privadas na configuração do mercado de arte. É o que poderíamos pensar, por exemplo, em se tratando de *O Grande nu*, de Modigliani, que nos remete também ao *Nu deitado* (do mesmo autor), obra avaliada em 170 milhões de dólares, restituída cinematograficamente e, poderíamos dizer, “sem custos operacionais” por Bressane aos espectadores.

Ainda sobre iconografias, em *Sermões* (1989), por exemplo, como mencionamos acima, Bressane sugere a reprodução da pintura barroca *Vênus ao espelho* de Diego Velázquez (1647-1651). Desde o jogo de luz na cena que, assim como na pintura não aparece por um meio natural, mas projetada para guiar o olhar do observador ao acontecimento projetado na obra, até a própria composição cênica são elementos relevantes para a compreensão dessa transcrição.



Figura 19 - Fotograma de *Sermões* (1989).



Figura 20 – Foto de Júlio Bressane montando o cenário de *Sermões* (1989).



Figura 21 - Diego Velázquez, *Vênus ao espelho*, óleo sobre tela, 142 x 177 cm, 1647–51. Conservado na Galeria Nacional em Londres.

É assim que o cineasta recria a estrutura do filme, a partir de elementos possíveis e caracterizantes, e é este o desafio que enfrenta também o espectador, convidado a interpretar/recriar as situações propostas por Bressane. Assim, a forma é um dos fios condutores de seu processo criativo que, como já salientamos, se vale da citação, com objetivo de transcriá-la. Reiteramos, portanto, que esse modo de recriar e transpor as diferentes linguagens artísticas para o cinema, no caso de Bressane, é corroborado pelo uso da memória. E é justamente o uso da memória – com seus esquecimentos, imaginações e sobredeterminações – que baliza nossas impressões sobre a imagem na obra do autor. E a questão da memória, que adquire uma função vital para a composição.

3.2. A literatura e o sentido óptico do realidade

Outra vertente transcriada na obra cinematográfica de Bressane é a perspectiva literária. No filme *Miramar*, por exemplo, nos deparamos com esse tipo de estratégia quando o autor recria, no desenrolar do filme, as interpolações da prosa intervalar de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Nesse sentido, as citações poéticas se articulam com as pictóricas e compõem uma atmosfera de sugestão da trama. Inspirado na obra literária de Oswald de Andrade *Memórias Sentimentais de João Miramar*⁴⁶ – que já apresenta em sua verve aspectos de uma prosa capitular – o filme de Bressane trabalha com "referências e alusões importantes ao livro: à sua estrutura, à sua crítica, ao seu humor, à sua paródia, a alguns procedimentos, como a prosa capitular, o que eu chamo de obséquio à brevidade" (BRESSANE, 2013)



Figura 22 - Fotograma de *Miramar* (1997).

⁴⁶ Um outro exemplo de transcrição cinematográfica de Bressane é *Brás Cubas*. Esse filme é comentado por Haroldo de Campos na seguinte passagem: "Tomemos o exemplo de Júlio Bressane que levou o livro homônimo de Machado de Assis para o Cinema. Como eu filmo *Brás Cubas*? é a pergunta inicial a ser feita. O fato é que ele não está filmando *Brás Cubas*, ele está criando situações cinematográficas que têm estruturalmente algo isomórfico ao *Brás Cubas*. Com isso, pode-se dizer que ele cria o cinema *brascubista* e, então, passa-se a criticá-lo por tomar liberdades excessivas com o romance. Ora, mas não é possível filmar linearmente Machado de Assis. O que ele pode fazer é transportar para o cinema os recursos extraídos de Machado de Assis; é uma espécie de "análise estrutural" de *Brás Cubas* no cinema" (CAMPOS, 2002, p.89).

É constante o piscar de olhos à plateia, para marcar o sentido de jogo e informalidade, sem perder o rigor do conceito, inserindo o estilo do cineasta na tradição de escritores como Oswald de Andrade, pela paródia e a “poesia em prosa”, e Machado de Assis, pela ironia feita em tom de conversa digressiva e pela adoção do “método das interpolações”. Não é preciso esperar a adaptação de *Brás Cubas* para ver, em ato, tais paralelos de forma e tonalidade, como não é preciso que Oswald de Andrade vire personagem em *Tabu*, ou figura aludida em *Miramar* (1997), para que se instale o regime da antropofagia. (BRESSANE, 2013)

44. MONT-CENIS

O alpinista
de alpenstock
desceu
nos Alpes

45. AIX

Albornoz e cafetãs de pele cúpica turcavam no expresso internacional guardanapando suores velhos.
O lago gilete monoculava para o sol entre litografias convexas.
Montanhas espetavam tetas para a sede azul do céu.
Casas punham pierrots na estrada quando de repente a gare chata dos banhos manifestou catálogos coloridos de Riviera no cimento de campainhas.

46. ANGLOMANIA

Tomamos board-house francesa em Albany Street não longe do Hyde Park.
Durante o dia almoçávamos a cidade visitando entre jardins múmias do British Museum.
Chegava a noite pontual e policemen corriam pesados estores do céu para alexandrinais poetas compatriotas percorrerem de tube o famoso astro da metrópole cor-de-cinza.
Fechávamos-lhe a porta à cara branca e alugávamos com Musset e Murger aconchego de rendas em cortinas insones.

47. SOHO SQUARE

Picadilly fazia fluxo e refluxo de chapéus altos e corredores levando ingleses duros para música e talheres de portas móveis e portas imóveis.

Ela me deu um livro com cem figuras para contar a mamãe a história do rei Carlos Magno.

Roldão num combate espetou com um pau a gengiva aflita do Maneco que era filho da venda da esquina e mamãe botou no fogo a minha Durindana.

6. MARIA DA GLÓRIA

Preta pequenina do peso das cadeias. Cabelos brancos e um guarda-chuva.

O mecanismo das pernas sob a saia centenária desenrolava-se da casa lenta à escola pela manhã branca e de tarde azul.

Ia na frente bamboleando maleta pelas portas lampiões eu menino.

7. FELICIDADE

Napoleão que era um grande guerreiro que Maria da Glória conheceu em Pernambuco disse que o dia mais feliz da vida dele foi o dia em que eu fiz a minha primeira comunhão.

8. FRAQUE DO ATEU

Sai de D. Matilde porque marmanjo não podia continuar na classe com meninas.

Matricularam-me na escola modelo das tiras de quadros nas paredes alvas escadarias e um cheiro de limpeza.

Professora magrinha e recreio alegre começou a aula da tarde um bigode de arame espetado no grande professor Seu Carvalho.

No silêncio tique taque da sala de jantar informei mamãe que não havia Deus porque Deus era a natureza.

Nunca mais vi o Seu Carvalho que foi para o Inferno.

9. BOLACHA MARIA

Passava os dias na sala violeta de Monsieur Violet. Ele nunca abria a janela da rua mas eram quatro horas por causa de uma escola

Figura 23: Trechos do livro: *Memórias sentimentais de Joao Miramar* (Oswald de Andrade).

A imagem acima demonstra como a escrita de Oswald é exposta de modo aforismático, capitular. Em Bressane, que segue essa sugestão de modo astuto, a estrutura fragmentária do filme é construída a partir de certa sequencialidade intrínseca a um romance de formação do cineasta. Nesse sentido, o filme não busca

recriar *Memórias Sentimentais de João Miramar*, entretanto, recupera a irreverência e também as estruturas fragmentadas usadas por Oswald de Andrade. Segundo Couto (1996), “As sequências são fragmentadas dentro delas próprias e não no seu encadeamento com as outras”. (COUTO, 1996)

[...] “A fragmentação que eu busquei foi no tipo de corte no plano a plano. Os planos têm um tempo muito adulterado. O 'Miramar' é, no fundo, um filme sobre a questão do tempo”. Para Bressane, o que continua vivo e estimulante na obra de Oswald é a maneira como ele encarou a “materialidade da linguagem”. (COUTO, 1996)

Vale salientar que sobre estrutura fragmentária, Bressane também se inspira em Machado de Assis e em seu estilo de prosa capitular de interpolações. Em entrevista, Bressane (2020) aborda magistralmente a questão do capítulo e de Capitu – último filme de Bressane. O que é capitular? Que significados tem essa expressão? Essa expressão é dada a Bressane por Haroldo de Campos, “como um enigma”, quando sugere que o mais importante em Machado de Assis não é pensar no significado do enigma de Capitu e Bentinho. O mais importante é o capítulo. Nesta mesma entrevista⁴⁷, Julio Bressane destaca que quase a totalidade dos livros de Machado são compostos por capítulos, como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* por exemplo. Bressane explica que o capitular na obra de Machado aparece quase como um reflexo de uma forma fisiológica (a questão da epilepsia/ o intervalo da crise e o seu prosseguimento). É muito interessante que esse transitar da imagem no tempo, do passado ao presente, se dê no cinema de Bressane como uma espécie de retomada da compreensão da gênese da imagem. Segundo Bornheim,

Brecht chamava a atenção de uma coisa muito curiosa. Ele diz que a visão ótica da realidade não começou com o cinema: começou na literatura, com Stevenson e na poesia de Rimbaud, no século passado. Quer dizer, que há um processo cultural em evolução que estabeleceu uma certa hegemonia, um certo privilégio para a visão ótica. E é a partir daí que

se entende a transformação da fotografia e o surgimento do cinema. Mas há uma anterioridade, já. Que faz parte do todo cultural no qual eu estou” (BORNHEIM, anexo A).

Portanto, a importância desse capitular é visível na composição de imagens de Bressane. Na imagem a seguir vemos trechos dos capítulos 5 e 6 de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

a confissão de Augsburgo; pela minha parte, se alguma vez me lembro de Cromwell, é só pela idéia de que Sua Alteza, com a mesma mão que trancara o parlamento, teria imposto aos ingleses o emplasto Brás Cubas. Não se riam dessa vitória comum da farmácia e do puritanismo. Quem não sabe que ao pé de cada bandeira grande, pública, ostensiva, há muitas vezes várias outras bandeiras modestamente particulares, que se hasteiam e flutuam à sombra daquela, e não poucas vezes lhe sobrevivem? Mal comparando, é como a arraia-miúda, que se acolhia à sombra do castelo-feudal; caiu este e a arraia ficou. Verdade é que se fez graúda e castelã.. Não, a comparação não presta.

CAPÍTULO 5 Em que Aparece a Orelha de uma Senhora

Senão quando, estando eu ocupado em preparar e apurar a minha invenção, recebi em cheio um golpe de ar; adoeci logo, e não me tratei. Tinha o emplasto no cérebro; trazia comigo a idéia fixa dos doidos e dos fortes. Via-me, ao longe, ascender do chão das turbas, e remontar ao céu, como uma águia imortal, e não é diante de tão excelso espetáculo que um homem pode sentir a dor que o punge. No outro dia estava pior; tratei-me enfim, mas incompletamente, sem método, nem cuidado, nem persistência, tal a origem do mal que me trouxe à eternidade. Sabem já que morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou. Há demonstrações menos lúcidas e não menos triunfantes.

Não era impossível, entretanto, que eu chegasse a galgar o cimo de um século, e a figurar nas folhas públicas, entre marcóbios. Tinha saúde e robustez. Supunha-se que, em vez de estar lançando os alicerces de uma invenção farmacêutica, tratava de coligar os elementos de uma instituição política, ou de uma reforma religiosa. Vinha a corrente de ar, que vence em eficácia o cálculo humano, e lá se ia tudo. Assim corre a sorte dos homens.

20

Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso⁴... Tinha então 54 anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova...

CAPÍTULO 6 Chimène, qui L'Eût Dit? Rodrigue, qui L'Eût Cru?⁵

Vejo-a assomar à porta da alcova, pálida, comovida, trajada de preto, e ali ficar durante um minuto, sem ânimo de entrar ou detida pela presença de um homem que estava comigo. Da cama, onde jazia, contemplei-a durante esse tempo, esquecido de lhe dizer nada ou de fazer nenhum gesto. Havia já dois anos que nos não víamos, e eu via-a agora não qual era, mas qual fora, quais fôramos ambos, porque um Ezequias misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudi todas as misérias, e este punhado de pó, que a morte ia espalhar na eternidade do nada, pôde mais do que o tempo, que é o ministro da morte. Nenhuma água de Juventa igualaria ali a simples saudade.

Creiam-me, o menos mau é recordar; ninguém se fie da felicidade presente; há nela uma gota da baba de Caím. Corrido o tempo e cessado o espasmo, então sim, então talvez se pode gozar deveras, porque entre uma e outra dessas duas ilusões, melhor é a que se gosta sem doer.

Não durou muito a evocação; a realidade dominou logo; o presente expeliu o passado. Talvez eu exponha ao leitor, em algum canto deste livro, a minha teoria das edições humanas. O

⁴ Às margens deste rio, Chateaubriand relatou ter visto bandos de cegonhas alçarem vôo rumo à África.

⁵ *Chimène, qui l'eût dit? Rodrigue, qui l'eût cru?* — Chimène, quem o teria dito? Rodrigue, quem o teria acreditado? — Trecho do *El Cid* de Corneille.

21

Figura 24 - Trechos do livro: *Memórias póstumas de Brás Cubas*. (Machado de Assis).

Em entrevista, Bressane (2020) discorre sobre sua admiração pela obra de Machado de Assis, e conta que utilizou como inspiração dois de seus contos – *A causa secreta* e *Um esqueleto* – em seu filme *A Erva do rato*. Compôs a obra com imagens que sugeririam “uma falsa narrativa”, estilo predominante de Machado.



Figura 25 - Fotograma de *A erva do rato* (2008).

A questão literária na obra cinematográfica de Bressane é complexa. No filme *Brás cubas*, Bressane não intencionou filmar *Memórias póstumas de Brás Cubas*, mas sua interpretação do personagem da obra literária. Assim também aconteceu em *Miramar*, filme em que o cineasta intencionou traduzir o personagem do livro *Memórias sentimentais de João Miramar* para outra linguagem. Já em *A erva do rato*, Bressane traduz a relação tempo/montagem e a questão narrativa, recriando os ricos aspectos abordados pelas obras literárias.

Por essas veredas transita o diretor, compondo seu cinema de inúmeras citações literárias, que perpassam desde os personagens até o estilo de montagem da obra. E é assim que essa lógica literária acontece, por meio da tradução/transcrição proposta por Haroldo de Campos.

3.3. Sonoro/musical/visual: o cinema como música da luz

Outro elemento característico da estética audiovisual bressaniana é a formação da imagem por meio da transcrição sonora/musical/visual.

Desde o cinema clássico, notamos a necessidade da coerência entre a imagem e o som. O ambiente da música requer sua entrada em cena, mas a disposição do vocabulário e referências culturais em cena, muitas vezes não deixava que transparecesse a música, como se ela estivesse ali para não ser propriamente percebida. Para Bressane, por outro lado, a sonoridade não é um simples acompanhamento ou sonoplastia das cenas, mas uma dimensão fundamental de sua linguagem. O som e a música são elementos protagonistas na construção do filme. E essa será uma das exigências da formação da imagem em sua obra.

Assim como Bressane, alguns diretores contrários à estética dominante no cinema também usam esse conceito. Cineastas como Godard, Glauber Rocha, contrariaram a narrativa linear e a continuidade cinematográfica, e se recusaram a criar uma narrativa naturalista em seus longas-metragens. Representando não uma ruptura com a estética clássica essencialmente, mas uma ruptura com a estética predominante de mercado.

Era isso a poesia para os cineastas da vanguarda. Essa seria a verdadeira vocação do cinema: criar no imaginário do espectador outras imagens além das mostradas visualmente, pela diferença, pela ausência destas e não pela identificação ou repetição. O cinema desses cineastas, mais poético e mais experimental, ia numa direção completamente diversa daquela que o cinema clássico veio a explorar: o ilusionismo do contato com o real e o poder da imagem em movimento como simulação visual da duração, do tempo transcorrendo, para que o espectador pudesse viver intensamente o drama existencial das personagens. Ao assistir uma “imagem em movimento”, o espectador realmente *imagina ver* o que ela mostra. (FLORES, 2013, p. 16)

Para Bressane, sua questão com a sonoridade começou como um experimento logo no início da sua carreira nos longas *Família do barulho*, *O Anjo nasceu*, a “desautomatização do som, a separação da imagem, o acúmulo sonoro, o som espacializado... Tudo isso, a montagem de som, não a montagem do som na imagem, a montagem do próprio som”. (BRESSANE, 2013) Bressane muitas vezes desloca a sonoridade para o centro, como elemento fundamental na formação do sentido da imagem cinematográfica. Essa característica o acompanha em diversas obras.

Em entrevista para Virgínia Flôres, *Vestígios de um encontro com Júlio Bressane – por uma dramaturgia do som* (2013), Bressane conta que muitas vezes o som nasce antes da própria imagem ou sequência, é a gênese, o experimento dentro da própria linguagem, em que a sonoridade na imagem sugere a imagem.

E tem uma coisa que foi um experimento que nunca foi feito. Nem eu tinha ideia de preparar esse experimento. Tinha uma ideia tosca de separar a imagem. Inclusive o filme, em algumas cenas, eu já tinha montado o som e não tinha a imagem ainda. (BRESSANE, 2013)

A composição sonora nas obras de Bressane pode ser considerada experimento dentro da linguagem cinematográfica. Podemos considerar a sonoridade como ingrediente da memória do espectador, que ativaria toda uma imagética, constituindo assim, um elemento poderoso para a concepção das imagens.

[...] o cinema de Bressane nutre-se de estímulos incrustados na aparência visível das imagens. Onde a música tangiversa articulando significados com a letra e a melodia, os olhos completam com uma imagem despistante. (TRAGTENBERG, 1995, p. 13)

Dessa forma, todo o percurso do cineasta perpassa essa estética. Em *Miramar*, por exemplo, Bressane afirma brincar com essa questão estética quando sugere o som (também) como acúmulo de memória.

Tudo isso é real, no sentido de que toda a memória, toda a música, todo o passado, tudo isso faz parte da realidade. A realidade abraça tudo isso. Ali há um acúmulo de sonoridades, um acúmulo de significantes, como parte desse gênero de filme de memórias. (BRESSANE, 2013)

É o que o cineasta chama de “memória da ficção”, na qual a imagem é dedicada ao som e sua espacialidade. É uma espécie de construção da realidade, que segundo o cineasta “abraça” toda a composição do filme. O resultado desse processo estético convida os espectadores a dar sentido à obra composta por imagens e sonoridades.

Seu cinema FALA pela música que completa líricamente diálogos essencialmente rapsódicos. Além de moldura para uma duração, a música cria e calibra a sintonia mais fina da narrativa: a fala egoísta do criador. Com uma distância periférica e mantendo uma exterioridade em relação às imagens, estabelece uma via narrativa própria, as vezes mais que paralela, supra. Articula-se ao longo das sequências como uma charada que constitui-se no prazer de ir se revelando aos poucos, interferindo especialmente nos momentos onde o texto não quer dizer, mas insinuar, reclamar de si mesmo, com pensamentos dispostos em forma de jogo... (BRESSANE, 2013)

Ismail Xavier no ensaio *Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética* (2006), quando trata a sonoridade da cinematografia de Bressane, disserta sobre a utilização de outras sonoridades para o enriquecimento estrutural da composição fílmica. A composição da sonoridade fílmica pode se fazer por meio de apropriações de recortes sonoros de outras obras. “Ampliando o terreno, creio que

há, em *Dias de Nietzsche em Turim*, em consonância como visto em outros filmes, uma confirmação deste *leitmotiv* bressianiano, atualizado aí na incorporação de outras sonoridades”. Esses procedimentos são utilizados em filmes como *São Jerônimo* e *Dias de Nietzsche em Turim*.

Essa sonoridade estranha produzindo também um contraste com imagens estranhas. O *São Jerônimo* também tem muito desse estranhamento pelo que é familiar. Aquela coisa do sertão, que parece ser muito familiar, mas de repente você vê aquilo como estranhamento. Esse estranhamento é possível pelo som. O *São Jerônimo*, por exemplo, poderia ser um filme mudo, mas ele não poderia ser aquele filme, mudo. Porque a construção daquela imagem só teria aquela força e aquele caráter de estranhamento se tiver aquela sonoridade que é muito rica e muito significante. O *São Jerônimo* tem uma outra coisa, muito mais do que o Nietzsche... O Nietzsche foi traduzido em português em 1898, então, em 1896 já havia um artigo pioneiro do João Ribeiro falando sobre o Nietzsche, então já existia até muita coisa dele em língua portuguesa. São Jerônimo não existe em língua portuguesa. Aqueles textos que estão ali, traduções, tudo de um panorama de um idioma desconhecido. E o som introduz uma coisa que foi uma espécie de sonoridade para o cinema mudo. (BRESSANE, 2013)

Outro exemplo dessa estética aparece no início do filme *Miramar*, quando Bressane utiliza fragmentos de diálogos de outros filmes para dar significância à trajetória de formação do personagem Miramar, como é possível observar nos primeiros minutos do filme.

Ele tem deliberadamente muita memória, muito acúmulo de sons, de sons heterogêneos, de tempos diversos. De algumas coisas, de um estranhamento no ostensivamente familiar. Duas sensações sonoras contrárias no mesmo momento, deslocamentos sonoros, e também de linguagem, tem trilhas sonoras de filmes, tem gravação, teatralização de vozes de romances de língua inglesa, de filmes do cinema americano, do cinema francês, a voz do Cocteau, há uma abundância de significantes. E a montagem de

cada um deles, isso de fato resultaria numa projeção muito correta do que poderia ser o *Miramar*. (BRESSANE, 2013)

Dessa maneira, essa condensação sonora é um dos índices mais pungentes na obra de Bressane. Outro aspecto sobre o som para a composição fílmica do cineasta carioca é a riqueza na construção do sentido tanto no uso e captação do som direto, quanto ao som construído artificialmente em estúdio. Em *Miramar* e em *Dias de Nietzsche em Turim*, por exemplo, o uso do som do ambiente auxilia na composição do “espaço” físico-visual. Podemos assim notar em vários momentos do filme.

O *Miramar* e depois o *Dias de Nietzsche em Turim* que também foi uma coisa que teve uma diferença, um foi som direto. O *Dias de Nietzsche em Turim* foi um som construído. Todo ele construído artificialmente dentro de um estúdio, que tinha uma relação de fundo com aquela imagem. O filme era uma espécie de uma caixa de bombom do Nietzsche. A caixa de charuto. Uma coisa feita com um controle quase artesanal. Todo feito dentro de um estúdio, com aquela estranheza da tradução do Nietzsche em português. (BRESSANE, 2013)

É importante lembrar que música também tem papel importante no contexto cinematográfico e proporciona marcações referenciais e narrativas. A música pode indicar pontos de vista, ajudar na interpretação de eventos e indicar valores morais e éticos dos personagens. A grande maioria dos filmes de narrativa clássica segue essa regra, que a música deve ser subordinada aos veículos primários da narrativa, como os diálogos ou a própria imagem.

Nesse sentido, o cinema clássico veio criando, ao longo dos anos, uma sistematização de

procedimentos de produção visando a uma estética narrativa visual e sonora em que o espectador encontra fluidez, nunca sendo interrompido pelos procedimentos técnicos, num sistema ilusionista. (FLORES, 2013, p. 51)

A música não deve ser ouvida conscientemente. A duração de um trecho é determinado pela duração de uma ação ou sequência visualmente representada.

Tornar o fenômeno sonoro imperceptível, ou ainda, invisível ao espectador é o objetivo principal de uma das tendências na criação da música de cena e de cinema, que objetiva com isso uma concentração da atenção do espectador na narrativa cênica, verbal ou visual, para estabelecer um maior desenrolar do fluxo narrativo. (TRAGTENBERG, 1995, p. 13)

Entretanto, Bressane incorpora a música em seus filmes como uma linguagem que muitas vezes traz mais sentido à cena do que os próprios diálogos entre os personagens. Ele trata de forma consciente a parte musical dentro do seu roteiro. Para isso, incorpora a música popular brasileira em suas trilhas de filmes, a partir de gêneros como o samba, por exemplo. Para exemplificar o que dissemos, em *Miramar* o cineasta apropria-se de músicas como *Mamãe eu levei bomba*, interpretada por Dircinha Batista, e *O 'X' do problema* de Noel Rosa, interpretada por Aracy de Almeida, e as incorpora à obra. Segundo Júlio Bressane, poderíamos realizar em *Miramar* “uma investigação através do som. Seria uma escuta, mas uma escuta visual” (BRESSANE, 2013). Nessa situação, a compreensão da cena, como mencionamos anteriormente, é sugerida pela música e não o contrário.

Bressane usa a heteronímia de Fernando Pessoa (um dos maiores escritores da literatura em língua portuguesa) para descrever a utilização da sonoridade em seu romance de formação, *Miramar*. A heteronímia é um fenômeno relacionado aos vários desdobramentos do “eu” poético, multiplicando identidades, todos dotados de biografia, produção e visão ideológica própria.

O *Miramar* também tem, dentro da trilha sonora, uma forma de heterônimos, de tantas referências de uma mesma coisa. O que está ali também em formação não é só toda essa trilha, toda essa sonoridade, mas também a formação do próprio personagem, que é um jovem que está se formando e tal. Toda essa organização é de uma mesma pessoa, mas com uma tal diversidade de personalidades... É uma ficção. O filme realmente é uma cartografia de ficção, seja na música, na imagem, o signo no *Miramar* é uma cartografia de ficção. Então toda essa ficção musical do filme é de muitas pessoas. Aí é que está a questão da heteronímia. O *Miramar* pode ser como esses hotéis que têm à beira mar; são muitos Miramares. Cada cidade, que tem praia, tem um hotel *Miramar*. É uma personalidade que não cabe em uma pessoa só, então ela se multiplica em muitas pessoas. E essa multiplicação se dá também na forma da trilha. A música vai juntando coisas e vai ampliando coisas. As sonoridades vão se juntando e até se repetindo. (BRESSANE, 2013)

É assim que Bressane sugere a composição da imagem e a formação do próprio personagem, por meio da riqueza de sonoridades.

Ainda sobre formação da imagem, Tragtenberg discorre no artigo “O Som, Música, Céu, Trovão? Imagem, O som, Ação!” sobre como as músicas nas obras muitas vezes também são utilizadas como uma moldura para a duração da cena. Conforme Tragtenberg menciona, “é comum Bressane contrapor alguns planos longos quase imóveis a trechos de canções que mantêm a sua batida ritmada. Desse choque de velocidades extrai a sua duração”. (TRAGTENBERG, 1995, p. 14)

Os ritmos constantes de sambas e marchas são geralmente recortados de forma assimétrica, criando uma tensão entre a continuidade poética das canções e os planos de imagens. Essa narrativa musical, recortada, assume faces novas, convertendo versos em chistes, trocadilhos, enigmas. (TRAGTENBERG, 1995, p. 14)

Ainda sobre as músicas, Tragtenberg aborda a questão da textura composta. “A textura dos arranjos e gravações de sambas e canções dos anos 20 aos 50 (universo sonoro comum de boa parte da filmografia de Bressane dos anos 60 e 70) encontra ressonância nas imagens de filmes como *O anjo nasceu*, *A agonia*, *Cara a cara*, *entre outros*”. (TRAGTENBERG, 1995, p. 14)

Em *Sermões* existem vários exemplos que ilustram de que forma o seu cinema integra as texturas musical e visual, a composição se faz com a articulação entre as obras escolhidas na trilha sonora e imagens concebidas pelo diretor. Essa relação dentro da obra cinematográfica se articula de forma que o discurso musical sustenta-se enquanto narrativa.

Não existe uma preocupação em limitar-se a um estilo ou mesmo de se estabelecer um confronto de estilos, ou ainda uma recorte histórico. Mas trata-se de um processo bastante pessoal de relacionar e ordenar as escolhas musicais, onde o conceito de textura é básico e supra técnico/musical. E essas escolhas ganham importância uma vez que – segundo o que pude acompanhar – são anteriores as filmagens e simultâneas a elaboração do roteiro. A constituição dessas referências musicais parece auxiliar de certa forma determinante a própria concepção das imagens. (TRAGTENBERG, 1995, p. 14)

Outro aspecto – não menos importante – abordado por Bressane com maestria é o silêncio. O cineasta defende a existência de três tipos de silêncio. Entre esses, o silêncio de um estúdio, o silêncio de uma ausência de fita e o silêncio de uma gravação indireta, em que está tudo em silêncio. Isso tudo é música do filme e está dentro da imagem.

Ali, com esse processo, eu percebi uma diferença em pelo menos três sons de silêncio. Existem numa determinada trilha três silêncios diferentes. Por aí você pode ter um indício do que significam as dificuldades e a necessidade de um ouvido ocular, de um ouvido atento para sentir todas essas

experiências, essas mudanças que estão ali e que são justamente esses significantes que vão montar a coisa. Nesse sentido, um filme como *Agonia* tem uma coisa muito curiosa. (TRAGTENBERG, 1995, p. 15)

“O que se busca nesta poética é o procedimento capaz de traduzir um método de criação.” (XAVIER, 2006, p. 17) E é este o desafio que enfrenta o espectador, também ele convidado a transcriar, traduzir as situações propostas por Bressane. A tradução é nesse sentido uma relação musical por excelência. E é justamente aí que se extrai a fotodramaticidade da imagem, que faz com que pensemos como Gance que o cinema é a música da luz. Som/som-bras, silêncio/Luz/cor, movimento-desespero, estaticidade-esperança, tempo-memória-esquecimento, espaço-real-inverossímil, imagem- revelação, imagem-opacidade. E tudo isso traçado nos intervalos das vertigens, ora vertiginosas e reversas, ora com ritmo ralentado. Como traduzir a dança da luz é um dos aspectos que move as interrogações de Bressane. É a partir desse cenário e suas experimentações que o autor se reinveste das assertivas oswaldianas para conjugar, segundo Xavier, um estilo disjuntivo, avesso à teleologia e aos paradigmas narrativos tradicionais, cuja citação-tradução e as tensões entre espaço e tempo, revelam uma nova experiência com o intercurso imagético e sonoro. Vê-se, portanto, que as imagens compostas por Bressane exibem caracteres pictóricos, fotográficos, icônicos, simbólicos, literários, poéticos, culturais e o aspecto sonoro/ musical/visual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante este intenso percurso de descobertas e aprendizados, guiamo-nos por certas pistas evocadas por Bornheim em seu ensaio sobre o filme *Miramar*, de Bressane. Esse ponto de partida foi um ingrediente muito importante para que toda a trama desse estudo se costurasse. Sendo assim, a forma significativa com que o filósofo descreve o filme, escolhendo dimensões nodais da construção imagética da obra, se projeta de forma especial nessa pesquisa. Foi assim que, paulatinamente, compreendemos os aspectos estéticos relevantes para a formação da imagem cinematográfica em Júlio Bressane, mediante a aproximação entre as interpretações de linguagens artísticas de Gerd Bornheim e a experiência estética de Júlio Bressane.

Discutimos questões estéticas que perpassam a obra do autor e que competem para a formação de sua linguagem cinematográfica. Pesquisamos materiais escritos e fílmicos de/sobre Júlio Bressane. Estudamos a trajetória e influências de Júlio Bressane na história do cinema nacional e apresentamos o histórico de movimentos cinematográficos que influenciam sua obra. Interpretamos textos sobre a experiência estética, harmonizando o embasamento teórico a partir da pesquisa estética de Gerd Bornheim e outros teóricos, como George Didi-Huberman, Jacques Rancière e Deleuze. Examinamos uma valiosa entrevista datiloscrita de Gerd Bornheim, transcrevendo-a, interpretando-a e sentindo a densidade de suas colocações sobre a imagem, sobre as artes, a cultura óptica, os meios técnicos e sociais que constroem a vida do cinema. Além disso, encontramos no acervo de Bornheim os datiloscritos e manuscritos originais do ensaio sobre *Miramar*, de Bressane. Com isso, pudemos acompanhar o pensamento do autor se fazendo, à medida que acompanhávamos também o trabalho de formação da imagem em Bressane, interpretando seus filmes, suas montagens. Foi a partir daí, assistindo e reassistindo muitos dos filmes do autor que começamos a entender que seu cinema requer uma necessária disposição crítica e “tradutória”. Assim, avaliamos o uso da tradução e da transcrição nas produções de Júlio Bressane, considerando a teoria de Haroldo de Campos sobre a mesma, com o intuito de compreender sua estética

cinematográfica. Foi surpreendente ouvir do próprio Bressane, num encontro que redimensionou nossa percepção de sua obra, seus relatos e comentários sobre sua amizade com Gerd Bornheim e Haroldo de Campos. Decorre daí as diversas interlocuções sobre a crítica e estética que os autores mantinham acesas. Esse encontro com Bressane e Rosa Dias, aproximadamente três horas de uma potente narrativa capitular, corroborou nossas hipóteses e nos encorajou a continuar trilhando esse contagiante desafio de percorrer as imagens do cineasta. Nos revelou ainda que a formação da imagem em Bressane se deixa penetrar pelo inusitado das situações, pelas histórias e narrativas, pelas amizades e relações pessoais, pelo pensamento sobre a realidade. O que disse Didi-Huberman da montagem parece se encaixar bem no labor bressaniano, “A montagem enquanto tomada de posição ao mesmo tempo tópica e política, a montagem enquanto recomposição das forças nos ofereceria, assim uma imagem do tempo que faz explodir a narrativa da história e a disposição das coisas”. Dessa forma, seguir os traços da imagem em Bressane é perceber suas modulações e suas tomadas de posição. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 118)

A teoria de Haroldo de Campos foi nesse sentido reveladora para que entendêssemos que a montagem bressaniana evidência signos e elementos-chave da citação/transcrição feitas pelo diretor e que são transferidas por ele das diversas linguagens artísticas para o cinema. Nessa via de diálogos entre as artes, nessas tomadas de posição, as cenas revelam a transcrição, por exemplo, a partir do uso de iconografias de pinturas famosas, ou das citações de trechos de obras literárias tanto diretamente nas imagens como por meio da fala dos personagens. Outro exemplo desafiador é o tratamento da música pelo cineasta, um tratamento *sui generis*, muito diferente do que se vê e ouve nas salas de cinema. Bressane não faz música de acompanhamento ou de ilustração para a imagem. Em seu cinema muitas vezes a sonoridade é âmago da *imago*, da imagem. Como ele mesmo diz: “Isso tudo é uma coisa que está dentro da escuta do filme, que constrói a imagem do filme. Dessa sonoridade, desses significantes é que se monta a imagem do filme...” (BRESSANE, 2013)

Contudo, o que alcançamos até o momento foi o mapeamento do papel primordial na impressão da imagem, nas citações e transcrições do autor. Ainda há muito a ser trilhado nesse vasto campo da imaginação e do cinema-pensamento.

Nossa intenção é aprofundar, em pesquisas futuras, esse instrumental a fim de realizar ainda uma leitura mais atenta e detalhada de algumas obras do cineasta carioca. Eis a força e a contundência de seu cinema transgressor, que nos impele a continuar interpretando seus trabalhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo; Globo, 2004.
- ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto – uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.
- BARRENECHEA, Miguel. “Dias de Nietzsche em Turim de Bressane/Dias” *Arte brasileira e filosofia. Espaço aberto Gerd Bornheim*. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.
- BORNHEIM, Gerd. “Duas características do expressionismo”. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- _____. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.
- _____. “As dimensões da crítica”. In *Rumos da crítica*. Org. Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000.
- _____. “A questão da crítica”. In *Folhetim 15, Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, 2002a.
- _____. “O sentido da tragédia”. In *Folhetim 12, Teatro do Pequeno Gesto*. Rio de Janeiro, 2002b.
- _____. “Nietzsche e Wagner. O sentido de uma ruptura”. In *Cadernos Nietzsche*. São Paulo: GEN e Unijuí, 2003.
- _____. “Brecht e as quatro estéticas”. In *Arte brasileira e filosofia*. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.
- _____. *Temas de filosofia*. Organização e apresentação de Gaspar Paz. Prefácio de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2015.
- BOSI, Alfredo. “Pré-Modernismo e Modernismo”. *A história concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BRESSANE, Julio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRESSANE, Júlio. “Conversa com Júlio Bressane/Miramar, Vidas Secas e o Cinema no Vazio do Texto”. *Cinemas*, n. 06, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1997. Entrevista a Geraldo Sarno e Carlos Avellar.
- _____. Júlio Bressane. *Revista Continente*, Recife, 29 de Novembro 1999. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/1002-a-contenente/revista/cinema/18347-julio-bressane.html>. Acesso em: 16 de Julho 2017.
- _____. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. "Cinéma Deleuze". *Gilles Deleuze une vie philosophique*. Sous la direction d'Eric Alliez. Paris : Institut Synthélabo pour le progress de la connaissance, 1998.

_____. "O Cinema Inocente de Júlio Bressane". Por Luciano Trigo. *Críticos*, 14 de Outubro 2002.

_____. "Entrevista com Julio Bressane". Por Naief Haddad. *Folha de S.Paulo*, em Lagos (Portugal), 12 de Junho 2006.

_____. "Vestígios de um encontro com Júlio Bressane – por uma dramaturgia do som". Por Virgínia Flôres. *Revista de cinema da UFRB*, 28 de novembro de 2013.

_____. *Ab-Cena*. Rio de Janeiro: Zazie, 2018.

BRESSANE, Júlio e DIAS, Rosa. "Conversa com Júlio Bressane e Rosa Dias". Rio de Janeiro, jan. 2020. Entrevista a Gaspar Paz, Lays Gaudio, Fabio Camarneiro e Pedro Marra.

CAMARNEIRO, Fábio. "Contradições da canção: música popular brasileira em "O Mandarin", de Julio Bressane." 2009. Dissertação (Estudo dos Meios e da Produção Mediática)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. "Cinema inocente: artes plásticas e erotismo em Filme de Amor, de Júlio Bressane." 2016. Tese (Meios e Processos Audiovisuais)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CAMPOS, Haroldo. "Da tradução como criação e crítica", "Estilística Miramarina" e "Minha relação com a tradução é musical". *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

_____. "Miramar na Mira". In. ANDRADE, Oswald de *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. "O sistema literário consolidado". *Iniciação à Literatura Brasileira*. 7.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul 2015.

CHATEAU, Dominique. *Philosophie d'un art moderne: le cinéma*. Paris: L'Harmattan, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Em defesa da educação pública, gratuita e democrática*. Organização Homero Santiago. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

COMPARATO, Fábio Konder. *A oligarquia brasileira. Visão histórica*. São Paulo: contracorrente, 2017.

CORREA, Zé Celso Martinez. *Entrevistas*. Org. Karina Lopes e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COUTO, José Geraldo. "Bressane finaliza seu 'Miramar' anarquista. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1996.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. *Cinema 1. A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Le pli: Leibniz et le baroque*. Paris: Minuit, 1986.

_____. *Proust e os signos*. 8. ed. atualizada. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*/ Gilles Deleuze. Trad. Fátima Saadi, Ovídio Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. 112 p.

DELEUZE, Gilles. *Dois regimes de loucos*. Textos e entrevistas (1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIAS, Rosa. "Homenagem ao professor Gerd Bornheim". *Arte brasileira e filosofia*. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÉ, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Devolver uma imagem". *Pensar a imagem*. Org. Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Quando as imagens tomam posição. O olho da história, I*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. "O cinema e o clichê em Gilles Deleuze". *Revista Cult*, ano 22, junho de 2019. São Paulo: Editora Bragantini, 2019.

FLORES, Luís. *Remontar as mídias: o pensamento imagético de Harun Farocki*. Cidade??: Editora??. 2019.

FLÔRES, Virginia. *Além dos limites do quadro: O som a partir do cinema moderno*. Tese de doutorado (Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 2013.

GUÉRON, Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

JOSÉ, Ângela. "Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria". *Revista Alceu*. v. 8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. 2007 – P. 155 a 163 (http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf).

MACHADO, Roberto. "A imagem-movimento". *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MAGALHÃES, Iara Helena. *A técnica do filme São Jerônimo, de Júlio Bressane, segundo um desenho do tempo*. 2007. Dissertação (Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

MALTZ, Bina. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1993.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATOS, Olgária. "A ordem e seus avessos. Julio Bressane: A cidade dos homens, A cidade de Deus". *Julio Bressane Cinemapoética*. Org. Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. São Paulo: MassaoOhno Editor, 1995.

PAZ, Gaspar. *Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

_____. “Traços derridianos que se mesclam entre as linguagens artísticas”. *Heranças de Derrida: da linguagem à estética*. Orgs. Rafael Haddock-Lobo, Carla Rodrigues, Alice Serra, Giorgia Amitrano, Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

_____. «Langage, sonorité et expérience poétique chez Jean-Luc Pouliquen». *Palimpsestes - Revue de traduction* (Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle), Paris, 2015.

PINTO, Leonor Souza. *O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988*. In: CHAGAS, C. M. de F., ROMÃO, J. E. E. & LEAL, S. (orgs). *Classificação Indicativa no Brasil: desafios e perspectivas*. Brasília: Ministério da Justiça, 2006.

RAMOS, Fernão. (Org.) *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

_____. “*Cinema Marginal (1968-1973)*”. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique-éditions, 2000.

_____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique éditions, 2003.

REAL, Elizabeth Maria Mendonça. “*Câncer: um diálogo entre o cinema e as artes visuais*”. VI EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/elizabeth_maria_mendonca.pdf. São Paulo, p. 164 a 169. 2010.

REIS, Flávio. *Cenas marginais: Glauber, Sganzerla, Bressane*. Edição do Autor, 2005.

SOUSA, Adriano Carvalho Araújo e. *Estudo dos Meios e da Produção Mediática*. 2010. Tese (Comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. *Poética de Julio Bressane: cinema(s) da transcrição*. São Paulo: Fapesp, 2015

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TEIXEIRA, Silvana. *As memórias antropofágicas de Oswald de Andrade*. 2011. Dissertação (Estudos de Linguagem) - Universidade Federal de Mato Grosso , Cuiabá, 2011.

TRAGTENBERG, Lívio. “Júlio Bressane: O som. O Céu. Trovão? Imagem, O som, Ação!”. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos; RODRIGUES, Antônio Medina (Org.). *Júlio Bressane: Cinopoética*. São Paulo: M. Ohno, 1995.

_____. *Música em cena*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Signos Música), 1999.

WISNIK. José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

XAVIER, Ismail. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética” *Revista Alceu*. v.6 - n.12 - p. 5 a 26 - jan./jun. 2006. (http://revistaalceu.com.puc.rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf).

_____. *O discurso cinematográfico: opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FILMOGRAFIA DE BRESSANE

Cara a cara. 1967, 35mm, p&b, 80

O Anjo nasceu. 1969, 35mm, p&b, 72'

Matou a família e foi ao cinema. 1969, 35mm, p&b, 80'

A família do barulho. 1970, 35mm, p&b, 75'

Barão Olavo, o horrível. 1970, 35mm, p&b, 70'

A miss e o dinossauro. 1970, super 8mm (sonoro), color, 90'

Cuidado madame. 1970, 16mm, color, 70'

Memórias de um estrangulador de loiras. 1971, 16mm, color, 70'

Amor louco. 1971, 16mm, p&b, 85'

A fada do oriente. 1971, 16mm, p&b, 80'

Lágrima pantera. 1972, 16mm, color, 150'

O rei do baralho. 1973, 35mm, p&b, 90'

Viagem através do Brasil - I. 1973/74, super 8mm (sonoro), color, 90'

Viagem através do Brasil - II. 1973/74, super 8mm (sonoro), color, 90'

Viagem através do Brasil - III. 1973/74/75, super 8mm (sonoro), color, 100'

O monstro Caraíba: nova história antiga do Brasil. 1975, 35mm, color, 70'

Viola chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro. 1975, 16mm, color, 15'

A agonia. 1977. 1976, 35 mm, son. , color, 90'

O gigante da América. 1978, 35mm, color, 95'

Cidade pagã. 1979, u-matic, color, 12'

Cinema inocente. 1979, 16mm, p&b, 39'

Tabu. 1982, 35mm, color e p&b, 95'

Brás Cubas. 1985, 35mm, color e p&b, 90'

Sob o céu, sob o Sol, Salvador. 1987

Sermões: A história de Antônio Vieira. 1985, 35mm, color e p&b, 80'

Quem seria o feliz Conviva de Isadora Duncan?. 1992, 35mm, color e p&b, 80'

Galáxia albina. 1992, betacam, color e p&b, 40'

Oswaldianas. 1992, 35mm, color, 140'

Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark. 1993, betacam, color e p&b, 40'

O cinema do Cinema: criação e recriação da Imagem no Filme Cinematográfico. 1993, betacam, color e p&b, 115'

Antonioni-Hitchcock: A imagem em fuga. 1993, Betacam, color e p&b, 40'

As Canções que Você fez pra Mi. Betacam, color e p&b, 40'

O Mandarim. 1995, 35mm, color e p&b, 97'

Miramar. 1997, 35mm, color , 90'

São Jerônimo. 1999, 35mm, color , 79'

Dias de Nietzsche em Turim. 2001, 35mm, color e p&b , 85'

Terra Incognita. 2002, Betacam, p&b

Filme de Amor. 2003, 35mm, color e p&b

Cleópatra. 2008, 35mm, color, 116'

A Erva do Rato. 2008, 35mm, son. , color, 90'

Educação Sentimental. 2013, 35mm, Color, 84'

Garoto, 2015, Color, Digital, 76'

Beduíno. 2016, Color, Digital, 75'

Sedução da Carne. 2018, Color, Digital, 70'

Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej. 2019, Color, Digital, 58'

ANEXO A – Entrevista de Gerd Bornheim sobre o cinema (datiloscrito original do acervo do autor)

1. Pergunta: Em que a filosofia poderia contribuir para a compreensão do cinema?

Resposta: Em certo sentido, tudo é filosofia, tudo tem um significado que pode e deve ser explicitado. A meditação mais profunda de qualquer dimensão do real se processa na filosofia. O pensamento de que seja o cinema deve, pois, ser tarefa filosófica. Não obstante, preferiria inverter a pergunta: em que pode o cinema contribuir para a filosofia? O problema pertence aos filósofos, mais do que aos cineastas e aos críticos de cinema.

2. Pergunta: Assim como a literatura - os romances de Kafka, por exemplo, para os existencialistas - possibilita uma revelação da condição humana e da significação do mundo, poderia o cinema possibilitar ao filósofo dados para a meditação de problemas fundamentais da filosofia? Em que medida? Na sua opinião, quais autores e quais películas poderiam permitir tal meditação?

Resposta: A esta respeito, o cinema ainda não se impõe como seria de desejar. É incontestável que o diálogo entre a filosofia e a literatura é muito mais rico, existindo já toda uma tradição de intercâmbio; aliás, o próprio intercâmbio vem constituindo um problema filosófico. Uma certa marginalização do cinema se deve, creio, ao desinteresse dos filósofos; de fato, poucos se ocuparam do problema. Acontece que nada, possivelmente, sob um ou outro aspecto, consegue revelar tão bem o caráter do nosso tempo quanto o cinema. E não se refere aqui apenas aos mestres desta arte. Refiro-me ao grande da produção cinematográfica. Precisamente o fato de que o cinema, mais do que as outras artes, permanece preso a um estatuto comercial e procura atender à sensibilidade do espectador médio, faz desta arte o maior repositório das "respostas" ou das reações que definem o homem contemporâneo. A vantagem d'este tipo de cinema, montado sobre uma estrutura máquina de anulação das preferências do público, revela a sensibilidade básica do homem da hoje. Já o grande diretor coloca um problema inverso, porque ele cria uma concepção do homem e do mundo, ele constrói criticamente. E neste caso, o trabalho da crítica, filosófica ou não, se associa ao que vem sendo feito no terreno das outras artes. Mas o in-

(fl. 2)

portante é compreender que tudo é digno do pensamento do homem, e que o resto frequentemente são preconceitos. Uma pedra é obtusa e fechada em si mesma, mas observando-a, o homem pode elaborar toda uma ciência. Para quem sabe pensar, até um filme medíocre coloca problemas. Os filmes históricos, por exemplo, mesmo os mais inconscientes, se parecem de um modo espantoso, e a estrutura, digamos, sociológica, destes filmes impõe uma série de graves problemas. O que eu quero dizer é que tudo revela o homem, e mesmo diante da mediocridade não deveríamos nos comportar como se a deficiência fosse nossa.

3. pergunta: para v. qual é a diferença fundamental entre o teatro e o cinema? Por que sua preferência pelo teatro? O teatro seria mais ontológico que o cinema?

Resposta: Preferência é uma questão subjetiva e não interessa. A diferença fundamental entre as duas artes é, predominantemente, de ordem estética. Do ponto de vista material, o teatro apresenta uma estabilidade muito maior, mais assegurada, a despeito da enorme instabilidade de sua história. De fato, o teatro repousa sobre a palavra do poeta e o corpo do ator. Por isto, pode-se dizer que o teatro tem a idade do homem. Obviamente, não é este o caso do cinema. Se o cinema é a arte da imagem, e se esta imagem depende de meios técnicos, então o cinema se fundamenta em um produto histórico, cultural, e permanece condicionado ~~auxiliado~~ pelo desenvolvimento da técnica. Ninguém pode sequer imaginar o que será o cinema daqui a cinquenta anos. De qualquer maneira, se quisermos pensar a essência do cinema, esta meditação não pode dispensar um complemento a meditação da essência da técnica. Do ponto de vista material, trata-se de uma arte essencialmente técnica. E as tentativas que conheço de elaboração de uma ~~existência~~ estética do cinema ignoram o problema, se reduzem-no a algo de simplesmente técnico, como se tudo dependesse da imprevisibilidade da evolução. Mas a essência da técnica não é técnica, diz o filósofo. É verdade que a própria filosofia está muito atrasada em relação a este problema. Quanto ao privilégio ontológico de uma arte sobre outra, simplesmente não aceito a questão. Pode haver, isto sim, uma densidade maior nesta obra de arte particular e menor naquela outra, independentemente dos respectivos gêneros. Mas pretender que tal gênero artístico tenha preeminência ontológica sobre outro gênero, é pura conversa de comedores.

4. pergunta: a poesia, capaz de captar o Ser, é mais profunda que a que o cinema? Haveria uma preeminência da palavra sobre a imagem? Em que sentido?

Resposta: Repito que não há privilégios, quanto ao teor ontológico, de uma arte sobre as demais. O mesmo não acontece, porém, com os meios de expressão deste teor. E neste ponto, aceito os estetas do romantismo, quando defendem a idealidade da palavra como meio de expressão. Isto, considerando-se o problema como tese e de um modo absoluto. Por outro lado, as artes não sempre casinam através dos quais a realidade se manifesta ao homem, e a tese pode não ser confirmada para tal aspecto do real: o simples fato de que há uma pluralidade de artes atesta o que digo. - Não entendi o que quer dizer a palavra "preeminência". Acontece que hoje se verifica, realmente, uma certa preeminência da imagem sobre a palavra. Mas isto é uma contingência histórica; a literatura revela, e de modo assustador, uma crise da palavra, da linguagem. Poderíamos dizer que o homem contemporâneo é basicamente ótico; a presença avassaladora do cinema e da propaganda, mais do que causa, é uma decorrência da instauração do comportamento ótico. Os primeiros indícios deste comportamento começaram a manifestar-se na literatura de fins de século passado. O advento desta preeminência do ótico é evidentemente um problema muito complexo e não é esta a ocasião para ventilá-lo. Mas creio que se poderia tentar uma explicação através do aligamento da sensibilidade, do comportamento sensível, na tradição da cultura ocidental. A crise do Ocidente que estamos vivendo hoje, não é evidente apenas pela derrocada de certos valores, mas também pela reivindicação de valores esquecidos, ou de camadas do real que nunca foram devidamente consideradas. A partir disto se pode compreender aquela preeminência do ótico, tanto em seus desvarios como também em seus méritos. O certo é que a arte cinematográfica apresenta, nesta perspectiva, uma excelência que não pode ser exagerada; o cinema é, talvez, a melhor introdução a uma educação estética do homem, no sentido etimológico da palavra estética.

5. pergunta: o cinema expressando-se pela imagem, pela apresentação da paisagem, seria um dos caminhos para a superação da subjetividade?

Resposta: Não se trata de superar a subjetividade, que é constitutiva do homem. A questão está no subjetivismo individualista, que deve ser considerado como uma das decorrências do nihilismo ocidental. E não creio

que a imagem ou a paisagem, por si só, possa superar o que quer que seja. Em si mesma, a imagem é neutra, e pode ser assimilada dentro de uma postura puramente subjetivista e passiva. O que importa é sempre a criação do cinema, o que lhe faz da imagem. De resto, se a imagem é fundamental, não me parece que se possa reduzir tudo a ela. O fato é que grande parte da produção cinematográfica se insere e é aceita numa perspectiva subjetivista. Fazer do cinema uma panacéia, só porque se trata de uma arte da imagem, é desautorizar o homem, é resolvê-lo em termos de determinismo exterior.

6. perguntas: A arte, e especialmente o cinema, seria realista? Ou partiria de uma situação realista para alcançar a ficção? Ou da ficção se chegaria a realidade? Ou cada arte teria o seu ponto de partida? Qual a sua posição?

Respostas: a palavra realismo não me agrada muito: ela diz tantas coisas que acaba fixar-se diluindo no vazio. Não creio na alternativa ficção-realidade. O que seria uma ficção sem realidade? É mesmo no comportamento usual do homem, não se pode falar numa realidade destituída de ficção. O homem é inseparável da máscara; ela ~~constitui~~ é sua decoração e sua paixão. No meu entender, vale para o cinema o que vale para todas as artes. A arte não pode ser explicada ~~isto é~~ a partir da subjetividade do criador, de um Pallini, por exemplo. É ridículo reduzir tudo a um difícil íntimo mais ou menos consciente. Mesmo na hipótese de ser esta a intenção do cineasta, não se trata de explicar o artista e sim a obra, e uma obra só atinge real grandezas na medida em que desvela o sentido mais profundo, menos aparente, do real, ou, em que tornar visível aquilo que normalmente permanece oculto. O homem nunca é apenas o homem. Não é um átomo, pois tem um fundamento que o transcende, raízes que penetram em uma dimensão telúrica e no sentido profundo da história; esta dimensão e este sentido nunca podem ser totalmente iluminados pelo homem. E no entanto, o homem é, ele tem ser, a partir destas raízes. Toda obra de arte é expressão deste fundamento, e através do seu fazer, o artista como que escuta, recolhe e expressa essa dimensão maior do real. Poderíamos quase dizer que é a própria obra que se faz através do artista. Por isto mesmo, por mais que se elucidie uma obra de arte, ela permanece sempre indezessável, como que entregue ao abissal, ela toca em algo que constitui as raízes do homem, e que no mesmo tempo se furta a estas mesmas raízes. Digamos que a arte é o aprendizado do ver, um apren-

dimado eterno e que é a própria razão de ser do homem. Mas a visão permanece prisioneira do claro-escuro; se ela se tornasse absoluta, a própria arte perderia a sua executibilidade. Daí a enorme importância da arte, porque tudo é uma questão de visão; a medida de um homem é aquilo que ele vê, aquilo que ele consegue perceber no real que se manifesta. E o lugar privilegiado desta manifestação é a obra de arte. A arte é um desvelamento, jamais absoluto e total, da verdade.

7. pergunta: A obra que expressasse uma situação social, teria que, para ser válida artisticamente, apresentar um personagem onto-sociológico? Por que?

Resposta: Prefiro não falar em situação social, porque isto pode dar a entender que há situações que não são sociais. Toda e qualquer situação de um personagem tem sempre e necessariamente um caráter onto-sociológico. Ignorá-lo ou querer ignorá-lo, é iludir-se.

8. pergunta: Que tipo de personagens expressaria melhor a problemática social - a brasileira, por exemplo? Seria um personagem-símbolo? Dentro de que estrutura? Épica, trágica ou dramática?

Resposta: Todas estas categorias se encontram hoje mais ou menos debilitadas, gastas por uma tradição que tende a perder sentido. Atualmente, se faz de tudo um pouco; ou ao menos se tenta, como se isto dependesse do arbítrio do artista. No passado, a literatura é, por exemplo, primeiro épica, depois trágica, isto é, a literatura toma a forma que melhor responde e índole ao tempo. A debilidade atual destas categorias já se revela no fato de que elas pretendem coexistir, como se se tratasse de possibilidades supra-históricas. Mas quando a subjetividade se torna um vício, o homem não pode mais ser plenamente épico ou plenamente trágico; e o drama não passa de um produto híbrido. Talvez fosse melhor até melhor, ao menos por uma questão de higiene, esquecer tais categorias, assim como um sangüin, em certo sentido, "esquece" o que o antecedeu. Mas se se devesse escolher entre os gêneros, creio que o problema se coloca no épico. Na arte contemporânea, os outros gêneros apresentam, quase sempre, um gosto de fim de festa. O épico, ao contrário, é por natureza mais aberto. Explico melhor. A derrocada das grandes ilusões e a conseqüente revolução social, qualquer que seja a aceção que se empreste a esta palavra, é um traço marcante do século vinte. E o homem revolucionário é épico, por uma razão muito sim-

(11. 6)

piça; ele não está preocupado em confessar-se ou em restabelecer uma harmonia perdida; o que o aflige é a instauração de um novo reino, de uma nova ordem de coisas. Ele quer construir um mundo. E esta é a sua dívida a inquietação fundamental de nossos dias, em todos os setores da cultura. Não posso fazer referência aos filmes históricos; eles podem servir de exemplo ao que acabo de afirmar. Nestes filmes, sejam produzidos por americanos ou italianos, sempre se trata da consagração de um revolucionário. Também no fim da Idade Média, que foi um período de transição, a literatura oferece toda uma galeria de heróis populares e ingenuos, que encarnam a justiça social. Mas repito que o conteúdo da palavra épico permanece difícil e coloca problemas que eu não saberia por ora elucidar.

9. pergunta: O cinema é para você é um espetáculo ou uma arte didática?

Resposta: Basicamente um espetáculo. O espetáculo, mesmo sem intenção didática, pode atingir um alto nível. Mas o elemento didático, se não for veiculado por um espetáculo, nada é. No cinema como no teatro é o espetáculo que dá acesso a qualquer conteúdo.

10. pergunta: V. acha que o cinema-em-si aliena as massas da realidade? Poderia o cinema ser desalienante? Como?

Resposta: Não sei, e não creio que haja respostas de uma peça só a este tipo de pergunta. Prefiro aguardar os resultados, para aplaudí-los ou desaprová-los. Tudo pode alienar e tudo pode desalienar. Muitas vezes, uma obra é ambígua, porque é recebida pelas esferas de modos diversos e até contraditórios. A mística da desalienação pode ser a pior das alienações. De qualquer forma, avino aos navegantes: ninguém está seguro.

11. pergunta: Para v. onde começa a lucidez do espectador?

Resposta: No próprio espectador. A sêmia de todas as experiências brechtianas, por exemplo, resulta, para certas pessoas, totalmente opaca. Um amigo me disse que ser inteligente é uma obrigação. Está certo. Mas o problema é quase insolúvel. Se se devesse julgar os homens pelo critério da lucidez, convencer-se-ia que a humanidade não passaria de um equívoco lamentável. Ver ou não ver, eis a questão.

(xi. 7)

12. pergunta: Como vê a crítica na apreciação e julgamento da obra de arte? haveria alguma coisa a destacar particularmente em relação a crítica cinematográfica?

Resposta: Se se trata de pensar realmente um filme, é fácil constatar que quanto melhor for a crítica mais ela tende a se separar dos pobres mortais. Eu quero dizer que a crítica está dividida, e eu em duplo sentido. Em primeiro lugar, há uma estética espontânea, subjetivista, inexplicitada, que encontra na satisfação o critério de tudo. Esta estética é incrivelmente impermeável, e é adotada, não obstante as sempre insuficientes esforços dos críticos, dos clubes de cinema, etc., pela maioria dos espectadores. E há uma estética dos iniciados. Eu chamo a atenção para este problema, porque ele reflete a própria situação da arte em nossos dias. Costuma-se dizer que o cinema é a arte de nosso tempo, o que é correto por diversas razões: eu mesmo já apontei algumas. Errado, porém, seria inferir que o cinema constituiria um caso à parte, privilegiado, separado das demais artes. Em relação à crítica, o cinema coloca exatamente os mesmos problemas que um quadro ou uma peça musical. Hoje, o problema da comunicação da arte é universal, simplesmente porque se trata de arte. Em segundo lugar, a estética crítica está, como não poderia deixar de ser, dividida em diversas posições. A discrepância entre os críticos é sinal de maturidade, e é constatável inclusive em nossa imprensa. Mas eu faço referência ao problema apenas para chamar a atenção a um fato muito curioso. Pelo que tenho observado, no âmbito do cinema estão se repetindo as mesmas polêmicas que caracterizaram a vida teatral no princípio deste século e que continuam sendo tão importantes para a evolução do teatro: trata-se de defender o espetáculo absoluto, em que a montagem ou o diretor é tudo, ou, ao contrário, o espetáculo condicionado por elementos que fazem ao espetáculo teatral? Mas neste, não tenho posições rígidas, e prefiro ver os resultados ao invés de subordina-las a normas.

13. pergunta: Que tipo de cinema prefere? Por que? Que filmes lhe foram mais caros?

Resposta: Cinema que realmente seja cinema - sem esteticismos. O pior é ir a um cinema já com idéias preconcebidas. Mas é difícil e longo responder a estas perguntas. Para não ser demasiado injusto, farei apen-

(fl. 8)

na uma referência; os filmes de Luciano Visconti. Mesmo em seus feitos, ele é sempre esplêndido.

14. pergunta: Como encara o cinema brasileiro?

Resposta: Ainda não há muito a encerrar. Algumas das produções mais recentes são, na menor das hipóteses, promissoras. Prefiro não considerar o cinema brasileiro um caso especial, e ser impreciso, tratá-lo com critérios adultos para não lhe prejudicar a adolescência. No mais, leia-se o livro pioneiro de Mário de Sousa.

ANEXO B – Transcrição da entrevista de Gerd Bornheim sobre o cinema

1. Em que a filosofia poderia contribuir para a compreensão do cinema?

Em certo sentido, tudo é filosofia, tudo tem um significado que pode e deve ser explicitado. A meditação mais profunda de qualquer dimensão do real se processa na filosofia. O pensamento do que seja o cinema deve, pois, ser tarefa filosófica. Não obstante, preferiria inverter a pergunta: em que pode o cinema contribuir para a filosofia? O problema pertence aos filósofos, mais do que aos cineastas e aos críticos de cinema.

2. Assim como a literatura – os romances de Kafka, por exemplo, para os existencialistas – possibilita uma revelação da condição humana e da significação do mundo, poderia o cinema possibilitar ao filósofo dados para a meditação de problemas fundamentais da filosofia? Em que medida? Na sua opinião, quais autores e quais películas poderiam permitir tal meditação?

A este respeito, o cinema ainda não se impôs com seria de desejar. É incontestável que o diálogo entre a filosofia e a literatura é muito mais rico, existindo já toda uma tradição de intercâmbio; aliás, o próprio intercâmbio vem constituindo um problema filosófico. Uma certa marginalização do cinema se deve, creio, ao desinteresse dos filósofos; de fato, pouco se ocuparam do problema. Acontece que nada, possivelmente, sob um ou outro aspecto, consegue revelar tão bem o caráter do nosso tempo quanto ao cinema. E não me refiro aqui apenas aos mestres desta arte. Refiro-me ao grosso da produção cinematográfica. Precisamente o fato de que o cinema, mais do que as outras artes, permanece preso a um estatuto comercial e procura atender a sensibilidade do espectador médio, faz desta arte o maior repositório das “respostas” ou das reações que definem o homem contemporâneo. A vantagem deste tipo de cinema, montado sobre uma astuta máquina de auscultação das preferências do público, revela a sensibilidade básica do homem de hoje. Já o grande diretor coloca um problema inverso, porque ele cria uma concepção do

homem e do mundo, ele constrói criticamente. E neste caso, o trabalho da crítica, filosófica ou não, se assemelha ao que vem sendo feito no terreno das outras artes. Mas o importante é compreender que tudo é digno do pensamento do homem, e que o resto frequentemente são preconceitos. Uma pedra é obtusa e fechada em si mesma, mas observando-a, o homem pode elaborar toda uma ciência. Para quem sabe pensar, até um filme medíocre coloca problemas. Os filmes históricos, por exemplo, mesmo os mais inconscientes, se parecem de um modo espantoso, e a estrutura, digamos, sociológica, destes filmes impõe uma série de graves problemas. O que eu quero dizer é que tudo revela o homem, e mesmo diante da mediocridade nós deveríamos nos comportar como se a deficiência fosse nossa.

3. Qual é a diferença fundamental entre o teatro e o cinema? Por que sua preferência pelo teatro? O teatro seria mais ontológico que o cinema?

Preferência é uma questão subjetiva e não interessa. A diferença fundamental entre as duas artes é, precipuamente, de ordem estética. Do ponto de vista material, o teatro apresenta uma estabilidade muito maior, mais assegurada, a despeito da enorme instabilidade de sua história. De fato, o teatro repousa sobre a palavra do poeta e o corpo do ator. Por isso, pode-se dizer que o teatro tem a idade do homem. Obviamente, não é este o caso do cinema. Se o cinema é a arte da imagem, e se esta imagem depende de meios técnicos, então o cinema se fundamenta em um produto histórico, cultural, e permanece condicionado pelo desenvolvimento da técnica. Ninguém pode sequer imaginar o que será o cinema daqui a cinquenta anos. De qualquer maneira, se quisermos pensar a essência do cinema, esta meditação não pode dispensar um complemento: a meditação da essência da técnica. Do ponto de vista material, trata-se de uma arte essencialmente técnica. E as tentativas que conheço de elaboração de uma estética do cinema ignoram o problema, ou reduzem-no a algo de simplesmente técnico, como se tudo dependesse da imprevisibilidade da evolução. Mas a essência da técnica não é técnica, diz o filósofo. É verdade que a própria filosofia está muito atrasada em relação a este problema. Quanto ao privilégio ontológico de uma arte sobre outra,

simplesmente não aceito a questão. Pode haver, isto sim, uma densidade maior nesta obra de arte particular e menor naquela outra, independentemente dos respectivos gêneros. Mas pretender que tal gênero artístico tenha proeminência ontológica sobre outro gênero, é pura conversa de comadres.

4. A poesia, capaz de captar o Ser, é mais profunda do que o cinema? Haveria uma prescindência da palavra sobre a imagem? Em que sentido?

Repito que não há privilégios, quanto ao teor ontológico, de uma arte sobre as demais. O mesmo não acontece, porém, com os meios de expressão deste teor. E neste ponto, aceito os estetas do romantismo, quando defendem a idealidade da palavra como meio de expressão. Isto, considerando-se o problema como tese e de um modo absoluto. Por outro lado, as artes são sempre caminhos através dos quais a realidade se manifesta ao homem, e a tese pode não ser confirmada para tal aspecto do real: o simples fato de que há uma pluralidade de artes atesta o que digo. – Não entendi o que quer dizer a palavra “prescindência”. Acho que hoje se verifica, realmente, uma certa preeminência da imagem sobre a palavra. Mas isto é uma contingência histórica; a literatura revela, e de modo assustador, uma crise da palavra, da linguagem. Poderíamos dizer que o homem contemporâneo é basicamente ótico; a presença avassaladora do cinema e da propaganda, mais do que causa, é uma decorrência da instauração do contemporâneo ótico. Os primeiros indícios deste comportamento começaram a manifestar-se na literatura de final do século passado. O advento desta preeminência do ótico é evidentemente um problema muito complexo e não é esta a ocasião para ventilá-lo. Mas creio que se poderia tentar uma explicação através do aligamento da sensibilidade, do comportamento sensível, na tradição da cultura ocidental. A crise do Ocidente que estamos vivendo hoje, não é evidente apenas pela derrocada de certos valores, mas também pela reivindicação de valores esquecidos, ou de camadas do real que nunca foram devidamente consideradas. A partir disto se pode compreender aquela preeminência do ótico, tanto em seus desvarios como também em seus méritos. O certo é que a arte cinematográfica apresenta, nesta perspectiva, uma excelência que

não pode ser exagerada; e cinema é, a melhor introdução a educação estética do homem, no sentido etimológico da palavra estética.

5. O cinema expressando-se pela imagem, pela apresentação da paisagem, seria um dos caminhos para a superação da subjetividade?

Não se trata de superar a subjetividade, que é constitutiva do homem. A questão está no subjetivismo individualista, que deve ser considerado como uma das decorrências do niilismo ocidental. E não creio que a imagem ou a paisagem, por si só, possa superar e que quer que seja. Em si mesma, a imagem é neutra, e pode ser assimilada dentro de uma postura puramente subjetivista e passiva. O que importa é sempre a criação do cineasta, o que ele faz da imagem. De resto, se a imagem é fundamental, não me parece que se possa reduzir tudo a ela. O fato é que grande parte da produção cinematográfica se insere e é aceita numa perspectiva subjetivista. Fazer do cinema uma paranoia, só porque se trata de uma arte da imagem, é desautorizar o homem, é resolvê-lo em termos de determinismo exterior.

6. A arte, e especialmente o cinema, seria realista? Ou partiria de uma situação realista para alcançar a ficção? Ou da ficção se chegaria à realidade? Ou cada arte teria o seu ponto de partida? Qual a sua posição?

A palavra realismo não me agrada muito: ela diz tantas coisas que acaba se diluindo no vazio. Não creio na alternativa ficção-realidade. O que seria uma ficção sem realidade? E mesmo no comportamento usual do homem, não se pode falar numa realidade destituída da ficção. O homem é inseparável da máscara; ela é sua desgraça e sua paixão. A arte não pode ser explicada tão-só a partir da subjetividade do criador, de um Fellini, por exemplo. É ridículo reduzir tudo a um diário íntimo mais ou menos consciente. Mesmo na hipótese de ser esta a intenção do cineasta, não se trata de explicar o artista e sim sua obra prima, e uma obra só atinge real grandeza na medida em que desvelar o sentido mais profundo, menos

aparente do real, ou na medida em que tornar viável aquilo que normalmente permanece encoberto. O homem nunca é apenas homem. Não é um átomo, pois tem um fundamento que o transcende, raízes que penetram em uma dimensão telúrica e no sentido profundo da histórica; esta dimensão e este sentido nunca podem ser totalmente dominados pelo homem. E, no entanto, o homem é, ele tem ser, a partir destas raízes. Toda obra de arte é expressão deste fundamento, e através do seu fazer, o artista como que escuta, recolhe e expressa essa densidade maior do real. Poderíamos quase dizer que é a própria obra que se faz através do artista. Por isto mesmo, por mais que se elucide uma obra de arte, ela permanece sempre indevassável, como que entregue ao abissal, ela toca em algo que constitui as mãos do homem, e que ao mesmo tempo as furta a estas mesmas mãos. Digamos que a arte é o aprendizado do ver, um aprendizado eterno e que é a própria razão de ser do homem. Mas a visão permanece prisioneira do claro-escuro; se ela se tornasse absoluta, a própria arte perderia a sua exequibilidade. Daí a enorme importância da arte, porque tudo é uma questão de visão; a medida de um homem é aquilo que ele vê, aquilo que ele consegue perceber no real que se manifesta. E o lugar privilegiado desta manifestação é a obra de arte. A arte é desvelamento, jamais absoluto e total, da verdade.

7. A obra que expressasse uma situação social, teria que, para ser válida artisticamente, apresentar um personagem onto-sociológico?

Prefiro não falar em situação social. Porque isto pode dar a entender que há situações que não são sociais. Toda e qualquer situação de um personagem tem sempre e necessariamente um caráter onto-sociológico. Ignorá-lo ou querer ignorá-lo, é iludir-se.

8. Que tipo de personagem expressaria melhor a problemática social – a brasileira, por exemplo? Seria um personagem-símbolo? Dentro de que estrutura? Épica, trágica ou dramática?

Todas as categorias se encontram hoje mais ou menos debilitadas, gastas por uma tradição que tende a perder sentido. Atualmente, se faz de tudo um pouco; ou ao menos se tenta, como se isto dependesse do arbítrio do artista. No passado, a literatura foi, por exemplo, primeiro épica, depois trágica, isto é, a literatura toma a forma que melhor responde à índole do tempo. A debilidade atual destas categorias já se revela no fato de que elas pretendem coexistir, como se se tratasse de possibilidades supra-históricas. Mas quando a subjetividade se torna um vício, o homem não pode mais ser plenamente épico ou plenamente trágico; e o drama não passa de um produto híbrido. Talvez fosse até melhor, ao menos por uma questão de higiene, esquecer tais categorias, assim como um Gauguin, em certo sentido, “esquece” o que o antecedeu. Mas se se devesse escolher entre os gêneros, creio que o problema se coloca no épico. Na arte contemporânea, os outros gêneros apresentam, quase sempre, um gosto de fim de festa. O épico, ao contrário, é por natureza mais aberto. Explico melhor. A derrubada das grandes ilusões e a consequente revolução social, qualquer que seja a acepção que se empreste a esta palavra, é um traço marcante do século vinte. E o homem revolucionário é épico, por uma razão muito simples: ele não está empenado em confessar-se em restabelecer uma harmonia perdida; o que o aflige é a instauração de um novo reino, de uma nova ordem de coisas. Ele quer construir um mundo. E essa é sem dúvida a inquietação fundamental de nossos dias, em todos os setores da cultura. Há pouco fiz referência aos filmes históricos; eles podem servir de exemplo ao que acabo de afirmar. Nestes filmes, sejam produzidos por americanos ou italianos, sempre se trata da consagração do revolucionário. Também no fim da Idade Média, que foi um período de transição, a literatura oferece toda uma galeria de heróis populares e ingênuos, que encarnam a justiça social. Mas repito que o emprego da palavra épico permanece dúbio e coloca problemas que eu não saberia por ora elucidar.

9. O cinema para você é um espetáculo ou uma arte didática?

Basicamente um espetáculo. O espetáculo, mesmo sem intenção didática, pode atingir um alto nível. Mas o elemento didático, se não for veiculado por um espetáculo, nada é. No cinema como no teatro é o espetáculo que dá acesso a qualquer conteúdo.

10. Você acha que o cinema-em-si aliena as massas da realidade? Poderia o cinema ser desalienante? Como?

Não sei, e não creio que haja respostas de uma peça só a este tipo de pergunta. Prefiro aguardar os resultados, para aplaudí-los ou desaprová-los. Tudo pode alienar e tudo pode desalienar. Muitas vezes, uma obra é ambígua, porque é recebida pelos espectadores de modos diversos e até contraditórios. A mística da desalienação pode ser a pior das alienações. De qualquer forma, aviso aos navegantes: ninguém está seguro.

11. Para você onde começa a lucidez do espectador?

No próprio espectador. A sùmula de todas as experiências brechtianas, por exemplo, resulta, para certas pessoas, totalmente opaca. Um amigo me disse que ser inteligente é uma obrigação. Está certo. Mas o problema é quase insolúvel. Se se devesse julgar os homens pelo critério da lucidez, convenhamos que a humanidade não passaria de um equívoco lamentável. Ver ou não ver, eis a questão.

12. Como vê a crítica na apreciação e julgamento da obra de arte? Haveria alguma coisa a destacar particularmente em relação a crítica cinematográfica?

Se trata de pensar realmente um filme, é fácil constatar que quanto melhor for a crítica mais ela tende a se superar dos pobres mortais. Eu quero dizer que a crítica está dividida, e em um duplo sentido. Em primeiro lugar, há uma estética espontânea, subjetiva, explicitada, que encontra na satisfação o critério de tudo. Esta estética é incrivelmente impermeável, e é adotada, não obstante os sempre insuficientes esforços dos críticos, dos clubes de cinema, etc, pela maioria dos espectadores. E há uma estética dos iniciados. Eu chamo a atenção para este problema, porque ele reflete a própria situação da arte em nossos dias. Costuma-se dizer que o cinema é a arte de nosso tempo, o que é correto por diversas razões: eu mesmo já apontei algumas. Errado, porém, seria inferir que o cinema constituiria um caso à parte, privilegiado, separado das demais artes. Em relação à crítica, o cinema coloca exatamente os mesmos problemas que um quadro ou uma peça musical.

Hoje, o problema da comunicação da arte é universal, simplesmente porque se trata de arte. Em segundo lugar, a estética esotérica está, como não poderia deixar de ser, dividida em diversas posições. A discordância entre os críticos é sinal de maturidade, e é constatável inclusive em nossa imprensa. Mas eu faço referência ao problema apenas para chamar a atenção a um fato muito curioso. Pelo que tenho observado, no âmbito do cinema estão se repetindo as famosas polêmicas que caracterizaram a vida teatral no princípio deste século e que continuam sendo tão importantes para a evolução do teatro: trata-se de defender o espetáculo absoluto, em que a montagem ou o diretor é tudo, ou, ao contrário, o espetáculo condicionado por elementos que fogem ao especificamente teatral? Mas nisto, não tenho posições rígidas, e prefiro ver os resultados ao invés de subordiná-los às normas.

13. Que tipo de cinema prefere? Por quê? Que filmes lhe foram mais marcantes?

Cinema que realmente seja cinema – sem esteticismos. O pior é ir a um cinema já com ideias preconcebidas. Mas é difícil e longo responder a estas perguntas. Para não ser demasiadamente injusto, farei apenas uma referência: os filmes de Luchino Visconti. Mesmo em seus defeitos, ele é sempre esplêndido.

14. Como encara o cinema brasileiro?

Ainda não há muito a encarar. Algumas das produções mais recentes são, na menor das hipóteses, promissoras. Prefiro não considerar o cinema brasileiro um caso especial, e ser impiedoso, tratá-lo com critérios adultos para não lhe prolongar a adolescência. No mais, leia-se o livro pioneiro de Enéias de Souza.

ANEXO C – Datiloscrito original do ensaio “Miramar um filme, de Julio Bressane”

M I R A M A R, de Júlio Bressane

Gerd Bornheim

O grande pressuposto que permite o entendimento da arte contemporânea reside naquilo que deve ser chamado de angular. Angular vem de ângulo, é instalação de um ponto de vista, e pelo angular vê-se o ponto assumido pelo artista para configurar o objeto de sua criação. A arte de nosso tempo explora o angular até o alcance de suas ultimidades, pelo enfastiamento e mesmo pela sua negação: o ponto se transmuta, por exemplo, em conceito, ou em happening, e coisas assim. Entretanto, em sua essência, até quando negada, a arte reclama o ponto de vista: a visão a partir de um certo ângulo determinará a natureza da obra feita em todas as suas dimensões. E nada avanço de especial dizendo que nisso está a própria definição do cinema e mesmo do princípio de sua possibilidade. Contudo, sou virgem, nada li, nem mesmo o sagrado Deleuze. Mas vi, como usualmente se vê, com o voyeurismo dos clubes de cinema, muito, tudo ou quase. Isso, porém, já é o passado. Hoje, ponho-me a imaginar um cinema outro, os albores de uma nova arte, que nem imagino por onde andarão. Fica a promessa: se tudo passa, o cinema consegue colocar esse problema maior - o do próprio futuro da arte. Entenda-se: da arte enquanto síntese das artes, e como o lugar em que se conjugam os valores básicos da sociedade. Sabe-se que a ^{grande} arte sempre residiu nessa dupla conjugação. E é nesse ~~entreviro~~ ^{entreviro}, reatualizado e absolutamente necessário, que ~~o~~ habita a própria razão de ser do cinema. O que está em causa no cinema - e penso aqui esta arte enquanto detalhe incrustado numa vocação maior -

(Miramar - 2)

concentra-se no sentido que possa oferecer o cinema no contexto de um horizonte que apenas se anuncia.

Mas, agora, tudo passa por aquele referido angular. Nisso, nada de novo. O angular, no fundo, resume-se numa questão de disciplina do olhar. E a educação para tal disciplina ostenta sem dúvida uma bela história, a começar pelo inusitado privilégio que os gregos emprestavam à visão; por aí se entende, por exemplo, que o angular esconda o próprio sentido da evolução das artes plásticas. Assim é que David consegue, com a sua classicidade altamente ~~total~~ teatral, pôr sob o controle do olhar todas as sequências e consequências do desastre de uma guerra, ou todo o esplendor do ^ocoramento de Napoleão. Essa cultura do olhar acaba se desenvolvendo de maneira tão forte que, por caminhos já conhecidos, o próprio angular se transforma em objeto de arte; é como se houvesse, então, uma dióptrica instalada no fundo do olho a determinar os princípios de tudo o que se vê, ou seja, da angularidade da composição construída, e que essa dióptrica, como que prescrita por uma força maior, passasse a filmar-se a si própria. Claro que o angular é antes de tudo uma entidade cultural. Descartada a anterioridade do conceito-limite que é o olhar inocente, o angular se quer linguagem enquanto princípio de construção, levada agora aos seus extremos possíveis.

O que vem de ser dito constituiu-se em verdadeiro ponto de partida para o entendimento da arte contemporânea. Evidentemente, as coisas se tornaram demasiado complexas para poderem admitir qualquer tipo de reducionismo conceitual. Alheio a esse viés, penso aqui na particularidade bem determinada do cinema. E chamo a atenção para dois de seus aspectos.

O primeiro diz respeito à arte de modo geral, e prende-se ao já mencionado conceito de linguagem. O que se constata, no entanto, está em qualquer coisa como uma subversão da linguagem. Pois a linguagem pode

(Miramar - 3)

ser dita como sendo precipuamente referencial: fala-se sobre algo, sobre uma realidade outra que não a da própria linguagem. A subversão decorre toda do fato de que, na arte de nosso tempo, a linguagem transforma a si mesma em referencial, ela se faz em referencial de si própria. Aceite-se que o referencial exterior à própria linguagem pode ou não subsistir, e de muitas maneiras, mas acontece que as coisas já não se concentram aí. Serve aqui o surrado exemplo de Picasso: ele nunca abandonou o referencial dito figurativo, mas isso não impede que se ~~afir~~ afirme que ele tenha sido talvez o mais abstrato de todos os pintores, o mais concentrado nesse imenso laboratório que é a pesquisa da plasticidade em sua tessitura própria, em sua linguagem específica. Neste sentido, as artes se transformaram em uma atividade essencialmente experimental. ~~Se~~ Mas veja-se bem que esse caráter experimental não significa que a arte se condene ao manuseio do provisório, mergulhada numa transitoriedade situada aquém do suposto grande objetivo a ser alcançado; ~~as~~ as experiências já não vivem do aguardo da grande ^{ro} aut^{ro} a consagrar o definitivo. O que acontece é que o experimentalismo absorve em si a totalidade de sentido da própria invenção artística. A experiência reside agora por inteiro na invenção daquele angular. É a descoberta dessa experiência na linguagem cinematográfica que alimenta o interesse de todos os cinéfilos, de todos os frequentadores dos clubes de cinema.

Isso nos leva ao segundo ponto, totalmente afeito à natureza do cinema. Rotomo aqui a temática do sentido do angular, e a questão se concentra naquilo que o cinema conseguiu fazer com o angular. A essência do angular está no olho, no ato de olhar: eu preciso parar para ver o quadro, sentar para ver o espetáculo teatral. E é justamente essa estaticidade que se modifica no cinema a ponto de se poder dizer que a sétima

(Miramar - 4)

arte deva ser vista como a mais significativa, a mais revolucionária no contexto geral das artes contemporâneas. Isto vale mesmo se se constatar que a grande maioria dos filmes nada tem a ver com o que está sendo afirmado - pior para tais filmes, dir-se-ia. Evidentemente, o espectador do cinema também ~~está~~ está paralisadamente sentado, mas ele como que atribui uma espécie de delegação de poderes, mediatisada pelo cineasta, à câmara filmadora. O cinema não se ^e define tanto pela imagem, e sim pela mobilidade do angular. Mesmo quando estático^a, é essa mobilidade que constitui o princípio de determinação da imagem, e não o contrário. O angular ^t torna-se, pois, extremamente móvel, tão móvel, ou antimóvel - e já estou começando a falar sobre o filme de Bressane -, que a filmadora consegue engolir até mesmo o próprio espectador. Vê-se logo que o caráter experimental ~~do~~ convida a assumir improvisações de toda ~~sorte~~ sorte, os tentames do ensaísmo se tornam até mesmo uma espécie de regra a ser devassada. Mas, ao contrário do amadorismo - que é, note-se, um fenômeno profundamente contemporâneo -, o experimental consegue alcançar-se ao nível da maturidade da linguagem. - E o que estou afirmando nada tem a ver com a subordinação à estética inventada pelos modernos; tem a ver, sim, com a própria invenção da estética e por isso mesmo, talvez, com a sua superação. Pois avancemos, com certa pompa, que o advento da estética se dá no espaço da crise da Metafísica, e está possivelmente nessa crise aquilo que deve ser superado. Isso já porque o processo de maturação da linguagem se mostra rebelde à estética e a todos os seus ^{ordenamentos} ~~ordenamentos~~. Minha pretenciosa pergunta concentra-se toda neste ponto essencial: como Júlio Bressane situa-se em face da única questão ~~que~~ realmente essencial, a da linguagem.

Em larga medida, pode-se dizer que o criativo filme de Bressane configura as armadilhas de uma grande e bem construída cilada. Quero di-

(Miramar - 5)

zer que ele arremada coisas que normalmente são apresentadas como pertencentes à própria natureza do cinema. Afinal, o cinema que usualmente se vê estrutura-se, a começar pelo privilégio dado ao elemento ótico, a partir de coordenadas que foram se definindo ao longo da evolução das artes e das estéticas modernas - o cinema, por aí, acaba apresentando um caráter acentuadamente convencional, e veicula justamente aquilo que se tornou o princípio da morte da arte, um tipo de suficiência da imagem que se opõe em tudo às alvissaras novidadeiras que estão na própria invenção do cinema. Mas nem parece tanto que Bressane esteja realmente preocupado com isso, e por uma razão muito simples: é que sua praia é outra e seu empenho concentra-se inteiramente na construção de uma linguagem. O que suscita a curiosidade e me parece que deva ser apontado como verdadeiro daimon inspirador de sua empreitada essencialmente provocadora, é que Bressane explora uma linguagem que se situa nas antípodas do cinema afeiçoado a nossos hábitos. O que cinematograficamente se costuma ver está na suficiência da imagem, ~~assumidamente~~ vista como a essência do cinema. Claro que a filmadora de Bressane também está mergulhada nessa suficiência - o pintor pinta, Bressane filma. Acontece que, no caso de nosso filme ~~as~~ coisas se complicam. É que a tal suficiência - e esse é apenas o ponto de partida - se refugia agora nos espaços da memória, numa certa ruptura que denuncia a instantaneidade da imagem. Nesta linha, Bressane termina realizando uma poética da bastardia. Numa larga medida, a memória é um de seus elementos nutrientes. Se se partir da idéia de que o cinema está todo no esplendor da imagem, e de que a imagem vive a si própria no momento instantâneo de seu acontecer, Bressane como que devolve a imagem às suas primícias, à sua anterioridade priméva, e tudo se faz citação. A citação se verifica ao nível da imagem e da fala, e ela é tão insistente que as imagens se passam agora no plano

(Miramar - 6)

da reflexividade, numa espécie de despudor que descarna friamente a fertilidade das origens: já pela simples insistência na presença da imagem - o suicídio, por exemplo, é citação de si mesmo; e mostra-se logo, e repetidas vezes, a própria imagem do livro, ou dos livros, das vertentes inspiradoras, o livro está a reclamar a fala de si mesmo, e o filme de certa maneira já aconteceu nessas vertentes, ele passa a ser Braz Cubas, a reflexão sobre a reflexão. E há ao mesmo tempo aquele jeitão quase descorporificado do personagem Miramar, que vê no amor ao mar, na repetibilidade das águas que vem e vão, na anterioridade da mesmice de sua própria invenção, o princípio de toda pedagogia - até a água é memória. Assim, a realidade toda, em todos os seus níveis, já se concentra na consistência da citação, a citação que se quer reflexivamente citação, e que por isso mesmo se precipita no vácuo da eliminação da imagem. Mas acontece que, através desse vácuo, por uma certa insistência, a imagem persegue o próprio sentido de sua gênese. E inventa-se o cinema. É como se o filme já tivesse sido feito desde toda a eternidade, na desmemória da água e da pedra, no corpo orgiástico que desfalece, ou na palavra desmentida na estabilidade do livro. Claro que tudo não passa de ficção, mas o grande réu é a imagem; e o juiz é a mobilidade angular quase negada em sua razão de ser.

~~Tudo bem visto, assiste-se a um anticinema~~

Permito-me esse exagero: tudo bem visto, assiste-se a um anticinema que quer deslocar o espectador de seus hábitos visuais. Se a cinematicidade do cinema reside por completo, como se diz, na sucessão de imagens que buscam se perfazer em seu próprio movimento, então o cinema esgota-se completamente numa estética do movimento, um movimento que tornou compulsiva a expressão The End; ^{por} ~~por~~ aí, qualquer insistência no estático apenas ressalta a excelência do movimento. Ora, movimento quer dizer

(Miramar - 7)

tempo, e o tempo institui-se por consequência como categoria fundamental do cinema. Pois não é que Bressane se intromete nessa ordem das coisas, e elege o espaço como sua categoria de base? Categoria quer dizer: o nome mais geral das coisas. Não que tudo esteja simplesmente no espaço, como a estável maçã em repouso na bandeja. Mas o filme pede para ser visto como tentativa de construção do espaço, da angularidade espacial, como uma forma de dinamicidade em que se busca como que corporificar a espacialidade do ser. O espaço oferece então uma espessura que foge à fluidez do tempo e que é como que a sua concentração. Daí o sentido ~~o sentido~~ da estaticidade por assim dizer fotográfica da imagem, ou da repetição explorada pelo filme. A fixidez de ser da imagem questiona justamente a realidade homogênea do tempo.

Contemporizo, e digo que o tempo de Bressane é outro ~~daquele~~ daquele que se vê na usualidade do cinema. É um tempo que se verifica sem dúvida em diversos níveis, de diversas maneiras: há, por exemplo, certa sequência material das imagens, ~~há~~ ^{há} uma narração, há todo um Bildungsroman, a formação de um jovem cineasta quase que a lutar com o que não chega a ~~ser~~ ser um desencontro de si mesmo; a fé subsiste por inteiro: trata-se da fabricação de um cineasta através dos aconteceres nem tão dolorosos em sua ausência de psicologia, nem tão pitorescos em seu gosto pela desconstrução. Conta-se que o Douanier Rousseau dizia de seus quadros que eram realistas, ao contrário ~~de~~ do que fazia o seu colega Picasso, em tudo egípcio. Os delírios de Bressane passam também por aí. E o que está em causa, mais uma vez, como no Douanier ^a ^e em Picasso, é nada menos do que a desconstrução do cinema, o realismo se faz claudicante e o elemento egípcio não vai além de um conceito-limite. A irrupção extremamente diversificada da música, tão essencialmente temporal, não consegue dissimular um certo ~~um certo~~ desconforto, mas ela exhibe também a satisfação de

(Miramar - 8)

um certo exagero. O filme, aliás, vive disso: de um certo exagero. E tudo a configurar uma temporalidade que de certo modo vive da negação de si mesma.

Pois há uma espécie de dialética que atravessa o filme de ponta a ponta. De um lado, por exemplo, as repetidas imagens em preto e branco, que teimam em oferecer a inocuidade de seu próprio frenesi, num movimento contraposto de caráter puramente formal e sem sequências - à maneira de uma colagem extraída de algum arquivo ultrapassado. E de outro lado, e principalmente, isto: a presença de uma estaticidade plástica realmente notável. Como se de repente a angularidade do movimento só se fartasse na plenitude do instante. Nem falta a nostalgia do arqueológico e desfigurado torso de Apolo. Mas tudo se quer plasticidade, tudo se deixa estabelecer na intensificação do instante, na busca de uma firmeza que condense em si o sentido e o sem-sentido do todo. O amor ao mar já consegue escapar às leis instáveis de sua mobilidade. Ou então, dois corpos nus, fixados para sempre em sua efêmera volúpia, a se derramarem plasticamente ao encontro da morte. Ou ainda, a composição do retrato, a perseguir sua própria moldura. O filme sabe muito bem do peso da volúpia e sabe que tudo se perde rigorosamente no encontro aleatório. E isso já parece valer, em primeiríssimo lugar, para a natureza do cinema: a beleza da imagem acasala-se à sua aleatoriedade.

Por tais caminhos Júlio Bressane se faz esteta: ele percorre os vieses da linguagem cinematográfica, quer saber de seu sentido, e por inteiro. E o que importa está precisamente no seguinte: não se trata da elaboração de uma estética teórica afeita a desvãos abstratos e que passaria a ser aplicada subsequentemente, e sim da criação de uma estética através da feitura de um filme. Há, está visível, a exuberância dessa criação, mas há também, a acompanhá-la, a perquirição dessas som-

XXXX por aí de XXX a começar pelo cinema todo entre de 9.

O q. está em causa no cinema - e penso o cinema como um detalhe incrustado numa

Miramar

provação maior - concentra-se no sentido q. porq. ter a arte na O grande angular que permite o entendimento da arte contemporânea está no que pode ser chamado de angular. A visão a partir de um

certo ângulo determinará a natureza da obra feita em todas as suas dimensões. Gostaria de poder dizer que nisso está a própria definição do cinema e de sua possibilidade. Mas sou virgem, nada li, nem mesmo o

sagrado Deleuze. E vi, como usualmente se vê, com o voyeurismo nos clubes de cinema, muito, tudo ou quase. Mas isso é o passado. Hoje, já ~~imagino~~ começo a imaginar um cinema outro, os albores de uma nova arte, que nem ikagino por onde andar. O cinema consegue colocar este

problema maior; p do próprio futuro da arte. Entenda-se: a arte como síntese da artes, como lugares que se conjugam os valores básicos da sociedade. Claro que a grande arte sempre residiu nessa conjugação. E é neste entrvero, que reside a própria razão d ser do cinema.

Mas, agora, tido passa por aquele referido angular. Nisso, nada de novo. No fundo, o angular resume-se numa questão de disciplina do olhar. E a educação para tal disciplina ostenta sem dúvida uma bela

história; ela esconde o próprio sentido da evolução das artes plásticas. Assim, por exemplo, é que um David consegue, com sua alta teatralidade, pôr sob o controle do olhar todas as consequências do desastre de uma guerra, ou todo o esplendor do coroamento de Napoleão. Essa cultura do

olhar acaba se fazendo de maneira tão forte que, de certo modo, é o próprio olhar que passa a ser o objeto da arte; é como se houvesse uma diótrica instalada no fundo do olho a determinar os rpnicipios de tudo

o que se vê, ou seja, da composição construída. Claro que tal olhar é antes de tudo uma entidade cultural. O olhar se faz linguagem enquanto princípio de construção, lenada nos extremos d

O que vem de ser dito constitui-se em verdadeiro ponto de partida q. como q. ditada por força para pensar a plasmar a signific

cinema é o que faz a arte

XXX XXXX, ex

XXX

XXXX, ex

classicalidade

teatralidade

na cultura do

ocupar q. a ideia de

olhar

ocupar a ideia de

ocupar

XXVV

lenada nos extremos d

na mesma

q. como q. ditada por força para pensar a plasmar a signific

X Serve aqui o eterno exemplo
de Picasso

Miramar - 2

para o entendimento da arte contemporânea. ~~Sintaxe~~ Claro que tudo se tornou demasiado complexo para poder admitir qualquer tipo de reducionismo conceitual. Alheia a esse viés, penso na particularidade bem determinada do cinema. E chamo a atenção para dois de seus aspectos. O primeiro diz respeito à arte de modo geral, e prende-se ao já referido conceito de linguagem. O que se verifica, entretanto, é qualquer coisa como uma subversão da linguagem. Pois a linguagem pode ser dita como sendo essencialmente referencial: fala-se sobre algo, sobre uma realidade outra que não a da própria linguagem. A subversão decorre toda do fato de que, na arte de hoje, a linguagem transforma a si mesma em referencial, ela é referencial de si própria. Admita-se que o referencial exterior à própria linguagem pode ou não subsistir, e de muitas maneiras, mas acontece que as coisas já não se concentram aí. Picasso nunca abandonou o referencial dito figurativo, mas isso não impede que se afirme que ele tenha sido talvez o mais abstrato de todos os pintores, o mais concentrado nesse imenso laboratório que é a pesquisa da plasticidade em sua tessitura própria, em sua linguagem específica. Neste sentido, as artes se transformaram em uma atividade essencialmente experimental. Mas veja-se bem que esse caráter experimental não significa que a arte se condene ao manuseio do provisório, mergulhada numa transitoriedade situada ^{suposto} aquém do grande objetivo a ser alcançado; as experiências já não vivem do aguardo da grande aurora a cojsagrar o definitivo. O que acontece está em que o experimentalismo absorve em si a totalidade de sentido da própria invenção artística. A experiência reside agora por inteiro na invenção daquele angular. É a descoberta dessa experiência da linguagem cinematográfica que alimenta o interesse de todos os cinéfilos, de todos os ^{frequentes} "maniacos" dos clubes de cinema.

Isso nos leva ao segundo ponto, totalmente afeito à natureza do

X X X O cinema na arte e na vida e na sociedade. E a mobilidade do regular. X X X

X O cinema n. está tanto na imagem, e sim na mobilidade do regular. X X X

Miramar - 3

cinema. Retomo aqui o problemado sentido do angular, e o tema se concentra naquilo que o cinema conseguiu fazer com o angular. É o que passo a dizer não passa de uma bem conhecida banalidade. A essência do angular está no olho, no ato de olhar: eu preciso parar para ver o quadro, sentar para ver o espetáculo teatral. E é justamente essa estatividade que se modifica no cinema a ponto de se poder dizer que a sétima arte deva ser vista como a mais significativa, a mais revolucionária no contexto geral das artes contemporâneas. Isto vale mesmo se se constatar que a grande maioria dos filmes nada tem a ver com o que está sendo afirmado - pior para tais filmes, dir-se-ia. Evidentemente, o espectador de cinema também está até verdadeiramente sentado, mas ele como que atribui uma espécie de delegação de poderes, mediatisada pelo cineasta, à câmara filmadora. O angular torna-se, por aí extremamente móvel, tão móvel, - e já estou começando a falar do filme de Bressone - que a filmadora consegue engulir o próprio espectador. Vê-se logo que esse caráter experimental não deixa de assumir as improvisações de toda sorte, os tentames do ensaísmo se tornam até mesmo uma espécie de regra a ser devassada. Mas, ao contrário do amadorismo - que é, note-se, um fenômeno profundamente contemporâneo -, o experimental consegue alçar-se ao nível da maturidade da linguagem, E o que estou afirmando nada tem a ver com a subinação à estética inventada pelos modernos; tem a ver, sim, com a invenção da estética e por isso mesmo, talvez, com a sua superação. Pois que se possa avançar, com certa pompa, que o advento da estética talvez se possa avançar, com certa pompa, que o advento da estética se dá no espaço da crise da Metafísica, e está justamente nessa crise aquilo que deve ser superado. Pois o processo de maturação da linguagem se faz rebelde à estética e a todos os seus cânones. Minha pretenciosa pergunta concentra-se toda neste ponto essencial: como Julio Brassana situa-se em face da única questão realmente essencial, a da linguagem.

4-a Condição pelo primeiro plano do do ao eleger o físico,
- processo cadênta -

xxx i' q. sua para e outra, e se...

crítico

Miramar - 4

Em larga medida, pode-se dizer que o filme de Bressane configura as armadilhas de uma grande cilada. Quero dizer que ele ^{arremeda} ~~se alimenta~~ de coisas que normalmente são apresentadas como pertencentes à própria natureza do cinema. Afinal, o cinema que usualmente se vê estrutura-se a partir de coordenadas que foram se definindo ao longo da evolução das artes e das estéticas modernas - o cinema ^{por air} acaba apresentado um caráter acentuadamente convencional, justamente daquilo que se tornou o princípio da morte da arte, uma espécie de suficiência da imagem que se opõe em tudo às alvicerias novidadeiras que estão na própria invenção do cinema. Mas nem parece tanto que Bressane esteja realmente preocupado com isso, e por uma razão muito simples: é que ^{xxx} ~~se~~ ^{mesita} ~~em~~ empenho concentra-se inteiramente na construção de uma linguagem. O que ^{curiosidade} ~~me~~ parece curioso e ^{que} ~~me~~ parece deve ser apontado como verdadeiro daimon inspirador de sua empreitada, é que Bressane explora uma linguagem que se situa ^{em} as antípodas do cinema ^{afetado a nossos hábitos} ~~tal como normalmente se vê~~. O que cinematográfica ^{costrução por um elemento considerado} ~~se vê~~ está na suficiência da imagem, a essência do cinema. Claro que Bressane também está ~~per~~ mergulhado, nessa suficiência. Acontece que, no caso de nosso filme, as coisas se complicam. É que essa ^{uma certa ruptura} ~~suficiência~~ se refugia agora nos espaços da memória. Bressane termina realizando uma poética da bastardia. Numa larga medida, a memória é seu elemento nutriente. Se se partir da idéia de que o cinema está todo no esplendor da imagem, e de que a imagem vive a si própria no momento ~~em~~ ~~permanente~~ instantâneo de seu ~~acontecer~~, Bressane como que devolve a imagem às suas primícias, e tudo se faz citação. A citação se verifica ao nível da imagem e da fala, e ela é tão insistente que ^{as imagens} ~~tudo~~ ^{se} ~~passa~~ no plano da reflexividade, numa espécie de despudor que descarna friamente a fertilidade das ~~origens~~: ^{- O suicídio é citação de si mesmo} mostra-se logo, e repetidas vezes, a própria imagem do livro, ou dos livros, das vertentes inspiradoras: o

x - e esse é apenas o ponto de partida - o livro está a recitar

a definição própria
sentido do q. chama
de amplitude

é como se o tempo
encontrasse o seu
de lineamento, se o
espaço.

Reza ref. e reent
do aepular

filme, de certa maneira já aconteceu nessas vertentes, e ele passa a ser
 Braz Cubas, a reflexão sobre a reflexão, mas ao mesmo tempo aquele jei-
 tão augse que descorporeificado da personagem Miramar, que vê no amor ao
 mar, na repetibilidade das águas que vem e vão, na diversificada mesmice
 de sua própria invenção, o princípio de toda pedagogia. Hoje, a reali-
 daade toda, em todos os seus níveis, já se concentra no consistência da
 citação, e citação que quer reflexivamente citação, e que por isso mes-
 mo se precipita no vácuo da eliminação da imagem. Através desse vácuo,
 a imagem persegue o próprio sentido de sua gênese. É como se o filme já
 tivesse sido feito desde toda a eternidade, na desmemória da água e da
 pedra, na palavra recolhida na estabilidade do livro. Claro que tudo
 é ficção, mas o grande reu é a imagem.

Tudo bem visto, assiste-se a uma anti-cinema. Se a cine-
 macidade do cinema está por completo na sucessão de imagens que buscam
 se perfazer em seu próprio movimento, então o cinema esgota-se completa-
 mente numa est'tica do movinentoo, um movimento que tornou quase que o-
 brigatoria a expressão The End. Ora, movimento quer dizer tempo, e o
 tempo institui-se como categoria fundamental do cinema. Pois não é que
 Bressane se intromte nessa ordem das coisas, e elege o espaço como sua
 categoria de base? Categoria quer dizer: o nome mais geral das coisas.
 Não que tudo este já simplesmente no espaço, como a estável maçã em repouso
 na bandeja. Mas o filme pode ser visto como tentativa de construção do
 espaço, como uma forma de dinamicidade em que se busca como que corprli-
 ficar o a espacialidade do ser. O espaço oierece uma espessura que ioge
 à fluidez do tempo. Daó o sentido da repetição explorada pelo filme. Não
 a repetição cíclica, dos acontecimentos que vem e que vão, que se repetem
 à sociedade, num tipo de extrov-ração de tempo à maneira de Jacques Rivette.

XXXX não é como o V. O que quer dizer o espetáculo
 de um movimento? O que quer dizer o espetáculo
 de um movimento? O que quer dizer o espetáculo
 de um movimento?

XX quase negada em sua razão
 XXX Ou a fixidez da imagem

austeriosidade de
 assim
 Nles acortas
 E o juiz é a medibilidade
 angular

ou desmemória
 como se diz

40 Realismo faz claudicância
e o elemento essencial
é a sua conexão com o mundo

XXX não essencialmente
temporal

de parte q. n
na unidade
do cinema
Miramar - 6
é um tempo q.

Difamoz.

O tempo de Bressana é outro. E ele se verifica em diversos níveis,

de diversas maneiras: Lá a sequência material das imagens, há uma narra-
ção, há todo um Bildungsroman, a formação de um jovem cineasta a lutar
no encontro desencontro de si mesmo; ~~mas a fé subsiste por inteiro: tra-~~

ta-se da fabricação de um cineasta, através das aconteceres nem tão dolo-
rosos em sua ausência de psicologia, nem tão pitorescos em seu gosto pela
desconstrução. Conta-se que o Douanier Rousseau dizia de seus quadros

que eram realistas, ao contrário do que fazia o seu colega Picasso, em
tudo egípcio. Os delírios de Bressane passam também por aí. E o que es-
tá em causa, mais uma vez, como em Rousseau e Picasso, é nada menos do

que a desconstrução do ~~ix~~ cinema. A irrupção extremamente diversificada
da música não consegue dissimular um certo ~~amargor~~, mas também a satis

fação de um certo exagero. O filme, aliás, vive disso: de um certo exa-
gero.

Mas de
memória

Daí a dilética que atravessa o filme de ponta a ponta. De um lado,

p.ex. as repetidas imagens em preto e branco, que teimam e repetem a ino-
cuidade de seu próprio frenesi, num movimento estéril e sem sequências.

E de outro lado, e principalmente, isto: o enamoramento por uma estati-
cidade plástica realmente notável. Nem falta a nostalgia do arqueólogo e

deformado torso de Apolo. Mas tudo se quer pintura, tudo se deixa es-
tabelecer na plenitude do instante, na busca de uma estaticidade que con-

densa em si o sentido e o sem-sentido do todo. O amor ao mar já escapa
às leis instáveis de sua mobilidade. Ou dois corpos nus, fixados para

sempre em sua própria volúpia, a se derramar plasticamente ao encontro
da morte. O filme sabe muito bem que tudo é volúpia e tudo se perde ri-

gorosamente no encontro aleatório. E isso já vale, e primeiríssimo
lugar, para o próprio cinema: a beleza da imagem agasalha-se à sua a-

leatoriedade. E esta parece ser a própria definição do cinema

X É como a angularidade do prisma
deu fatuosa na natureza

47 de tudo modo vive de
preferência de si mesma

Por tais caminhos refaz esteta Miramar - 7

Neste sentido, Julio Brezzane é um esteta: ele pergunta sobre o sentido do cinema. ^{da linguagem} É o que importa está precisamente no seguinte: não se trata da elaboração de uma estética teórica que passaria a ser aplicada subsequentemente, e sim da criação de uma estética através da feitura de um filme. Há, está visível, a exuberância da criação, mas há também, a perquirição dessas sombras que são os limites das andanças do cinema e mesmo da arte de modo geral. A candura do personagem Miramar talvez não seja mais do que a prospecção da própria morte. Opto pelo ^{espelto} toimismo: o cinema é apenas o primeiro passo de uma arte totalmente outra. XX

X a acompanhá-la,

XX Brezzane via na
confluência das
~~línguas~~ fronteiras

ele percorre os rios
da linguagem em
um ato gráfico, que
saber de seu sentido,
e por inteiro

Por tais caminhos refaço esteta Miramar - 7

Neste sentido, Jul. o Beresane é um esteta: ele pergunta sobre o sentido do cinema. ^{da linguagem lírica} É o que importa está precisamente no seguinte: não se trata da elaboração de uma estética teórica que passaria a ser aplicada subsequentemente, e sim da criação de uma estética através da feitura de um filme. Há, está visível, a exibência da criação, mas há também, ^X a perquirição dessas sombras que são os limites das andanças do cinema e mesmo da arte de modo geral. A candura do personagem Miramar talvez não seja mais do que a prospecção da própria morte. ^{excitativa} Opto pelo toimismo: ^{certamente} o cinema é apenas o primeiro passo de uma arte totalmente outra. XX

X a acompanhá-la,

XX Beresane via na
confluência das
~~línguas~~ fronteiras

ele percorre os rios
da linguagem civil-
izado gótico, quer
saber de seu sentido,
e por inteiro

XXXX por aí de XXX a começar pelo cinema todo entre de 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

O q. está em causa no cinema - e penso o cinema como um detalhe incrustado numa

Miramar

provação maior - concentra-se no sentido q. porq. ter a arte na

O grande angular que permite o entendimento da arte contemporânea está no que pode ser chamado de angular. A visão a partir de um

certo ângulo determinará a natureza da obra feita em todas as suas dimensões. Gostaria de poder dizer que nisso está a própria definição do

cinema e de sua possibilidade. Mas sou virgem, nada li, nem mesmo o sagrado Deleuze. E vi, como usualmente se vê, com o voyeurismo nos

clubes de cinema, muito, tudo ou quase. Mas isso é o passado. Hoje, já ~~imagino~~ começo a imaginar um cinema outro, os albores de uma nova

arte, que nem ikagino por onde andar. O cinema consegue colocar este problema maior; p do próprio futuro da arte. Entenda-se: a arte como

síntese das artes, como lugares que se conjugam os valores básicos da sociedade. Claro que a grande arte sempre residiu nessa conjugação. E é neste entrvero, que reside a própria razão d ser do cinema.

Mas, agora, tido passa por aquele referido angular. Nisso, nada de novo. No fundo, o angular resume-se numa questão de disciplina do

olhar. E a educação para tal disciplina ostenta sem dúvida uma bela história; ela esconde o próprio sentido da evolução das artes plásticas.

Assim, por exemplo, é que um David consegue, com sua alta teatralidade, pôr sob o controle do olhar todas as consequências do desastre de uma

guerra, ou todo o esplendor do coroamento de Napoleão. Essa cultura do olhar acaba se fazendo de maneira tão forte que, de certo modo, é o próprio

olhar que passa a ser o objeto da arte; é como se houvesse uma diótrica instalada no fundo do olho a determinar os rpnicipios de tudo

o que se vê, ou seja, da composição construída. Claro que tal olhar é antes de tudo uma entidade cultural. O olhar se faz linguagem enquanto

princípio de construção, lenada nos extremos d

O que vem de ser dito constitui-se em verdadeiro ponto de partida q. como q. ditada por força para pensar a natureza a si própria

cinema é o que faz a arte

et.

clasicidad

de pellenias

na cultura do

ocupar q. a cada pseudo

ocupar da de da XX

XXVV

lenada nos extremos d

si mesma

† Angular nem de
 ângulo, é ponto de
 vista, a arte de nosso
 tempo explora esse ponto
 até alcances as suas
 ultinuidades e mesmo
 sua negação: ~~o angular~~
 o ponto se transponta
 em conceito, se seu
 fazer, e coisas assim.
 Mas, seu ~~esse~~ ~~esse~~
 me seus quando negado,
 arte reclama o ponto
 de vista: a visão...

X X Perceutada a anterior
 da do conceito - ~~lucro~~
 que é o olhar ~~inscruta~~,
 o angular se faz

ANEXO D – Roteiro da entrevista com Julio Bressane e Rosa Dias em Janeiro de 2020

Roteiro para conversa com Rosa Dias e Julio Bressane

1. O grupo de pesquisa “Crítica e experiência estética” vem estudando a obra de Gerd Bornheim (seus posicionamentos estético-filosóficos e político-culturais). Sabendo que vocês tiveram uma relação estreita de amizade e colaboração com Bornheim, gostaríamos que falassem um pouco sobre essa relação. Como o conheceram? Que lembranças poderiam destacar dos encontros e da convivência com o autor? Como eram essas interlocuções? Que assuntos eram discutidos? Havia outros amigos que faziam parte desse círculo? (Por exemplo, o Haroldo de Campos participava desses diálogos?)
2. Como vocês avaliam o impacto e a contribuição da obra de Bornheim para os campos filosóficos e artístico-culturais brasileiros?
3. Em pesquisa de mestrado (Lays Gaudio) estudo a obra de Julio Bressane tomando como motivação inicial o ensaio de Bornheim sobre o filme Miramar. Nesse ensaio, entre outras coisas, o autor ressalta o experimentalismo do cinema bressaniano, assim como a tomada de posição diante do tema da linguagem (o que implica pensar as noções de espaço-tempo, o movimento angular e a perspectiva do “olhar” no registro cinematográfico, e a autoreferencialidade da obra). Qual a impressão de vocês sobre esse ensaio? Como vocês o receberam?
4. Recentemente, encontramos entre os documentos de Bornheim uma entrevista sobre cinema, na qual ele relata sua admiração por Visconti. Nessa entrevista, ao ser consultado sobre como a filosofia poderia contribuir para a compreensão do cinema, Bornheim optou por inverter a formulação, perguntando em que pode o cinema contribuir para a filosofia? Como vocês veem essa relação: cinema/filosofia? Sabemos que essa convergência está presente tanto nos estudos estéticos de Rosa Dias (sobre Nietzsche), como na movimentação do “pensar”, disposta nos argumentos cinematográficos de Julio Bressane (Dias de Nietzsche em Turim)? Como se dá esse processo de aproximação para vocês?
5. Percebe-se que vocês têm influências literárias, musicais, plásticas, culturais confluentes. Na hora de traduzir essas linguagens em “cinema” vocês dialogam bastante para encontrar caminhos para as produções fílmicas e também ensaísticas? Como se dá o processo de escolha dos elementos literários, musicais, iconográficos etc? Mais especificamente como se estabelecem, por exemplo, diálogos com Machado de Assis ou Mario Peixoto ou Lívio Tragtenberg ou Helio Oiticica? A capacidade de invenção formal, aliada ao modo de perceber as interações socioculturais e locais é marcante na obra desses autores. Como vocês

encaram os desafios formais de suas produções e qual a importância do Rio de Janeiro nesse processo?

6. Em uma conferência na UERJ (em 2006) Julio Bressane falou sobre cinema e sobrevivência, sublinhando as inquietações que perpassam o labor do cineasta. Nessa linha, gostaríamos que falassem como é fazer cinema hoje no Brasil? Como é o processo de fazer filmes, de captação, financiamento? Que desafios se impõem e como fazem para enfrentá-los?

7. Como vocês avaliam a produção cinematográfica brasileira diante do conturbado momento político que vivemos no Brasil hoje? Como era o enfrentamento político das manifestações artísticas dos anos 60, 70, 80 e seus desdobramentos? E como vocês avaliam os desdobramentos artísticos recentes, sobretudo a partir do golpe de 2016? Para vocês há alguma produção cinematográfica ou artística cujos efeitos políticos e culturais perduram e reverberam hoje (nesse momento político)? Vocês destacariam alguma produção recente?

ANEXO E – Entrevista com Julio Bressane e Rosa Dias (arquivo sonoro)

Segue anexada a entrevista concedida por Júlio Bressane e Rosa Dias para Gaspar Paz, Lays Gaudio, Fábio Camarneiro e Pedro Marra no dia 10 de Janeiro de 2020 no Leblon, Rio de Janeiro.