UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FABIO DIAZ CAMARNEIRO

CINEMA INOCENTE

Artes Plásticas e Erotismo em *Filme de amor*, de Júlio Bressane

São Paulo

2016

FABIO DIAZ CAMARNEIRO

CINEMA INOCENTE

Artes Plásticas e Erotismo em *Filme de amor*, de Júlio Bressane

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Linha de Pesquisa: História, Teoria e Crítica, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como condição parcial para a obtenção do título de Doutor, sob orientação do Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Jr.

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Camarneiro, Fabio Diaz

Cinema inocente : Artes Plásticas e Erotismo em “Filme de amor”, de
Júlio Bressane / Fabio Diaz Camarneiro – São Paulo: F. D. Camarneiro,
2016. 210 p. il.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.

Orientador: Rubens Luís Ribeiro Machado Jr.

1. Cinema brasileiro – Brasil – Século 21 2. Artes plásticas 3. Erotismo
4. Melancolia - I. Título II. Camarneiro, Fabio D. III. Machado Jr., Rubens
Luís Ribeiro

Folha de Aprovação

CAMARNEIRO, Fabio Diaz.

Cinema inocente: artes plásticas e erotismo em *Filme de amor*, de Júlio Bressane.

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo – ECA/USP para obtenção do
título de Doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

a Donizete Galvão
in memoriam

Agradecimentos

Em primeiro lugar, muito obrigado a meu orientador, Rubens Machado Jr., que foi (e segue sendo) uma inspiração e um modelo. À minha família: Maria Ignez – minha mãe; Ligiane e Júlio – irmã e cunhado, e Terezinha – tia. *In memoriam*, a Cirino – meu pai, Genésia e Basílio – avós maternos, Lígia e Armênio – avós paternos. A Thaís Fortes (Thatou). À família Kasting Arruda: Yara e Sérgio, Rejane, Milene e Guga, Carolina e Maurício, e às “crianças” Marina, Arthur e Cora. Aos professores da banca de qualificação: Ismail Xavier e Sônia Salzstein. Aos professores das disciplinas cursadas: Eduardo Morettin, Laura Moutinho e Pedro Guimarães, e a todos os professores do CTR da ECA/USP. A Carlos Reichenbach e Eduardo Coutinho (*in memoriam*) e também a Inácio Araújo e Luís Alberto de Abreu – mestres. Aos colegas de pós-graduação: Dalila Camargo Martins, Fábio Uchôa, Felipe de Moraes, Fernando Rodrigues Frias, Francis Vogner dos Reis, Geraldo Blay, Graziela Kunsch, Kim Doria, Laura Cánepa e Leandro Caraça, Lila Foster e Felipe Polydoro, Maria Gutierrez, Marina Costa, Nicolau Bruno, Patrícia Mourão, Reinaldo Cardenuto, Theo Duarte. Em Portugal, a Paulo Cunha e Tiago Baptista. Em França, a Marina Takami e Vítor Zan. Aos amigos da Cinemateca Brasileira. A todos os colegas do DepCom da UFES, dos quais cito: Alexandre Curtiss e Daniela Zanetti, Cleber Carminati, Erly Vieira Jr., Fabio Goveia, Fábio Malini, Gabriel Menotti, Gabriela Alves (e Marcus Neves), Ismael Thompson, José Soares Filho, Klaus’Berg Bragança, Rafael Paes, Rodrigo Scherrer, Rosane Zanotti, Sérgio Rodrigo; aos secretários Heidy Guedes, Hélia Joseph e Robson Barros. Ao grande amigo Vítor Graize, a Patrícia Bragatto (Amélie) e à turma da Pique-Bandeira Filmes. A Rogério Borges e o pessoal do Cine Metrópolis: Fernando, Augusto e Zoel. Aos colegas do Centro Universitário Senac: Ana Giannasi, Antônio de Freitas, Célia Cavalheiro, Cleber Eduardo, Eliana Fonseca, Ester Fér, Fernando Citroni, Giuliano Ronco, José Gatti, Leandro Borges, Maurício Gonçalves, Michael Ruman, Nanci Barbosa, Renata Gomes. Aos amigos da Cásper Líbero: Anna Martino e Luís Mauro, Barenbein, Cristina Degani, Giuliana e Estevan, Patrícia e José Oswaldo, Priscila, Renata e Dárcio, Renata e Senise (pais do Arthur), Thaís e Felipe. Aos cinéfilos, críticos, pesquisadores, realizadores: Adilson Mendes, Adirley Queirós,

Adriano Carvalho Araújo e Souza, Alessandra Brandão e Ramayana Lira, Ana Lucília, André Novais Oliveira, Andrea Tonacci, Anita Simis e Sérgio Muniz, Beatriz Seigner, Bernadette Lyra, Bruno Andrade, Carol Pucu e Daniel Caetano, Carla Maia e Luís Felipe Flores, Cezar Migliorin, Celso Sabadin, Cid Nader, Christian Dunker, Cláudia Mesquita, Cristiano Burlan, Dellani Lima, Eduardo Valente, Fábio Andrade, Fernando Oriente, Filipe e Guilherme Furtado, Flávia Guerra, Francisco César Filho, Francisco Guarnieri, Frederico Machado, Georgia Cynara, Guiomar Ramos, Heitor Augusto, Ilana Feldman, João Luiz Vieira, João Marcos de Almeida, José Geraldo Couto, Juliano Gomes, Juliano Tosi, Lara Lima e Raul Arthuso, Leonardo Mecchi, Leopoldo Tauffenbach, Luiz Carlos Oliveira Jr., Luiz Zakir, Marcelo Colaiacovo, Marcelo Lyra, Marcelo Miranda, Marcos Soares, Maria Ines Dieuzeide e Hugo Reis, Maurilio Martins, Newton Cannito, Nicole Brenez, Paulo Santos Lima, Rodrigo de Oliveira, Ruy Gardnier, Sérgio Alpendre, Sérgio Silva, Sheila Schvarzman, Tiago Mata Machado, Tuna Dwek, Tunico Amâncio, Vinicius Dantas, Yanet Aguilera. Aos amigos: Adrienne Firmo, Alexandre Pimenta, Ana Saracini, Ana Tereza Marques, Angra Costa e André Bertoluci (meu “irmão”), Anna Livia, Anita Deak e Chico Bela, Beatriz e Leandro Saraiva, Bianca Dias e Maurício Sakamoto, Bruno Yutaka Saito, Carolina Mendes e Marcelo Germani, Caroline Moraes, Cauê Salles, Chantal Castelli e Ricardo Rizzo, Clarisse de Conti, Claudia Jardim Rondon, Cleide Castelan e Moisés, Daniel Piovezani, Daniela Betti, Dayene Mari e André Moncaio, Elaine Armênio, Elen Doppenschmitt, Emilia Bretan, Fabiano Calixto, Fabio Weintraub e Pádua Fernandes, Fernanda Crancianinov e Paulo Ferraz, Francesca Cricelli, Francine Segawa e Ernani Oliveira, Henrique Mariotto, Hugo Calçada, Ignez Capovilla, Ilana Volcov, Joana Limongi, José Consani, Josias Padilha, Juliana Bratfisch, Juliana Faria, Kira Pereira e Giuliano Tourino, Leusa Araújo e Leandro Esteves, Ligiana Costa (e ao NU), Luciana Garbelini e Mario Rui Feliciani, Luciano Borges, Marisa e Ruy Proença, Matheus Giavarotti, Maurício Cardoso, Maurício Díaz (Sokio), Maya Guizzo e Bruno Palazzo, Mena Pires e Hélio Silva, Noemi Araújo, Norma Barros, Priscila Figueiredo, Raquel Bertoluci e Thiago, Raquel Garbelotti, Reynaldo Damásio, Rosa Mattos, Rose Spina, Silvia e Luiz Gonzaga, Tarso de Melo, Valéria Garcia, Valesca Dios e Eduardo (Kito), Vandrê dos Santos, Veronica Stigger e Eduardo Sterzi, Virginie e Wellington (Filó), Viviana Venosa, Yael Amazonas. A Conrado Ramos, pela escuta. A Inês Suzuki e Henrique Fukace, pela acupuntura. A Vagner Benezath e ao pessoal da Kaffa, pelos *espressos*.

E, especialmente, a meus alunos, de todas as épocas, que me ensinaram tudo.

Resumo

CAMARNEIRO, F. D. “Cinema inocente: artes plásticas e erotismo em *Filme de amor*, de Júlio Bressane”. 2016. 210 p. il. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Em Júlio Bressane, artes plásticas e erotismo são dois dos principais elementos de uma constelação particular que inclui a literatura, o modernismo brasileiro, a canção popular e, é claro, o próprio cinema. Em *Filme de amor* (2003), Bressane coloca em pauta o corpo nu e a questão do olhar, em uma pesquisa estética ligada a uma tradição pictórica que vai do Renascimento italiano (Sandro Botticelli, Raphael Sanzio) e da pintura espanhola (Diego Velázquez, Francisco Goya) até o realismo (Gustave Courbet) e o surrealismo de Balthus – nome central para o longa de 2003 – passando pela psicanálise (Lacan). Para Bressane, “cinema inocente” pode referir-se tanto aos filmes eróticos do Primeiro Cinema quanto ao momento da história das formas cinematográficas em que, dada a falta de referências anteriores, *tudo é invenção*. Nesse sentido, *liberdade* formal e *liberalidade* comportamental aproximam-se para criar uma espécie de utopia, uma “Arcádia” pessoal idealizada por seu cinema – época “inocente” e mitológica, anterior ao homem provar da árvore do fruto do conhecimento. A questão da melancolia (Benjamin) será central para entender o cinema de Bressane, bem como a ideia da História como fragmento e ruína.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Júlio Bressane; *Filme de amor*; artes plásticas; erotismo.

Abstract

CAMARNEIRO, F. D. “Innocent Cinema: Painting and Eroticism in Júlio Bressane’s *Filme de amor*”. 2016. 210 p. il. Thesis (Doctorate) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Painting and eroticism are two main elements in Júlio Bressane’s own private constellation that also includes literature, Brazilian modernism, popular Brazilian music, and cinema itself. *Filme de amor* (2003) deals with the questions of the naked body and the gaze, and connects itself with a large tradition, from Italian Renaissance (Sandro Botticelli, Raphael Sanzio) and Spanish painting (Diego Velázquez, Francisco Goya) to realism (Gustave Courbet) and Balthus’ surrealism – a main artist for the 2003 film. Besides all that, it touches psychoanalysis’ issues related to Lacan’s theory. To Bressane, “innocent cinema” may refer to erotic films from Silent Cinema or to the moment in the history of film forms when, as there were no previous references, *everything is an invention*. So, both *formal* and *sexual* freedom came closer and creates some kind of utopia, an own personal “Arcadia” idealized by Bressane’s films: an “innocent” and mythological age, previous to man has proved the forbidden fruit of knowledge. From Benjamin, the director learns the ideas of Melancholy and of History as fragment and doom.

Keywords: Brazilian Film; Júlio Bressan; *Filme de amor*; Painting; Eroticism.

Lista de Figuras

Figura 1	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	52
Figura 2	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	52
Figura 3	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	53
Figura 4	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	53
Figura 5	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	54
Figura 6	
Fotograma de <i>Um cão andaluz</i>	54
Figura 7	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	55
Figura 8	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	55
Figura 9	
Fotograma de <i>O mandarim</i>	56
Figura 10	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	57
Figura 11	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	57
Figura 12	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	58
Figura 13	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	58
Figura 14	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	59
Figura 15	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	59
Figura 16	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	60
Figura 16	
Fotograma de <i>Amor louco</i>	60

Figura 17	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	61
Figura 18	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	61
Figura 19	
Rafael Sanzio, “As Três Graças”	62
Figura 20	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	62
Figura 21	
Autor desconhecido, “As Três Graças”	63
Figura 22	
Peter Paul Rubens, “As Três Graças”	63
Figura 23	
Sandro Botticelli, “O nascimento de Vênus”	64
Figura 24	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	64
Figura 25	
Balthus, “A lição de guitarra”	65
Figura 26	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	65
Figura 27	
Gustave Courbet, “L’Origine du monde”	66
Figura 28	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	66
Figura 29	
Francisco Goya y Lucientes, “La Maja desnuda”	67
Figura 30	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	67
Figura 31	
Balthus, “O quarto”	68
Figura 32	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	68
Figura 33	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	69
Figura 34	
Balthus, “Drawing Room”, 1942	70
Figura 35	
Balthus, “Drawing Room”, 1943	70
Figura 36	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	71
Figura 37	
Balthus, “Nu devant la cheminée”	71

Figura 38	
Balthus, “La Sortie de bain”	71
Figura 39	
Balthus, “Moça com gato”	72
Figura 40	
Balthus, “Thérèse a sonhar”	72
Figura 41	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	96
Figura 42	
Fotograma de <i>Brás Cubas</i>	96
Figura 43	
Diego Velázquez, “A Vênus no espelho”	115
Figura 44	
Fotograma de <i>Sermões: a história de Antônio Vieira</i>	115
Figura 45	
Fotograma de <i>Sermões: a história de Antônio Vieira</i>	116
Figura 46	
Fotograma de <i>Deus e o diabo na terra do sol</i>	116
Figura 47	
Fotograma de <i>Ouro e maldição</i> em <i>Sermões: a história de Antônio Vieira</i>	117
Figura 48	
Fotograma de <i>Limite</i>	117
Figura 49	
Fotograma de <i>Sermões: a história de Antônio Vieira</i>	118
Figura 50	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	118
Figura 51	
Francisco Goya y Lucientes, “O três de maio”	119
Figura 52	
Fotograma de <i>Passion</i>	119
Figura 53	
Fotograma de <i>Limite</i>	145
Figura 54	
Fotograma de <i>Sermões: a história de Antônio Vieira</i>	145
Figura 55	
Fotograma de <i>Limite</i>	146
Figura 56	
Fotograma de <i>A agonia</i>	146
Figura 57	
Édouard Manet, “Un bar aux Folies Bergère”	147
Figura 58	
Fotograma de <i>Filme de amor</i>	147

Figura 59	
Rodolfo Bernardelli, “Moema”	148
Figura 60	
Victor Meirelles, “Moema”	148
Figura 61	
Fotograma de <i>Cinema inocente</i>	175
Figura 62	
Fotograma de <i>Cinema inocente</i>	175
Figura 63	
Fotograma de <i>Cinema inocente</i>	176
Figura 64	
Fotograma de <i>Cinema inocente</i>	176
Figura 65	
Fotograma de <i>Cinema inocente</i>	177
Figura 66	
Fotograma de <i>Cinema inocente</i>	177
Figura 67	
José de Ribera, “O sonho de Jacó”	178
Figura 68	
Fotograma de <i>Sermões: a história de Antônio Vieira</i>	178
Figura 69	
Albrecht Dürer, “Melancholia I”	179

Sumário

Introdução	16
1. Cinema e Pintura (I):	
Corpo e Erotismo	20
<i>Filme de amor</i>	34
Figuras	52
2. Cinema e Literatura	
Moby Dick, Brás Cubas	73
Machado de Assis	83
Figuras	96
3. Cinema e Pintura (II)	
Então, o barroco?	97
Jean-Luc Godard	107
Figuras	115
4. Cinema e Paisagem	
<i>Et in Rio de Janeiro ego</i>	120
Cleópatra	129
Hymne à l'amour	138
Figuras	145
5. Cinema Inocente	
<i>Post coitum, animal triste</i>	149
A pena da galhofa	160
A tinta da melancolia	167
Figuras	175
Conclusões	180
Bibliografia	183
Anexos	202

*Propõe isso a teu vizinho,
Ao condutor do teu bonde,
A todas as criaturas
Que são inúteis e existem,
Propõe ao homem de óculos
E à mulher da trouxa de roupa.
Dize a todos: Meus irmãos,
Não quereis ser pornográficos?*

– Carlos Drummond de Andrade

INTRODUÇÃO

A obra do cineasta carioca Júlio Bressane é marcada pela intertextualidade: artes plásticas e erotismo são dois dos principais elementos de uma constelação particular que inclui a literatura, o modernismo brasileiro, a canção popular e, é claro, o próprio cinema.

Para citar alguns nomes que habitam os filmes do realizador, podemos pensar em Mário Peixoto, Machado de Assis, Noel Rosa, Padre Antônio Vieira, Oswald de Andrade, Marcel L’Herbier, Haroldo de Campos, São Jerônimo, Lamartine Babo, Lupicínio Rodrigues, Caetano Veloso, Friedrich Nietzsche, André Breton, Luis Buñuel...

Em *Filme de amor* (2003), Bressane coloca em pauta o corpo nu e a questão do olhar. Pelo menos desde seus filmes do exílio, realizados em Londres – *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971) e *Amor louco* (1971) –, Bressane trabalha um olhar obsessivo em relação ao corpo nu. Em *Filme de amor*, essa pesquisa estética filia-se a uma tradição pictórica que vai do Renascimento italiano (Sandro Botticelli, Raphael Sanzio) e da pintura espanhola (Diego Velázquez, Francisco Goya) até o realismo (Gustave Courbet) e o surrealismo de Balthus, nome central para o longa de 2003.

Esta tese está estruturada em cinco capítulos que, apesar de poderem, no limite, ser lidos como ensaios independentes, criam um acúmulo de questões sobre a obra de Júlio Bressane: suas relações com a pintura e o erotismo, com a literatura (Machado de Assis), com o barroco, suas semelhanças e diferenças em relação a Jean-Luc Godard, a presença da paisagem carioca e da cidade do Rio de Janeiro em seus filmes e, finalmente, suas relações com o cinema erótico e com a melancolia. Optamos pela

forma do ensaio por entendermos que a obra do cineasta, tão múltipla e veloz, exige uma análise de estilo igualmente passível de cortes rápidos e de múltiplas ideias, que se acumulam de capítulo a capítulo.

No primeiro, analisamos *Filme de amor* a partir de suas referências às artes plásticas e à literatura. Aqui, impõe-se a presença de olhares pré-existentes (Lacan), que buscam aprisionar o espectador do filme (ou dos quadros) em uma estrutura de repetição (*Zwang*). No uso da literatura, Bressane pressupõe uma pedagogia dupla, tanto do corpo erótico quanto do olhar.

O capítulo dois aprofunda-se nas citações literárias em *Filme de amor* e, ao mesmo tempo, lembra de um dos principais nomes da constelação do realizador: Joaquim Maria Machado de Assis. Analisaremos como Bressane – a partir do conceito “transcrição”, do poeta Haroldo de Campos – adapta *Memórias póstumas de Brás Cubas* para o longa *Brás Cubas* (1985). Nesse momento, começa a ficar mais evidente as filiações do cineasta com a antropofagia de Oswald de Andrade ou com o conceito de *emulatio*, que João Cezar Castro Rocha identifica na estética madura do autor de *Dom Casmurro*. Bressane trabalha com um repertório vasto de referências, e cabemos tentar perceber quais são os procedimentos mais recorrentes do cineasta perante o desafio da “transcrição”.

O terceiro capítulo trata da questão do barroco na obra de Bressane. Conceito capaz de operar com os contrários e com o contraditório, o barroco é terreno fértil para as experimentações do diretor e também para revelar sua ambígua visão a respeito do Brasil. Aqui, detemo-nos em *Sermões: a história de Antônio Vieira* (1989), filme repleto de outros filmes, “cinema do cinema”, mas também homenagem (emulação) de procedimentos da prosa daquele que Fernando Pessoa chamou de “imperador da língua portuguesa”. Ainda ao final desse capítulo, realizamos um breve paralelo entre Bressane e Jean-Luc Godard. Serão dois os pontos principais: as semelhanças e diferenças na relação que ambos estabelecem entre cinema e pintura e, também, o traço comum de montarem materiais alheios, entendidos como fragmentos de uma História em ruínas.

O quarto capítulo trata da centralidade da cidade do Rio de Janeiro para o diretor de *Filme de amor*. Começaremos com a peculiar tradição à qual Bressane tenta se filiar, que remonta a *Limite* (Mário Peixoto, 1931) e às vanguardas francesas do século XX. Em *A agonia* (1978), vemos como Bressane recria o longa de 1931, que Francisco Elinaldo Teixeira associou a um “cinema de lepra”.

Por fim, o capítulo cinco retorna ao tema do erotismo com o média-metragem *Cinema inocente* (1980), em que Bressane encontra o montador Radar. Novamente, trata-se de reunir fragmentos a partir das ruínas da História para, no processo de edição, dar-lhes novos significados e, no limite, libertar conteúdos recalcados. O final do capítulo trabalha a questão da melancolia, tão central para Walter Benjamin quanto para Bressane. Também do pensador alemão, de quem utilizamos o conceito da História como ruína e fragmento, o ensaio sobre a “Tarefa do tradutor” servirá como baliza para interpretarmos as escolhas estéticas de Bressane.

Ao final de cada capítulo, reunimos um breve conjunto de imagens citadas durante o texto. A opção de distanciar essas imagens de suas citações durante os capítulos deve-se a um motivo: o entusiasmo que Bressane demonstra pelo ambicioso projeto do historiador de arte alemão Aby Warburg, o *Atlas Mnemosyne*, que reuniria, em grandes placas, imagens de distintas origens, aproximando-as para além de unidades históricas ou geográficas, mas por afinidades estéticas, coincidências formais e mesmo como manifestação das escolhas pessoais do autor. Assim, esperamos que as figuras, além de servirem de ilustração aos argumentos da tese, possam ser lidas de maneira quase independente, com o leitor podendo, ele próprio, descobrir novas semelhanças entre elas.

Júlio Bressane é um dos cineastas mais longevos e profícuos do cinema brasileiro. Sua carreira tem início em 1966, com *Bethânia bem de perto*, co-dirigido por Eduardo Escorel. Logo, neste ano sua carreira completa quatro décadas. Durante esse tempo, realizou 26 longas-metragens, além de médias, curtas e vídeos. Após seus primeiros filmes, ainda próximos ao Cinema Novo, deu uma guinada em sua estética e uniu-se a Rogério Sganzerla na criação da produtora Belair, tornando-se um dos nomes incontornáveis do chamado “Cinema Marginal” – termo bastante contestado pelo cineasta. Após a experiência do exílio e da incorporação das blagues e de alguns atores ligados às chanchadas cariocas dos anos 1940 e 1950, Bressane cada vez mais se aproxima dos temas que lhe seriam determinantes durante os anos seguintes: o elemento erótico (muitas vezes encontrado em filmes do Primeiro Cinema); a apropriação de materiais alheios (a partir das ideias antropofágicas do modernismo brasileiro); a descoberta de *Limite* e o reconhecimento da centralidade do chamado “cinema de invenção” para sua própria obra; a obsessão pela canção popular, em especial pelos

sambas de Noel Rosa e Lamartine Babo e pelas músicas de “dor-de-cotovelo” de Lupicínio Rodrigues; a presença do Rio de Janeiro como território idealizado ou mítico.

Para Bressane, “cinema inocente” pode referir-se tanto aos filmes eróticos do Primeiro Cinema quanto ao momento da história das formas cinematográficas em que, dada a falta de referências anteriores, *tudo é invenção*. Nesse sentido, *liberdade* formal e *liberalidade* comportamental aproximam-se para criar uma espécie de utopia, uma “Arcádia” pessoal idealizada por seu cinema – época “inocente”, antes do homem provar da árvore do fruto do conhecimento e da queda bíblica.

É de mitologia que se trata, de uma tradição que remonta à Antiguidade e na qual Bressane encontra ecos de questões contemporâneas e vice-versa. Para o realizador, a História é um tempo cíclico, um eterno retorno aos mesmos temas e motivos.

Tentamos, de alguma maneira, superar a ideia de “transcrição”, buscando colocar em nova chave as escolhas do realizador – seja na seleção de materiais, seja em sua incorporação à matéria fílmica. Trata-se, obviamente, em grande parte dos casos, de traduções intersemióticas. Porém, interessa-nos mais as motivações *alheias* aos próprios materiais, ou seja, princípios de organização gerais. Para os descobrirmos, partimos da detida análise dos filmes e de como neles surgem as pinturas, os trechos de literatura, as canções. Antes de nos determos na *tradução* em si – como um revisor frente à versão de um texto escrito – tentaremos dar conta das *intenções* do realizador. Partiremos do *como* para atingirmos um *porquê*.

Em *Filme de amor*, a partir da presença do corpo erótico, Bressane tenta reunir polos aparentemente irreconciliáveis. Esperamos ter conseguido, nas próximas páginas, revelar grande parte das complexas relações tecidas neste e em outros trabalhos do realizador. E colaborar para que o nome de Bressane seja ainda mais reconhecido entre os grandes realizadores do cinema brasileiro em toda a sua história.

Boa leitura!

1.

CINEMA E PINTURA (I):

Corpo e Erotismo

Ela contemplou a extravagância, visivelmente constrangida, mas sem qualquer hesitação. Acariciando as pernas, fez o olho escorregar por elas. A carícia do olho sobre a pele é de uma doçura extrema... com algo de horrível como o grito do galo!

– Georges Bataille

Amor louco e Filme de amor: mais de três décadas separam os dois longas-metragens do cineasta carioca Júlio Bressane, realizados, respectivamente, em 1971 e 2003. Do primeiro, a base de dados da Cinemateca Brasileira informa o enredo: “trancados num apartamento, quatros pessoas perambulam e se questionam sobre o amor”. Do segundo, temos a seguinte descrição no catálogo do Festival do Rio de 2003:

Três amigos populares e suburbanos – Hilda, Matilda e Gaspar – encontram-se no fim de semana em um pequeno e pobre apartamento no centro da cidade para estarem juntos, conversar, beber e sentir prazer. Algum prazer. (FESTIVAL DO RIO, 2003)

Entre as duas sinopses, evidentes paralelos: alguns personagens (quatro no primeiro filme; três no segundo) encontram-se em uma casa (em Londres) ou em um apartamento (no centro do Rio de Janeiro) para “se questionar sobre o amor” ou “buscar o prazer”. Após estabelecer tais semelhanças – aliás, bastante superficiais –, torna-se necessário investigar as diferenças entre os dois filmes, tudo que essas brevíssimas descrições não deixam perceber.

Dizer que os personagens de *Amor louco* “se questionam sobre o amor” pode levar o leitor menos habituado à obra de Bressane a imaginar muitos diálogos, algo próximo a uma matriz teatral. Nada mais distante do filme em questão, que, além de abrir mão de diálogos, não possui, durante grande parte de seus pouco mais de 80 minutos de duração, sequer banda sonora. Filmado em 16mm, de maneira artesanal, com recursos escassos, sem equipamentos profissionais de iluminação, nos arredores de uma única locação, com um grupo bastante restrito de atores e colaboradores, *Amor louco* (ou *Crazy Love*, como também é conhecido) foi realizado por um grupo de brasileiros exilados em Londres no início dos anos 1970. Segundo o próprio Bressane, em entrevista ao crítico Ruy Gardnier, a feição experimental de *Amor louco* existe “em função do Breton, dos dadaístas, dos surrealistas, do formalismo russo”:

Todo um cinema que eu via ali e com o qual, de alguma maneira, o *Amor louco* é uma conversa. Numa espécie de auto-operação de catarata. Para poder ver esse cinema totalmente experimental, esse cinema de vanguarda francês. Para ter olhos novos. *Amor louco* foi essa experiência. (GARDNIER, 2003, pp. 16-17)

Ainda que não considerássemos o depoimento do realizador, poderíamos afirmar, sobre *Amor louco*, que se trata de uma obra que tematiza o *olhar* (um olhar “novo”) fundado por um ato de *violência* (em uma “auto-operação de catarata”), em diálogo com uma matriz estética específica (o “cinema de vanguarda francês”).

Um filme sobre o olhar – afirmação talvez óbvia, um tanto empolada, que, antes de resolver, apenas complica as coisas. Afinal, se é do olhar que se trata, resta saber: que olhar é esse? O que há para ser visto? Em *Amor louco* temos personagens errantes, que sempre retornam ao ponto de partida, aos mesmos temas e motivos. Trata-se portanto de um olhar marcado pela figura da *repetição* (ou da *obsessão*).

Há uma ausência, uma falta, e mesmo os aspectos formais de *Amor louco* remetem a uma ideia de “incompletude”: como já citado, muitas sequências não são sonorizadas. A exceção é uma montagem com planos rápidos, logo nas primeiras cenas, que remete a

filmes de família, em que pessoas reconhecem a presença da câmera e com ela interagem. De saída, imagens que trabalham com um registro “familiar” – em amplo sentido. Durante essa sequência inicial, ouve-se uma canção de Jackson do Pandeiro, “Compadre João”. A letra trata de um personagem nômade que, conforme a narrativa, percorreu todo o Brasil: na Paraíba, brigou “em princesa”; brigou “em São Paulo na revolução”; chegou a Caxias “num dia de feira”; em Pernambuco, já foi “num forró”; no Rio foi “malandro em favela”; já foi “empregado” e hoje é “patrão”. Em outro momento, ouvimos “Nervos de aço”, de Lupicínio Rodrigues, narrativa de uma paixão tão intensa que, no momento em que o eu lírico vê o ser amado, sente “desejo de morte ou de dor”.

A canção de Jackson do Pandeiro trata de um personagem sem morada, eterno viajante – que remete à situação de exílio que então marcava os próprios realizadores do filme. Assim, as várias cidades citadas são também signo de *saudade* – o eu lírico, enquanto rememora suas próprias errâncias, confunde-se com a situação dos exilados. Já a música de Lupicínio Rodrigues trata do arrebatamento amoroso ou, se lembrarmos do título do filme, de um “amor louco”.

Além das canções, alguns breves trechos sinfônicos completam a banda sonora, bem como ruídos breves: uma buzina; um carro que passa; sons de animais que remetem à vida selvagem etc. À parte essas inserções, na maior parte do tempo, há apenas silêncio.

A figura da incompletude marca não só a banda sonora, mas os próprios personagens, que insistem na repetição de cenas, gestos e situações – como se os eventos do filme, ao invés de se articularem rumo a uma resolução, existissem apenas como mote para essa série de ecos e recorrências.

Na mesma já citada entrevista, Bressane afirma que muito lhe interessava, durante o exílio londrino, o “signo literário da diferença e da repetição, que estava sendo muito estudado na França”. (GARDNIER, 2003, p. 17) Alude-se aqui à publicação, em 1968, de *Difference et répétition*, de Gilles Deleuze. Mas seria enganoso imaginar que a figura da repetição surge em Bressane apenas a partir do exílio e de seu contato com a obra de Deleuze – referência importante ao cineasta, que lhe dedicará um texto publicado em *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. (ALLIEZ, 2000, pp. 545-548)

Na obra anterior de Bressane, já se manifesta a figura da repetição. À guisa de exemplo, lembremos um momento próximo ao final de *Matou e família e foi ao cinema* (1969), quando a vitrola repete mecanicamente (por 23 vezes) o mesmo verso da canção de Roberto Carlos: “em te perder... em te perder... em te perder...”

Assim como o verso da canção na vitrola, o olhar do personagem masculino em *Amor louco* parece aprisionado em uma espécie de circuito fechado, fadado a se repetir. Personagens saem de cena e pouco depois retornam; situações que esboçam um entrecho dramático não se resolvem; o personagem masculino (interpretado por Guaracy Rodrigues, o Guará) aparece em vários momentos apenas a andar de um lado a outro, como se esperasse algo que nunca se dá, como se estivesse de alguma maneira encarcerado no próprio quadro cinematográfico. Durante o exílio, Bressane confirma, de maneira decisiva, a figura da repetição em seus filmes. Sobre *Memories of a Blonde Strangler* (ou *Memórias de um estrangulador de loiras*), realizado pouco antes de *Amor louco*, Bressane afirmou que buscava

a poesia como cristalização do clichê e da repetição, a tautologia, uma hora e vinte minutos de repetição de uma imagem que na verdade não se repete. O filme foi feito sob o impacto de dois fenômenos artísticos: o “Bolero” de Ravel, e um alexandrino do poeta Maranhão Sobrinho, contemporâneo de Sousândrade. (MOSTRA BANCO NACIONAL DE CINEMA, 1990).

O famoso “Bolero”, espécie de exercício de arranjo orquestral, traz uma mesma linha melódica tocada reiteradamente, cada vez por um diferente conjunto de instrumentos, estabelecendo variações de timbre a explorar as possibilidades sonoras da orquestra. De maneira similar, *Memórias de um estrangulador de loiras* repete sempre um mesmo “mote” em seus planos-sequência: a câmera estática (na maioria das vezes estática) mostra a “vítima” – uma das loiras do título – a agir despreocupadamente, seja lendo um livro, sentada em um banco de parque, seja caminhando próxima a uma esquina, seja esperando para atravessar uma rua, seja subindo um lance de escada. De repente, surge o estrangulador (Guará, mais uma vez), que ora se esgueira pelo gramado de um parque – a realçar as diagonais da composição do quadro – ora avança rumo à mulher com a determinação cega de uma máquina. Assim, ora de maneira anunciada, ora de forma abrupta, ele surge apenas para cumprir seu único objetivo: o estrangulamento e consequente morte da vítima, que – de acordo com o clichê – nada percebe até ser tarde demais. Cada plano como variação do plano anterior, e assim sucessivamente. Tema e variação, como em música. Exercício de encenação, como no “Bolero”.

Após alguns assassinatos, é-nos apresentado o espaço privado do estrangulador, que remete ao de um exilado – novo eco da condição dos realizadores do filme: cartazes e imagens que remetem ao Brasil, revistas com textos em português, canções etc. Em uma

dessas sequências, o estrangulador aparece sentado em um vaso sanitário. Por conta de imagens como essa, Fernão Ramos identificou o “abjeto” como um dos elementos centrais do Cinema Marginal. (RAMOS, 1987) Na verdade, *Memórias* cria uma espécie de diapasão entre cenas exteriores – que aproveitam a qualidade difusa da luz londrina na criação de uma atmosfera ora bucólica, ora quase enigmática – e interiores, que, com uma iluminação mais dura e sombras bem definidas, trazem algo do expressionismo. Nos interiores, há também uso de som direto, que captura os ruídos do ambiente, a respiração do personagem etc. Um diapasão entre a rua, que se aproxima da fantasia (de morte) e o apartamento, que denota confusão mental, perda de identidade. Entre o falso bucolismo dos exteriores e a claustrofobia dos interiores, desenha-se o caráter cindido do personagem central.

Destituído de nome, passado ou traços psicológicos, condenado à *tiquê* de assassinar mulheres loiras em Londres. O termo lacaniano nos leva a um encontro com a falta, que leva de volta à experiência traumática.¹ Ao lembrarmos dos desmandos do governo de exceção que obrigou os realizadores a se exilarem, podemos reconhecer, no personagem de Guará, tanto a repressão, que persegue e mata, quanto o exilado, que foge para, talvez, escapar da perseguição e de uma morte possível.

Além da encenação alegórica do trauma surgido a partir do exílio, *Memórias* remete também a um momento-chave da história do cinema, o estabelecimento da figura do suspense, característica de parte dos curtas que D. W. Griffith realizou para a American Biograph durante as primeiras décadas do século XX. Utilizando a câmera fixa e a profundidade de campo, Griffith muitas vezes revela ao público a aproximação de uma ameaça sem que o próprio personagem se dê conta de sua situação de perigo. Não são poucos os planos do filme de Bressane que obedecem a essa mesma construção, verdadeiro clichê cinematográfico, ainda hoje extremamente eficaz para construir a identificação entre espectador e personagem.²

Outra referência óbvia – afinal, é do *suspense* que se trata – é Alfred Hitchcock, seja pela presença das loiras (também marca do cinema do diretor inglês), seja pelo exercício estilístico de encontrar novas (ou, no caso de Bressane, *velhas*) maneiras de encenar os assassinatos. Bressane, ao mesmo tempo, aproxima-se e afasta-se do modelo do cinema

¹ Ver: LACAN, Jacques. “Tiquê e autômaton”, In: *O seminário – Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. pp. 55-68

² Ver: XAVIER, Ismail. “A decupagem clássica”. In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. pp. 27-39.

clássico: se, por um lado, temos o suspense *à la* Griffith e Hitchcock, o personagem central de *Memórias* é opaco e o filme marcado pelo plano longo – figura comum ao cinema moderno. Se em *O anjo nasceu* o plano-sequência lidava com a “duração” – questão recorrente nos anos 1960 –, *Memórias* tenta um *retorno* à época de um cinema “inocente”, por vezes anterior à consolidação da linguagem clássica, em que as figuras da estética fílmica estavam em processo de *invenção*. Trata-se, no caso, de identificar (e isolar) um elemento – nas palavras do diretor, o “menor estilema” do suspense cinematográfico – e repeti-lo à exaustão. Até que esse mesmo estilema comece a se revelar *patético* (no sentido original grego de *pathos*, dor física, mas também no sentido de comédia, de ridículo): *Memórias* se equilibra entre o suspense e a paródia.

O resto são negativas: não há identificação com a figura das vítimas, sendo que suas mortes são sucedidas por outras mortes – e não estamos distantes de uma sensação de tédio ou de *spleen*. Nem elas nem o protagonista possuem passado, psicologia, história pregressa. Uma falta de identidade proposital: segundo o cineasta, seis atrizes se revezaram no papel das loiras, todas encontradas entre o elenco de figurantes das filmagens de *O mensageiro* (*The Go-Between*, Joseph Losey, 1971). (GARDNIER, 2003, p. 16) Bressane recolhe figurantes de outras filmagens de maneira similar como recolhe estilemas da tradição cinematográfica. Trata-se de pegar um elemento já existente e, colocando-o em novo contexto, ressignificá-lo.

Ao trabalhar com a recorrência do estilema presente em Griffith e Hitchcock, Bressane também critica a lógica do cinema comercial, que, de maneira distinta, também repete os mesmos (e desgastados) modelos – personagens, fórmulas, padrões narrativos etc. O cinema, arte industrial, seria impossível sem a reprodutibilidade técnica ou sem a consolidação de um repertório estético que normalmente associamos à linguagem clássica. Em Bressane, a repetição – também uma das bases do cinema comercial – é levada a um limite próximo ao paradoxal, em que, como no verso da canção de Caetano Veloso, “tudo parece que é ainda construção e já é ruína”. (VELOSO, 2003)

A ausência de construção psicológica dos personagens e a maneira um tanto aleatória pela qual o assassino escolhe suas vítimas (bastando para isso que sejam “loiras”) pode remeter também à possível situação traumática, ou seja, a violência dos regimes políticos de exceção, como o do Brasil à época. Perseguição política encenada em chave alegórica e paródica, mas também evidência das obsessões do cineasta que,

especialmente em sua obra posterior, colocará o *local* (o carioca) em dialética com o *universal* (a tradição artística ocidental).

Em sua participação no seminário “Imagem e exílio no cinema da América Latina”, Olgária Matos definiu o exílio como uma “ausência de pertencimento”, sentimento de não reconhecer nem o lugar onde se está, nem a si mesmo. Como na palavra francesa *depaysement*, trata-se de estar “sem país”.³ De alguma maneira, a experiência do exílio marca o cinema de Bressane na tentativa de, em todos os seus filmes, tentar-se construir a imagem de um local específico – o Rio de Janeiro – em que toda a experiência ocidental pode, através da obra do cineasta, encontrar eco. Uma construção inacabada, barroca e dialética, como indica o texto da mesma Olgária Matos:

A Natividade de Bressane possui todas as idades, porque somos contemporâneos de nossa pré e pós-história. Nascemos barrocos, modernos, descentrados. Na fusão de cosmogonias indígenas e teologia jesuítica, Bressane figura a indecidibilidade entre o deus uno e o múltiplo, verdade e falsidade, ciência e profecia, mentira e política. (MATOS, 1994, p. 67)

Há uma “indecibilidade” que nos condenaria ao barroco, à dialética entre nacional e estrangeiro (e, em última instância, à melancolia). No caso do personagem exilado de *Memórias*, ele passa por uma espécie de “morte em vida”, como no caso, também lembrado por Matos, do escritor russo Fiódor Dostoiévski: condenado à morte, o autor de *Crime e castigo* passou pelo ritual da execução mas, no último instante, acabou não sendo morto. Morte que ocorre como ritual, sem que tenha de fato acontecido.

Em Freud, a repetição estaria associada à “pulsão de morte”:

As manifestações de uma compulsão à repetição, que descrevemos nas primeiras atividades da vida psíquica infantil e também nas vivências da terapia analítica, exibem em alto grau um caráter impulsivo e, quando se acham em oposição ao princípio do prazer, um caráter demoníaco. (FREUD, 2010, p. 146)

Pulsão de morte, uma espécie de “retorno a um estado inanimado”. À luz da psicanálise, os assassinatos de *Memórias* podem ser vistos como *sintomas*, encontro faltoso (pois impossível) que retorna à experiência do trauma. Retorno também – não sem ironia – ao Primeiro Cinema, experiência de consolidação da linguagem clássica. O

³ Informação fornecida por Matos em sua comunicação “O enigma da dor do exílio”, durante o encontro “Imagem e exílio no cinema da América Latina”, São Paulo, 31 jul. 2013.

próprio título do filme pressupõe um tempo da narrativa *posterior* aos eventos narrados, ou seja, a tentativa de retorno à experiência passada – ao trauma. Porém, não temos acesso a nenhum episódio anterior aos crimes bem como não avançamos para além deles.

Em seu texto “Das Unheimlich” (“O inquietante”, na tradução de Paulo César de Souza, e por vezes traduzido como “O estranho”), Freud lida com a tradição da literatura de horror. O início do texto trata da etimologia da palavra e informa que a expressão “Heimlich” designaria um lugar livre da influência de fantasmas: familiar, amigável, íntimo, amigável, franco, pertencente à casa – e não evitamos lembrar que *Amor louco* apresenta, em suas primeiras sequências, filmes de *família*, com pessoas aparentemente *familiarizadas* com a presença da câmera.

Para Freud, o “Unheimlich” representaria o contrário de tudo isso: trata-se do que deveria permanecer secreto e oculto, mas que terminou por vir à luz. (FREUD, 2010, p. 254) O “Unheimlich” é ambíguo: algo que, mesmo familiar, revela-se estranho; que, mesmo estranho, revela-se familiar. O personagem do estrangulador, sem lugar e sem país, ao repetir gestos tomados de empréstimo da história do cinema, atualiza essa oposição entre “familiar” e “estranho”. Há um gesto que, de tanto se repetir, parece entrar no campo da *norma*. Mas como o ato repetido é, em si, ato de extrema violência, cena traumática. Da “norma”, irrompe algo horrível.

Vistos como alegoria política, os estrangulamentos do filme são metonímia da tortura perpetrada pelo regime militar brasileiro – violência que se entranhou na “norma” cotidiana. O personagem do estrangulador, ao mesmo tempo torturador e exilado, algoz e vítima, revela uma dialética traumática, próxima ao insuportável. O aspecto patético da repetição surge como maneira de suportar o “inquietante”, o “estranho” que transparece da aproximação de qualidades a princípio opostas.

Também o riso pode estar associado a uma experiência de repetição, como quando o “mecânico se sobrepõe ao vivo”. (BERGSON, 2001, p. 26) Em outras palavras, quando o homem, de maneira por vezes inconsciente, se aproxima da máquina – na psicanálise, ao *autômaton*. (LACAN, 1996, pp. 55-86) Espécie de desumanização, assim como desumanizados são os exilados que – lembremos novamente Dostoiévski – *morreram* (perderam seu país) sem terem, de fato, morrido.

Em Bressane, não se trata da repetição de qualquer gesto banal – como, por exemplo, o do operário interpretado por Charles Chaplin em *Tempos modernos* (1936), exemplo óbvio para a teoria do riso de Bergson –, mas de um gesto horrível. O processo de

desumanização flagrado pelo filme, de tão intenso, precisa do anteparo da comédia. E, se em *Memórias*, o personagem do estuprador obedece a uma pulsão assassina, em *Amor louco* o personagem de Guará tem sua compulsão ligada ao olhar.

Uma imagem recorrente – e decisiva – em *Amor louco* é o plano muito próximo ao rosto do personagem que encara a câmera. Ora, vemos apenas um dos olhos, mais ao centro; ora, os dois olhos, próximos aos limites direito e esquerdo do enquadramento. **(Figuras 1, 2, 3 e 4)** Não se trata de um mero recorte dos olhos dos personagens, nem de reafirmar a centralidade do olhar para Bressane. Nos planos aqui considerados, está-se sempre – eis o detalhe importante – próximo *demais* dos rostos dos atores. Um dos olhos, ou parte dele, parece sempre “escapar” ao enquadramento, na iminência de sair de quadro – tudo conforme sutis movimentos, sejam do personagem, sejam da câmera-na-mão.

Esse aparente excesso de proximidade desloca o interesse do quadro para suas bordas – seus *limites*. Em *Amor louco*, o olho é (está no) limite do quadro, inversão de um postulado mais evidente (mas, de certa maneira, falacioso) que imagina o quadro como limite do olho. Aqui, como em *Memórias*, a construção das cenas apresenta uma espécie de “encarceramento”. Os personagens parecem presos a circuitos estanques, repetindo um exíguo repertório de gestos e situações. Na tentativa de superar esses limites, surge a violência. Em referência direta a *Um cão andaluz* (*Un Chien andalou*, Luís Buñuel, 1929), o personagem interpretado por Guará brinca com uma navalha, colocando-a dentro da órbita ocular. O sangue falso – manchas que surgem escuras no preto e branco do filme – espalha-se ao redor de seu rosto e em suas mãos. **(Figuras 5 e 6)** A notória sequência de *Um cão andaluz* é bastante rápida e é a montagem que cria seu impacto. São três planos curtos: a navalha próxima ao olho aberto, a nuvem que atravessa a lua no céu, e a órbita rasgada, com algo viscoso a escorregar para fora das pálpebras. Por sua vez, a citação em *Amor louco* possui um único plano-sequência, em que Guará mexe de forma insistente em seu próprio olho. A aparente calma do personagem demonstra mais curiosidade (ou tédio, *spleen*) que sofrimento: para além do autoflagelo, trata-se de uma *pesquisa*, um *estudo* sobre o olhar e seus limites. Ou uma metonímia: perscruta-se o olho para perscrutar-se o próprio ato de olhar. Como se o personagem, ao cutucar e maneira obsessiva sua cavidade ocular, tentasse descobrir até onde seu olho pode suportar – até onde seu olho pode *enxergar*.

Estamos de volta à definição do próprio Bressane: “uma auto-operação de catarata”. Como nos casos da doença, haveria talvez uma espécie de *anteparo* a impedir a

plenitude do olhar. Serge Daney já definiu o cinema clássico como um cinema de “anteparos”, um cinema “do momento adiado onde veremos o que estava atrás. Atrás de qualquer coisa.” (DANEY, 2007, p. 228) A busca do cinema moderno (de qualquer tentativa de recusa do modelo clássico), “abrir os olhos”; revelar a ilusão; mostrar que, na verdade, não existe nada por trás de tais anteparos. *Ver com olhos livres* – mote que surge no “Manifesto da poesia Pau-Brasil” (1924), de Oswald de Andrade (ANDRADE, 1978, p. 9) – ou, palavras de Bressane na citada entrevista, “olhos novos”. Uma ideia também bastante presente no discurso de outros cineastas brasileiros surgidos na passagem dos anos 1960 para os 1970.⁴

Buñuel e *O cão andaluz* inserem-se no movimento surrealista, capítulo incontornável na história das vanguardas francesas do início do século XX – uma das inspirações declaradas de *Amor louco*. Mas, assim como com a figura da repetição, também a navalha já estava presente no cinema de Bressane anteriores ao exílio. Em *O anjo nasceu* (1969), é com golpes de navalha (na nuca) que os personagens de Milton Gonçalves e Hugo Carvana matam as personagens de Maria Gladys e Norma Bengell – que agonizam enquanto estrebucham no chão de uma ampla varanda, com um morro da geografia carioca ao fundo. Em *Matou a família*, o personagem de Raul Antero, deitado em uma cama, brinca com uma navalha aproximando-a, não sem perigo, de sua órbita ocular:

espécie de ritual com a navalha, a passagem da navalha pelo olho é uma referência vertical ao famoso plano de *Um cão andaluz*, de Buñuel: uma navalha secciona horizontalmente o olho de uma mulher. A navalha no olho remete a cinema, agressão visual, perda da vista. É uma imagem de castração (BERNARDET, 1991, p. 85)

A navalha, signo de cinema, mas também de violência e castração. Violência que – tanto em *O cão andaluz* quanto em *Matou a família* e *Amor louco* – está identificada com o olhar. Como se a própria câmera representasse a lâmina na (talvez fracassada) tentativa de libertar o olhar para algo “novo”. Em uma cena do filme londrino, Guará usa uma lâmina para “rasgar” o “olho-câmera”. (**Figuras 7 e 8**) Mais de duas décadas mais tarde, em *O mandarim* (1995), o cantor Mário Reis (Fernando Eiras) também

⁴ Steve Berg identifica os “motes oswaldianos através dos quais Sganzerla forjou seu cinema: *ver com olhos livres* e *a alegria é a prova dos nove*”. In: SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008. O cineasta Carlos Reichenbach manteve, de 2008 a 2012, um blog intitulado “Olhos Livres”: <http://olhoslivres2.zip.net/>.

rasgará um anteparo no formato de um olho. (**Figura 9**) Recorrências na obra do cineasta, permanência do problema do olhar. Busca que não encontra coisa alguma; andar em círculos: “inconclusão” – como a que Rubens Machado Jr. percebe no plano final de *O anjo nasceu*:

a inconclusão do plano fixo de uma estrada que se perde de vista, com uma trilha musical insólita, em que o tempo passa sem que aconteça absolutamente nada, exceto, já pelos oito minutos do plano, a *zoom* que se fecha rapidamente sobre o centro, à procura de detalhar, inutilmente, o ponto de fuga. (MACHADO Jr., 1979, p. 52)

O plano longuíssimo (oito minutos) impõe um tempo de espera em que o olhar retorna sempre ao centro da imagem, ponto de fuga inútil em uma estrada que não leva a parte alguma. Olgária Matos escreve que “inconclusão e abertura significam para o cineasta que só há história lacunar, feita de eco e silêncio, ascensão e queda”. (MATOS, 1994, p. 68) A história, em Bressane, permanece aberta a outras imagens, fragmentos de que o olhar (o cinema) tenta organizar (montagem).

Falamos em anteparos. Em algumas sequências de *Amor louco*, trata-se de algo bastante concreto: uma superfície opaca, colocada em frente à câmera e vazada no formato de um olho. Em certo momento, através dessa abertura, vemos o personagem interpretado por Guará andar de um lado a outro, indo e voltando – outro gesto repetitivo. Aos 26 minutos de filme, o anteparo surge pela primeira vez para, de certa maneira, *duplicar* o enquadramento. Dentro do quadro retangular do filme, surge essa outra abertura que parece marcar uma cisão do olhar: a parte humana (o olho, a forma vazada) e a parte mecânica (a câmera, a forma retangular) – não a câmera-olho de Dziga Vertov, mas um “olho-câmera”.⁵

Através da cavidade aberta do “olho-câmera”, vê-se uma rua londrina e, a certa distância, um homem, apoiado em uma bengala, a caminhar lentamente em direção à câmera. Na imagem – a pequena porção de imagem a qual temos acesso, no centro do quadro –, nota-se a profundidade de campo, o calçamento da rua que se estende até o horizonte. Então, o “olho-câmera” começa a girar sobre seu próprio eixo, em uma

⁵ O cineasta soviético define o Cine-Olho (no original, Кино-глаз, ou Kino-Glaz) como algo que busca “o que o olho não vê”, algo muito distinto do que aqui chamamos de “olho-câmera”, que termina por revelar um processo de *cisão* inerente ao olhar. Ver: VERTOV, Dziga. “Manifesto do Cine-Olho (1924)”. tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

panorâmica à esquerda. Vemos, na calçada oposta, alguns carros estacionados. O movimento se acelera, a câmera passa novamente pela posição inicial (onde, apesar do efeito de *flou*, resultado da velocidade do movimento, pode-se notar o mesmo homem em seu lento caminhar) e, finalmente, a imagem fixa-se na calçada oposta, onde, além dos carros estacionados, percebemos, quase no centro do quadro, os degraus de uma escada, não mais de meia dúzia.

Esse movimento de câmera, por vezes frenético, novamente instaura uma espécie de *busca* – que, outra vez, pouco encontra. Antes do início da panorâmica, há a rua com seu ponto de fuga centralizado em relação ao quadro e, após o movimento de câmera, chega-se a uma posição perpendicular à parede de entrada de um edifício. (**Figuras 10 e 11**) Em ambos esses momentos, percebemos a tendência a uma perspectiva que Rubens Machado Jr., ao tratar de *O anjo nasceu*, chamou de *ortogonal*: a saber, uma imagem com “o ponto de fuga bem no meio, ou seja, todas as linhas em profundidade convergem unicamente para o centro do quadro”. (MACHADO Jr., 1979, p. 52) A perspectiva ortogonal estabelece uma relação de frontalidade com as imagens que, se em *Amor louco* vai ressaltar o espaço entre o olhar e aquilo que se vê, em *Filme de amor* vai aproximar a ideia do quadro (da pintura) ao quadro cinematográfico.

De um lado, a recorrência de imagens de olhos que encaram a câmera; de outro, o anteparo do “olho-câmera” e a perspectiva ortogonal. Colocados lado a lado, esses dois elementos recriam uma tradicional figura da estética cinematográfica, novamente associada ao cinema clássico: campo e contracampo. Em outro momento do filme de 1971, durante um plano longo, os olhos piscam algumas vezes. A montagem alterna esse plano e imagens capturadas com o anteparo do “olho-câmera” – campo e contracampo, o olho e o olhar, sucessivamente. Em uma área externa – espécie de jardim em frente a uma casa – o “olho-câmera” concentra sua atenção em uma mão apoiada em um gradil; depois, sobe pelo braço do personagem. Pode-se reconhecer o mesmo paletó riscado já visto em cenas anteriores: trata-se de um dos personagens masculinos de *Amor louco*, nunca nomeados, que orbitam ao redor da personagem feminina. Após talvez perceber a presença da câmera, o personagem rapidamente sai de quadro pela esquerda, o “olho-câmera” a seguir seu movimento. Por um breve instante, o interesse parece recair em um automóvel estacionado. Enfim, enquadra-se o espelho retrovisor do veículo onde, refletida, reencontramos a imagem do mesmo homem que há poucos instantes havia fugido da câmera. (**Figura 12**) Aqui, campo e contracampo aparecem no mesmo plano, imbricados. Não mais um par de planos (um, daquele que vê

e o outro, daquilo que é visto). A filmagem do espelho revela, naquilo que se olha, uma dupla figura do olhar – o nosso próprio e o do personagem, que encara a câmera através do reflexo.

Outro espelho também aparece em uma sequência notável do filme de 1971, que coloca em primeiro plano o corpo feminino: vemos seios nus, a câmera em *plongée*, a luz levemente estourada; então, a genitália feminina, as pernas fechadas, até que a câmera retorna aos seios. (**Figuras 13 e 14**) Em um gesto veloz da câmera-na-mão, abandonamos o *plongée* e descobre-se que a mulher está em frente a um espelho. Através dele, ela olha em direção à câmera. A partir de um pequeno reenquadramento, o operador de câmera entra em quadro, também ele refletido no espelho: a câmera – o olhar – e a mulher nua juntos na imagem que se forma dentro da moldura especular. (**Figura 15**) Os dedos do operador movem-se ao redor da lente e, ato contínuo, um *zoom in* avança até o rosto da mulher, que surge borrado, fora de foco. Por um breve instante, a imagem se aproxima de manchas abstratas. Aos poucos, o foco retorna e revela o rosto da mulher que ainda olha em direção à câmera – um olhar “devolvido”.

Temos um *zoom out* e, novamente, *zoom in* e *zoom out*. Aproximações e distanciamentos em relação ao corpo feminino refletido no espelho, talvez a assinalar certo efeito de vertigem inerente ao olhar, a simular uma excitação erótica, talvez a sublinhar que não se trata do corpo feminino em si, mas de sua imagem refletida. Nunca um corpo em si, apenas um corpo filmado. Ao criar a cisão do “olho-câmera”, Bressane cria uma espécie de dobra do olhar sobre o próprio olhar.

Ainda outro *zoom in* em busca dos seios nus, a consequente perda de foco e a luz estourada, que fazem com que o quadro mergulhe em uma atmosfera esbranquiçada, leitosa, algo similar à visão de um paciente de catarata. (Difícil esquecer as palavras do realizador, que define *Amor louco* como uma “auto-operação de catarata”.)

Na sequência seguinte, vemos a mulher usando um vestido florido, sentada, de perfil em relação à câmera. Em sua mão, um revólver. À sua frente, de joelhos, Guará implora por algo, os gestos teatrais, caricatos, repetitivos. Atrás deles, um espelho e, nele refletido, o operador de câmera e o próprio cineasta. (**Figura 16**) Imagem especular a partir da qual podemos lembrar a leitura de Foucault (e a de Lacan) para *Las meninas*, quadro de Diego Velázquez. No plano mais afastado da pintura, Foucault identifica “duas personagens (...) [que] não são visíveis, ao menos diretamente”, mas que podemos distinguir num espelho: as figuras “do rei Filipe IV e de sua esposa Mariana” (FOUCAULT, 2000, p. 11):

Olhamo-nos olhados pelo pintor e tornados visíveis aos seus olhos pela mesma luz que no-lo faz ver. E, no momento em que vamos nos apreender transcritos por sua mão como num espelho, deste não podemos surpreender mais que o insípido reverso. O outro lado de um reflexo. (FOUCAULT, 2000, pp. 7-8)

Assim como em Velázquez, em Bressane também “olhamo-nos olhados”. O pintor que olha em direção ao espectador da tela é substituído pelo cineasta que, junto à câmera, observa ao mesmo tempo a cena e seu espectador. Cena especular, intrincada trama de olhares, que impossibilita a construção de um espaço realista, euclidiano. Ao invés disso, um espaço fugidio, espaço de uma *falta*.

Em outra sequência de *Amor louco*, Guará olha em direção à área vazada do “olho-câmera”. Mais uma vez, um *zoom in*, como aquele descrito acima. Ao alcançar a testa do personagem, a imagem perde o foco e, após alguns instantes, em um *zoom out*, estamos de volta para o seu rosto. No plano seguinte, novamente dois olhos, agora à contraluz. Depois, imagens capturadas na rua, com o anteparo no formato de olho colocado em frente à lente da câmera. Finalmente, imagens em uma tela de cinema: um casal que se abraça e se beija, típico *happy end*, e o letreiro final: “The End”. Corta para outro crédito de cinema, desta vez com a célebre frase dos desenhos animados: “That’s all, folks!” Em um trecho em animação (também filmado a partir de uma tela de projeção), o personagem Brutus (antagonista de Popeye) dorme sentado; a seu lado, um retrato de Olívia Palito, pendurado na parede. Durante o sono, a forte respiração de Brutus faz com que a saia de Olívia se levante, revelando parte de suas pernas, sua roupa íntima. No universo um tanto absurdo dos desenhos animados, a imagem pendurada na parede pode ser “manipulável” a partir da fantasia. Uma blague que ecoa as questões de *Amor louco*: temos o olhar não como algo “passivo” em relação às imagens que a ele se apresentam; ao contrário, a própria presença do olhar determinaria – a partir da fantasia – as imagens. Logo, não é exatamente preciso falarmos em um “olho-câmera”, mas de um olhar *cindido*. Nesse sentido, é exemplar o plano da mulher e do operador de câmera no espelho. O anteparo (a ele retornaremos) duplica o enquadramento na intenção de tentar flagrar o próprio olhar em ação, o que Lacan chamaria de “a dependência do visível em relação àquilo que nos põe sob o olho do que vê”:

esse olho é apenas a metáfora de algo que melhor chamarei o empuxo daquele que vê – algo de anterior ao seu olho. O que se trata de discernir, pelas vias do caminho que ele nos indica, é a preexistência de um olhar – eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte. (LACAN, 1996, p. 73)

O personagem olha e, ao mesmo tempo, é observado – pela câmera, pelo espectador: “olhamo-nos olhados”. Essa ciência de estar sendo observado e colocar o próprio olhar perante esse outro, “preexistente”. *Amor louco* busca justamente revelar essa “preexistência” do olhar. Se pensarmos em metáforas, trata-se de uma espécie de *campo* e *contracampo*, não no sentido da construção de um espaço fílmico coeso, e mais próximo da ideia musical de *pergunta e resposta*. Como se um olhar só pudesse acontecer como *reação* à preexistência desses outros olhares, anteriores a ele.

Após décadas sem circular, uma cópia nova de *Amor louco* foi comissionada especialmente para a retrospectiva “Cinema Inocente” e exibida no CineSesc, em São Paulo, a 13 de dezembro de 2003. Poucos meses antes, *Filme de amor* foi exibido durante o Festival de Brasília, quando foi premiado com o Candango de melhor filme. Em seu modo de produção, o longa de 2003 é totalmente diverso de *Amor louco*: filmado em 35mm, com equipe profissional, o filme evoca o erotismo enquanto recria (ou reinterpreta) pinturas de Sandro Botticelli, Francisco Goya, Gustave Courbet e, de maneira mais intensa, Balthus – pseudônimo do franco-polonês Balthasar Klossowski de Rola – uma constelação que vai do Renascimento ao surrealismo francês. Se *Amor louco* pode ser considerado um marco na carreira de Bressane ao tatear uma teoria do olhar e tematizar o voyeurismo em relação ao corpo feminino, *Filme de amor* continuará a pesquisa do cineasta ao redor dos mesmos temas.

Filme de amor

As primeiras imagens de *Filme de amor* são alguns planos em preto e branco com Júlio Bressane, de costas para a câmera, demonstrando um gesto para a atriz Josie Antello. O entorno é um *set* de filmagem: um membro da equipe técnica cruza o quadro, outro segura uma prancheta. O corpo do cineasta se move de um lado a outro – no que remete a um gingado, um passo de dança. Atrás do realizador, por ele encoberta, a atriz imita seus movimentos. No plano seguinte, Bressane entra em quadro para dar instruções à mesma atriz, agora dentro de um elevador (na sequência final do filme, ela

interpreta uma ascensorista). Surge uma claquete na qual, entre outras informações (nome do diretor, do diretor de fotografia, número do plano, do *take* etc.), lemos o título do filme ao qual se assiste. Após um *fade out*, ouve-se a voz do cineasta: “Ação!”

Bressane insiste em expor, nas primeiras imagens do filme, a própria realização cinematográfica. Procedimento, talvez aprendido com Godard, que se repete em outros trabalhos: *Tabu* (1982), *Brás Cubas* (1985), *Sermões* (1989), *O mandarim* (1995), *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), para citarmos apenas alguns. Podemos identificar uma herança de certa tradição do cinema moderno, que insiste em revelar a construção do discurso fílmico para questionar seu estatuto de “verdade”.⁶ *Filme de amor* prossegue com cenas tomadas à beira-mar: pernas femininas caminham da esquerda para a direita do quadro, das águas em direção à praia. Uma mulher que sai do mar, ação talvez cotidiana: alguém que caminha na areia, que retorna após um mergulho. Poderia tratar-se apenas disso, mas, ao olharmos mais de perto, percebemos que *Filme de amor* abre mão de toda estética dita naturalista. Nesse sentido, grande parte do gestual dos atores é explicitamente coreografado; há uma recorrência de uma imobilidade corporal que remete a modelos que *posam* para a câmera (como se posa para uma pintura); a maneira como as palavras são articuladas revela uma *recitação* ou *declamação*. Esses aspectos colaboram para um estilo não-naturalista e extra-cotidiano, em acordo com o repertório mitológico do qual o realizador lança mão – em especial, o mito das Três Graças, aqui associadas aos três personagens centrais: duas mulheres e um homem, os “três amigos populares e suburbanos – Hilda, Matilda e Gaspar” da sinopse.

Se deixarmos de lado uma leitura mais cotidiana da cena, podemos nos arriscar – não sem hesitação – a dizer que os pés femininos que saem do mar podem representar talvez a própria Vênus a tocar pela primeira vez a praia após seu nascimento na espuma das ondas do mar.

Os versos do poeta italiano Angiolo Poliziano (1454-1494) assim descrevem o nascimento da deusa:

Giurar potresti che dell’onde uscisse
La dea premendo con la destra il crino,
Con l’altra il dolce pomo ricoprisse;
E, stampata dal piè sacro e divino,
D’erbe e di fior la rena si vestisse;
Poi con sembiante lieto e peregrino

⁶ Ver: XAVIER, Ismail. “Cinema: revelação e engano”. In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac Naify, pp. 31-57, 2003.

Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta,
E di stellato vestimento involta.⁷
(*apud* WALBURG, 2013, p. 6)

Em seu estudo sobre Sandro Botticelli, o historiador de arte alemão Aby Warburg coloca a descrição de Poliziano como “inspiração” para pinturas como *O nascimento de Vênus* e *A primavera*. Os versos do poeta – que também fora tutor de Botticelli – teriam encontrado no pintor “um ouvido atento e uma mão prestativa”. (WALBURG, 2013, p. 52)

O que aproxima a descrição de Poliziano da cena de *Filme de amor* são dois versos – *Giurar potresti che dell’onde uscisse* (Poderias jurar que a deusa saíra do mar) e *Dalle tre ninfe in grembo fusse accolta* (Foi acolhida pelas três ninfas em seu grupo) – que podem remeter a dois planos do filme: os pés que caminham da água em direção à praia e, logo depois, as três personagens principais completamente imóveis, no topo de uma formação rochosa que, no centro do quadro, ressalta uma linha diagonal ascendente. (**Figura 17**) Eles olham em direção ao horizonte, talvez vislumbrando algo fora de quadro – quiçá, a chegada da deusa.

Aqui, pouco importa se Bressane tinha ou não em mente os exatos versos de Poliziano. Da mesma maneira que as obras de Botticelli, conforme Warburg, encontram paralelos com os versos do poeta, também Bressane dialoga com a mitologia e as artes plásticas para construir sua cena. A imagem de Vênus saindo das águas do mar, tão comum nas descrições e nas representações da deusa, são aludidas nesses dois planos do filme, maneira extremamente *condensada* de narrar o mito antigo. Ao tratar de *Matou a família*, Jean-Claude Bernardet já afirmava que, em Bressane, “a informação passa por um processo tão drástico de condensação que ela escapa, pelo menos numa primeira leitura”. (BERNARDET, 1991, p. 62) Assim, parece-nos plausível que essa mulher a caminhar na praia represente Vênus, e a deusa ainda será citada, em texto e imagem, no decorrer de *Filme de amor*.

Ao notarmos os aspectos formais da sequência inicial de *Filme de amor*, chama a atenção a recorrência da já citada diagonal ascendente: uma linha de construção na

⁷ “Poderias jurar que a deusa saíra do mar / Segurando com a destra o seu cabelo, / E, com a esquerda, cobrindo seu doce seio; / E sob seu passo sacro e divino, / A praia se revestira de grama e muitas flores, / E, com seu semblante alegre e singular, / Foi acolhida pelas três ninfas em seu grupo / E por elas coberta com um manto de estrelas.” Tradução: Markus Hediger. In: WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, p. 7.

maioria das vezes centralizada em relação à altura do quadro, que define os limites entre as pedras da costa e o horizonte, ou entre continente e mar. (**Figura 18**) Como que acompanhando essa diagonal, um movimento de câmera – uma panorâmica levemente ascendente, da esquerda para a direita – acompanhará essa mesma linha. O movimento termina quando – mais uma vez – encontramos os três personagens principais completamente imóveis, vistos de perfil, a observar o mar.

O contato entre mar e terra; entre o que vem de outro lugar – o mar como metáfora do estrangeiro – e o lugar de onde se observa: Bressane delimita seus temas logo nas primeiras imagens de *Filme de amor*. Olgária Matos afirma que “o mar que une é o mesmo que separa. Nossa ambiguidade nativa é, para Bressane, a marca de uma impossível cicatrização.” (MATOS, 1994, p. 68)

Chegamos então ao crédito com o título do filme e imagens da cidade do Rio de Janeiro. Na banda sonora, uma voz repete instruções típicas de uma estação ferroviária, fornecendo dados sobre o embarque etc. No áudio dos trens suburbanos aparecem, pela primeira vez no filme, a ideia da *periferia*. Algumas letras, espalhadas pela tela, movem-se de maneira aparentemente aleatória até que terminam por formar o título do filme. A princípio, esse conjunto de letras, colocadas próximas às bordas do quadro, não significam. Mas ganham sentido quando devidamente organizadas (montadas). Outra ideia importante do filme: a criação de novos arranjos entre materiais conhecidos resulta em novos significados. Bressane parte de um conjunto de referências, que em muitos casos se repetirão, filme após filme, de maneira semelhante às palavras que surgem a partir de um mesmo limitado conjunto de letras do alfabeto.

Em contraste com a sequência na praia, surge o plano de uma rua com a personagem caminhando. Agora, temos uma diagonal *descendente*; ao invés da cor, passamos ao preto e branco. A personagem de Bel Garcia está em um trem (que remete à narração durante o crédito inicial) e o vento que entra pela janela movimenta seus cabelos e suas roupas. Ela atravessa o quadro em frente a um muro onde, em uma pichação, lemos a palavra MULHER junto ao símbolo do comunismo: a cruz e o martelo. As ruas da cidade do Rio de Janeiro aparecem desertas, com muros envelhecidos e marquises sujas. Por vezes, partes do centro da cidade lembram um local abandonado – cidade como ruína.

Vemos uma imagem do estádio do Maracanã e a outra personagem feminina, interpretada por Josie Antello, atravessando o quadro. Depois, o personagem de Fernando Eiras dentro de um ônibus, a olhar pela janela e com uma sacola plástica em

seu colo. Os planos em preto e branco com os deslocamentos dos personagens pela cidade “abandonada” (ou quase) terminam em frente a um prédio de esquina em que lê-se, em uma placa: A POPULAR. A câmera se move desde o alto da fachada do edifício até o nível da rua, e repete esse movimento três vezes, para acompanhar a chegada de cada um dos três personagens.

Reunidos em uma ampla sala, os três conversam; estão em pé, e duas cortinas os ladeiam: uma à esquerda e outra à direita. Nas bordas do quadro, as paredes, na imagem em preto e branco, revelam uma textura envelhecida, com infiltrações de água etc. Em uma imagem mais próxima, em plano conjunto, encoberta pela cortina, uma janela deixa uma luz difusa penetrar no ambiente. Os personagens ainda conversam entre si, mas o volume propositalmente baixo das vozes permite apenas que se entreouçam alguns trechos de frases. Em outro plano, um pouco mais aproximado, ainda em preto e branco, o homem narra algo para as duas mulheres: ele fuma; elas se entreolham e riem. Ainda pode-se ouvir um “E aí?”, dito com um tom de descrédito em relação à história. O homem responde: “E aí, não aconteceu nada...”

Seguem conversando e agora uma das mulheres ri; seu corpo curvando-se para a frente a ressaltar a risada. Em outro plano – com os três um pouco mais afastados e a luz a entrar através da janela, à direita do quadro –, uma das mulheres empurra de leve o homem, como que o provocando. Ele solta a fumaça do cigarro pela boca, e a nuvem densa parece dançar pelo espaço enquanto sobe na direção de uma lâmpada solitária, acesa no teto. Na parte inferior da imagem, disposta na horizontal, a cama, o leito. Os personagens falam entre si: três planos para descrever essa conversa e para ressaltar a passagem de tempo – marcando o progressivo abandono de um tempo ligado ao cotidiano.

Sobre uma mesa, vistos em *plongée*, diversos itens comumente relacionados à ideia de “vício”: cigarros e cinzeiros, copos, uma garrafa, frascos de remédio, um baralho de cartas. E mesma sacola plástica trazida pelo homem, cujo conteúdo é impossível adivinhar.

Inicia-se um novo bloco de planos: em cada um deles, a câmera realiza um carrinho para a frente, aproximando-se dos atores que, eles mesmos, em movimentos coreografados, aproximam-se uns dos outros até formarem o conjunto das Três Graças conforme a pintura de Rafael Sanzio. (**Figuras 19 e 20**) Dois planos em preto e branco, depois mais dois planos coloridos. E então dois planos estáticos, sem movimento de câmera, com apenas a coreografia dos atores: no primeiro, as pernas dos três, mostrada

dos joelhos para baixo; no outro, eles deixam de estar centralizados em relação ao enquadramento, aparecendo um pouco à esquerda, a janela novamente do lado direito, dando equilíbrio à composição.

Há, em cada um desses seis planos que remetem diretamente às Três Graças, pequenas alterações na posição dos atores e em sua disposição no quadro. Não se trata apenas de uma citação ao quadro de Rafael, mas de uma referência a toda uma tradição pictórica das Três Graças. Para citar dois exemplos, encontramos também semelhanças com o quadro de Peter Paul Rubens ou com uma estátua de origem romana, feita a partir de um original grego, restaurada por Nicolas Cordier em 1609 e que apresenta as personagens quase na mesma posição da pintura de Rafael e que hoje se encontra no Museu do Louvre. (**Figuras 21 e 22**)

A personagem de Bel Garcia começa a abrir os botões de sua camisa, e a câmera em *plongée* ressalta seu decote, deixando parte da cabeça da atriz fora de quadro. Um *close* dos pés do homem, que retira um dos sapatos. A terceira personagem olha em direção à câmera e solta os cabelos, chacoalha-os – gesto que será recuperado mais adiante no filme. Eles se sentam à mesa e, demoradamente, consomem as drogas – em busca, quiçá, do “desregramento de todos os sentidos”,⁸ como pregou Rimbaud: um fuma, outra toma pílulas, a outra bebe de uma garrafa de vidro. Cheira-se um pano embebido em algum líquido. Os gestos são lentos. O tempo, dilatado. Do lado de fora do apartamento, no corredor do prédio, a personagem interpretada por Bel Garcia, vestindo apenas uma lingerie, coloca um envelhecido pires de metal, cheio de leite, à porta.

Toda essa sequência, em preto e branco, é quase uma preparação ritual para o que virá depois. Despir-se, drogar-se, colocar o leite para um suposto gato (que jamais aparecerá). Isso feito, os “jogos” podem começar. Em um plano colorido, a mesma Bel Garcia apresenta algo aos outros. Seu tom é um tanto retórico, como o de uma palestrante. Ela fala:

Hoje eu tenho para nós, uma história bem... picante. Um decalque... Recalque... Eu não sei como dizer... Eu vou contar para melhor sabermos o que é. Os idiomas – já conversamos sobre isso –, os idiomas, nós sabemos, não são sinônimos. Uma língua é um modo de sentir o mundo. Um modo único de sentir o mundo. Pelas coisas audíveis, visíveis, chegamos às coisas inaudíveis e invisíveis.

⁸ “Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens”. In: RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters, a Bilingual Edition*, p. 376.

Nesse texto, algumas das preocupações do cineasta aparecem explicitadas. Em primeiro lugar, o erotismo (a história “picante”, que não se sabe se “decalque” ou “recalque”). Na homofonia entre esses termos, surge também o jogo de palavras e algo próximo da livre associação, procedimentos também caros a Bressane. Além desses, o tema da tradução e de sua “impossibilidade” e a declaração da tentativa de, através das coisas “audíveis” e “visíveis” (o cinema) chegar-se às coisas “inaudíveis e invisíveis” (o mito).

Podemos dividir toda a sequência até aqui descrita em dois blocos, separados pelo plano da mesa repleta de “vícios”: primeiro, temos três planos de conversa (todos em preto e branco) – ação corriqueira entre pessoas que se encontram; depois, seis planos altamente coreografados, os dois primeiros em preto e branco e os outros quatro, coloridos. A câmera encontra-se fixa no primeiro grupo de planos; no outro, quatro planos apresentam um movimento de aproximação e, nos últimos dois, novamente notamos o quadro estático. Oscila-se entre um registro que aproximamos ao “cotidiano” e um outro, “extra-cotidiano”, que trabalha com a representação de figuras mitológicas. Há também um certo gosto pela *simetria*: não apenas no enquadramento, que quase sempre tende a centralizar o grupo de atores – ecoando a perspectiva ortogonal que Machado Jr. identificou em *O anjo nasceu* –, mas também na própria montagem da sequência, que equilibra alguns planos em cor e outros em preto e branco, planos estáticos e outros com movimento de câmera. Simetria que aparece também quando, por exemplo, a câmera desce lentamente, em um movimento suave, pelo fio elétrico retorcido que sustenta a lâmpada – a imagem em preto e branco a ressaltar as texturas da parede ao fundo; depois, a câmera sobe da lâmpada para o teto em um movimento idêntico, apenas inverso, a imagem agora colorida.

A recuperação de temas da mitologia greco-latina, o gosto pela simetria e por formas equilibradas podem nos aproximar de ideias típicas do Renascimento. Não por acaso, “O nascimento de Vênus” (1484-1486), de Botticelli, aparecerá aludido em *Filme de amor*. Mas a deusa, ao invés de surgir da espuma das águas do mar, aparecerá em um amplo banheiro. (**Figuras 23 e 24**) Na metade esquerda da pintura, um personagem masculino, representando Zéfiro, voa e carrega uma ninfa enquanto, as bochechas inchadas, sopra na direção de Vênus. Em Bressane, esse personagem se transforma em som: durante todo o plano, na trilha sonora, ouve-se o ruído de fortes rajadas de vento. A concha de onde surge a deusa na pintura é aludida na presença de uma banheira branca ao fundo da imagem. Existe também uma mudança: as cores do quadro de

Botticelli transformam-se em um preto e branco de alto contraste, com apenas um foco de luz dura sobre a atriz, o resto do cenário envolto em um breu – iluminação mais próxima do cinema *noir* que da arte renascentista.

Para Georges Didi-Huberman, Vênus, enquanto tema das artes plásticas, remete à figura idealizada (e impossível) do feminino:

A centralidade do nome de Vênus significa assim a um tempo o original, o único, a universal totalidade. Isto é, A Mulher, enquanto naturalmente ela não existe; enquanto ela não existe segundo essa tripla exigência fantasmática, essa exigência insensata. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 134)

A deusa Vênus, portanto, representaria essa mulher que “não existe”. Algo do território do mitológico, mas também da *ausência*. Em *Filme de amor*, enquanto a atriz entra em cena para compor o quadro que alude a Botticelli, ouve-se um texto em voz *over*:

Dada a magreza do tema e a atração persistente que ele exerce sobre tantos grandes artistas, parece exigir uma explicação; mas não é raro que um tema de aparência insignificante instigue no grande mestre ocupar-se dele, pois tal desafio põe à prova o seu dom de transfiguração.

“Transfiguração”, eco da “transcrição” – termo de Haroldo de Campos tão recorrentemente citado por Bressane. Fala-se da capacidade do artista em superar a “magreza” de certos temas, mas também da própria recorrência, de obra a obra, de artista a artista, de alguns mesmos temas. O Renascimento, como entendido por Bressane, é marcado pela recuperação de temas anteriores, de uma visão de mundo que remonta à Antiguidade. Traço identificado por Warburg na relação de Botticelli e Poliziano: capacidade de se apropriar de um tema e de transfigurá-lo, na contramão de uma busca, típica do romantismo, pela novidade. Talvez o tema seja sempre um só, sempre o mesmo: Vênus, a *impossibilidade* da representação do feminino.

Em outra cena de *Filme de amor*, uma das mulheres e o homem estão recostados no sofá. Ela, apoiada sobre ele, segura um livro aberto em uma das mãos e, na outra, um aparelho de telefone celular (um modelo do final dos anos 1990). O homem observa as páginas do livro e tem sua mão sobre a genitália da mulher, que é levemente manipulada. Ela lê em voz alta:

Ele volta a mim, beija-me, apalpa-me a cona, mete o dedo lá dentro para ver o que operara e não sabendo o que mais fazer, pôs-se a passear pelo quarto (...) por fim, pega lastimosamente na sua coisa e abana-a diante de mim, e descobrindo um pouco de pomada, que estava sobre a chaminé, agarra nela e diz – Ora aqui temos uma coisa que nos ajudará muito. Ao mesmo tempo pôs um pouco de pomada na mão, esfregou com ela o instrumento de alto a baixo, para o tornar mais escorregadio.” (ANÔNIMO, 1988, p. 83-84.)

Trata-se de um trecho de *Escola de raparigas ou Filosofia das damas: cartilha de educação erótica*, livro anônimo de 1655, um marco da literatura erótica na Europa, que rendeu um processo a Michel Millot e Jean L’Ange, acusados de serem os autores da obra. O primeiro, “além de multado e de se anunciar a confiscação de todos os seus bens, é enforcado ‘em efígie’”, enquanto o segundo “é preso, interrogado, acareado com as testemunhas, multado e banido de Paris”. (SANTA CRUZ, 1988, p. xi)

Durante a leitura, a câmera começa um movimento panorâmico: a princípio – como que repetindo o gesto de “passear pelo quarto” narrado pelo livro –, afasta-se até enquadrar todo o sofá em que estão os dois personagens. Vemos então a cama, no centro do quarto, e a mesa, ainda cheia dos objetos ligados aos vícios. Do outro lado do cômodo, Josie Antello segura o aparelho telefônico, fazendo as vezes da pessoa do outro lado da linha. Ela abre os braços e responde, com irreverência: “Bastava cuspir-lhe em cima e espalhar com a mão.” E faz ela mesma um gesto circular. A frase é a continuação do diálogo de *Escola de raparigas*, em que duas primas (Fanchon e Susanne) conversam sobre a iniciação sexual. Em *Filme de amor*, a primeira mulher lê as palavras da ainda iniciante Fanchon, enquanto a segunda faz as vezes da experiente Susanne, que tem resposta para todas as dúvidas da mais jovem. Tudo perpassado por uma ideia de didatismo, seja no título do livro – trata-se de uma “Escola” –, seja no pragmatismo sem cerimônias da resposta. A encenação de Bressane, com as atrizes alternando um tom ora pomposo e literário (Fanchon), ora escrachado e cotidiano (Susanne), parece apontar para uma dialética nessa “pedagogia do sexo”: a erudição do livro teria algo a aprender com o pragmatismo do cotidiano, ao passo que a prática serviria a alimentar novos relatos “eruditos”. (Não esqueçamos que, à porta do prédio, a placa avisava, em letras maiúsculas: “A POPULAR”.)

Nesse encontro entre erudição e escracho, Bressane tenta apagar os limites dessa (falsa) dicotomia. Outros textos do filme apontam nessa direção, como quando Josie Antello afirma que “a leitura de certos textos renascentistas de Boccaccio e Lasca nos

dá apetite para nos deixar abertos às epifanias do sexo e do estímulo sexual”... A leitura como elemento erótico. Prazer do texto. Depois, ela narra uma história de aprendizado sexual com um homem mais velho. E completa: “Tinha mais de 70 anos. E eu, 12.”

Mais uma vez, surge a ideia de uma pedagogia: do sexo mas, também, do olhar.

Aos 44 minutos de projeção, sobre a imagem em preto e branco de uma rua do Rio de Janeiro, ouve-se o som de um instrumento de corda sendo afinado. A imagem seguinte vai revelar que se trata de uma espécie de brincadeira, um movimento repetitivo que altera a tonalidade da corda para cima ou para baixo, produzindo um efeito de *glissando* (um som similar pode ser encontrado na abertura de *O mandarim*, dedicado à música popular brasileira.)

Vemos, no centro do enquadramento, a personagem de Josie Antello sentada em uma cadeira, as pernas bastante abertas. Ela afina um cavaquinho, instrumento típico do samba. Por algum tempo, ela segue apenas alterando a afinação de uma única corda, até que a outra personagem feminina entra em quadro, toma-lhe o cavaquinho das mãos, dá-lhe um tapa no rosto e, ato contínuo, forma-se a imagem de um quadro de Balthus: “A lição de guitarra” (1934). **(Figuras 25 e 26)**

Ao mesmo tempo, na trilha musical, temos uma canção de Noel Rosa, “O maior castigo que eu te dou”. A letra diz:

O maior castigo que eu te dou
É não te bater
Pois sei que gostas de apanhar

Não há ninguém mais calmo
Do que eu sou
Nem há maior prazer
Do que te ver me provocar

Não dar importância
A sua implicância
Muito pouco me custou

Eu vou contar em versos
Os teus instintos perversos
É este mais um castigo
Que eu te dou

Os “instintos perversos” fazem eco à situação do quadro: uma imagem de agressão e dominação sexual. Mas Bressane opera um sutil deslocamento em relação a Balthus: em *Filme de amor*, a personagem dominada sorri. Ao se sobreporem, a cena e a canção de Noel aludem a um caráter masoquista por parte da personagem dominada (que “gosta de apanhar”). O sorriso da personagem é também um sutil momento de autoconsciência do filme, espécie de “piscadela” em direção ao espectador: um sorriso de cumplicidade pelo inusitado da aproximação entre Balthus e Noel.

Além de “A lição de guitarra”, outras pinturas serão recriadas (ou “transfiguradas”) nessa mesma sequência. Algumas imagens em preto e branco, tomadas em um vagão de trem (de subúrbio), mostram um corredor centralizado em relação ao quadro, a luz entrando pela janelas do vagão e movendo-se pela extensão do corredor, o som do trem a correr pelos trilhos, tudo obedecendo a citada perspectiva ortogonal. Então, surge (outra vez) uma navalha. Antes signo de violência, aqui ela é usada na depilação dos pelos pubianos de uma das mulheres. Corta para um plano estático que vai durar exatos um minuto e cinco segundos, em que se vê nada além de uma vulva: o sexo feminino totalmente desnudado, sem pelos, a barriga movendo-se de acordo com a suave respiração da atriz.

A permanência da imagem é talvez tentativa de recuperar o choque de “A origem do mundo” (1866), de Gustave Courbet, que também retrata a genitália feminina. (**Figuras 27 e 28**) Elisabeth Roudinesco assim descreve a pintura: “Tratava-se de uma tela que representava, cruamente, o sexo escancarado de uma mulher logo após as convulsões do amor.” (ROUDINESCO, 1994, p. 195). Considerado escandaloso pela maneira direta com que retrata o corpo da mulher, o quadro permaneceu mais de um século longe do olhar de um público mais amplo. Feito sob encomenda para um diplomata otomano chamado Khalil-Bey, a pintura pertenceu também ao psicanalista francês Jacques Lacan antes de reaparecer na década de 1990 e entrar para o acervo do Museu d’Orsay, em Paris.⁹ A representação escancarada, em Bressane, conta com uma iluminação homogênea, que não deixa áreas de sombra no quadro. Mas será que, em *Filme de amor*, o choque deve-se apenas ao tema representado ou tem a ver também com a duração dilatada do plano? Nas duas oportunidades em que pudemos assistir ao filme em salas de exibição comerciais, comprovamos que, como a imagem permanecia na tela

⁹ Ver: SAVATIER, Thierry. *L’Origine du monde: histoire d’un tableau de Gustave Courbet*. Paris: Bartillat, 2006.

por um tempo aparentemente maior que o esperado, parte da plateia começava a se mexer nas cadeiras e a soltar risos nervosos, visivelmente incomodada.

Como em *Amor louco*, o olhar sobre o corpo feminino está no centro de *Filme de amor*, que ainda recriará os quadros “A Maja desnuda” (1797-1800), de Francisco Goya (**Figuras 29 e 30**) e “O quarto” (1952-1954), de Balthus (**Figuras 31 e 32**) Em pouco mais de seis minutos de filme, passa-se de Balthus a Courbet, de Balthus a Goya – tudo misturado a Noel Rosa.

Da obra de Balthus, pintor marcado pelo erotismo e pelos gatos, Bressane recupera diversos elementos: a) as posições dos corpos dos modelos-atores – ajoelhados no chão enquanto leem, recostados em sofás; (**Figuras 33, 34 e 35**) ou de pé (e de perfil) dentro de banheiras ou mexendo nos cabelos; (**Figuras 36, 37 e 38**) b) os ambientes internos com suas salas amplas, sua mobília de madeira, suas cores quentes; c) a luz que entra, na maioria das vezes, por uma janela entreaberta.

Apesar de nunca ter feito parte do grupo dos surrealistas, Balthus sempre teve suas obras associadas ao movimento, que foi um importante ponto de inflexão na representação do feminino nas artes.¹⁰ Em sua análise sobre o movimento liderado por André Breton, Briony Fer considera que “o aspecto sexual da modernidade era crucial para os surrealistas”. (FER, 1998, p. 171) Em outra passagem, a autora afirma que:

as mulheres, para os surrealistas, estavam mais próximas daquele “lugar da loucura”, do inconsciente, do que os homens, e é através de uma construção particular da “mulher” que a preocupação surrealista com a fantasia e o inconsciente foi definida. (FER, 1998, p. 176)

Marcadamente influenciados pela obra de Freud sobre o inconsciente, os surrealistas buscavam marcar suas criações a partir desse “lugar da loucura”, num programa de “redescoberta” do corpo feminino. Dois dos mais notórios romances de Breton, *Nadja* e *O amor louco* (título depois tomado de empréstimo por Bressane) tematizam o ato de perder-se na cidade – a *flânerie* – para que os inusitados encontros daí decorrentes levassem, entre outras coisas, ao erotismo. Nos quadros de Balthus, pode-se observar um diálogo com as ideias do movimento e, especialmente, com essa “construção particular da ‘mulher’”.

¹⁰ Sobre a gênese do movimento surrealista, ver: NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. Sobre a influência do surrealismo em outras artes, ver: GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (orgs.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Em “Moça com gato” (1937) ou “Thérèse a sonhar” (1938), o artista reúne duas de suas obsessões, temas recorrentes em toda a sua obra: a mulher e os gatos. (**Figuras 39 e 40**) As duas pinturas repetem um mesmo padrão: em ambas, uma jovem mulher encontra-se sentada, as mãos à cabeça, um pé apoiado no assento da cadeira, fazendo assim sua saia se levantar e revelar sua roupa íntima; aos pés da mulher, um gato. Os dois quadros repetem ritmos e linhas de construção verticais, quebrados pela horizontalidade dos braços cruzados, do assento da cadeira e do corpo do gato. Apesar das semelhanças, as diferenças entre as duas pinturas são significativas: na primeira, a mulher olha na direção do suposto observador, enquanto o gato olha fixamente para um ponto fora de quadro; no segundo exemplo, a mulher tem os olhos fechados enquanto o gato lambe o conteúdo de um pires.

Gilles Néret afirma que “o jogo erótico, em Balthus, é feito apenas de alusões”. (NÉRET, 2003, p. 42) As duas pinturas citadas podem servir como exemplo: o movimento de fechar os olhos em “Thérèse a sonhar” (“dormir, dormir, talvez sonhar”) pode querer representar o acesso a conteúdos inconscientes, tão caros aos surrealistas. O gato que lambe o pires pode se tratar de um *alter ego* do próprio pintor, que em vários momentos de sua obra se retratou como um felino, tendo assim recebido o epíteto de “rei dos gatos”.¹¹ Além disso, o ato do animal que lambe o pires pode remeter ao sexo oral.

Em algumas cenas de *Filme de amor*, um pires aparece como elemento central, aludindo à presença (ou antes, à *ausência*) de um gato. Em uma delas, já mencionada, a mulher está em pé no corredor do edifício, vestindo roupas íntimas e segurando uma garrafa de vidro cheia de leite, sua cabeça levemente tombada para a esquerda, em uma pose que pode remeter à pintura renascentista. À sua frente, um pires de metal, envelhecido e vazio. Ela se abaixa e enche o pires, momento em que se pode ouvir, na banda sonora, um miado.

Em outra cena, mais adiante na narrativa do filme, a mesma personagem caminha pelos corredores do edifício – uma construção com pé direito alto e escadas amplas. Na trilha sonora, começa um trecho falado em inglês, um programa de rádio ou um filme estadunidense possivelmente dos anos 1950. Após alguns instantes, esse som dá lugar à canção “De cigarro em cigarro”, de Luiz Bonfá, na voz de Nora Ney. Traço estilístico

¹¹ Sobre as relações da obra de Balthus com os gatos, ver: VIRCONDELET, Alain. *Balthus and Cats*. Paris: Flammarion, 2004.

do cinema de Bressane, a canção será executada em sua duração completa.¹² A personagem segue descendo as escadas, o que pode ser lido como a atualização de uma metáfora um tanto óbvia, de que o inconsciente se encontraria em algum lugar “profundo”, “enterrado” na mente.

Ao terminar a descida, a personagem encontra outro pires, igual ao primeiro, porém vazio. Aparentemente atônita, ela fica alguns instantes a observar o pires vazio e, demonstrando certa perturbação, com o passo um pouco mais apressado, ela retorna e sobe novamente as escadas. No topo das escadas, ao reencontrar o primeiro pires, ele agora também se encontra vazio. O gato, que na pintura de Balthus representa o *alter ego* do pintor, em Bressane é algo fugidio, que não se deixa ver, mas que ainda assim marca toda essa cena (e, quiçá, todo o filme). Trata-se de uma *ausência*, algo central, conforme a psicanálise, na estrutura do sujeito e na constituição do olhar. Contra uma leitura apressada, que tentaria descobrir o inconsciente freudiano em algum lugar “profundo”, podemos afirmar que, em Bressane, o gato (essa *ausência*) está em todo lugar e não está em lugar algum. O “gato” seria aqui o signo de uma falta constitutiva do sujeito do olhar. Assim, qualquer tentativa de encontrar o gato, de apreendê-lo, revelar-se-á vã. A letra da canção de Luiz Bonfá reforça essa ideia:

Vivo só sem você
Que não posso esquecer
Um momento sequer

Vivo pobre de amor
À espera de alguém
E esse alguém não me quer

Vejo o tempo passar
O inverno chegar
Só não vejo você

Se outro amor
Em meu quarto bater
Eu não vou atender

O eu lírico da canção é incapaz de esquecer alguém que não mais a quer e, contudo, segue cultivando essa *ausência*: vê “o tempo passar”, mas não consegue *ver* o objeto de

¹² Sobre o uso da canção popular no cinema de Júlio Bressane, ver: CAMARNEIRO, Fabio Diaz. “Contradições da canção: música popular brasileira em *O mandarim*, de Júlio Bressane”. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 2009.

seu desejo. Se operarmos aqui uma inversão, é justamente por estar sendo procurado que o ser amado não pode se revelar. Jacques Lacan, em seu “Seminário sobre *A carta roubada*”, escreve que

o que está escondido nunca é outra coisa senão *aquilo que falta em seu lugar*, como é expresso na ficha de arquivo de um volume quando ele está perdido na biblioteca. (...) E que só se pode dizer que algo falta em seu lugar, *à letra*, daquilo que pode mudar de lugar, isto é, do simbólico. (LACAN, 1998, p. 28)

Assim, podemos entender os procedimentos de apropriação de Bressane – e sua relação com a construção do olhar – como significantes que “mudam de lugar” em uma cadeia particular.

Sobre o surrealismo, o psicanalista francês assim resume o movimento:

o surrealismo, de fato, encontra lugar numa série de emergências cujo selo comum imprime em nossa época sua marca: a de uma revelação das relações do homem com a ordem simbólica. (LACAN, 2003, p. 166)

Também a estética do surrealismo tentaria operar esses deslocamentos (“aquilo que pode mudar de lugar”) na tentativa de, assim, revelar “as relações do homem com a ordem simbólica”. Em *Filme de amor*, outra cena com o pires se dá logo após a imagem de um pênis ejaculando. O pires está novamente no corredor, do lado de fora do apartamento. A mesma Bel Garcia aparece, olha atentamente para fundo do pires vazio, apanha-o em suas mãos e, sem desviar o olhar, entra no apartamento. Deposita o pires sobre uma cadeira de assento almofadado e o preenche com o conteúdo de uma garrafa de leite. Ato contínuo, ela retira sua calcinha e, seminua, senta-se sobre o pires, fazendo seu conteúdo transbordar e escorrer para o assento da cadeira e para o chão. Após breves instantes assim, ela se levanta e sai de quadro, o leite ainda a escorrer do pires para a cadeira e para o chão...

Trata-se de uma referência às primeiras páginas de *História do olho* [1928], romance de estreia do escritor francês Georges Bataille:

Havia no corredor um prato de leite para o gato.
– Os pratos foram feitos para a gente sentar – disse Simone. – Quer apostar que eu sento no prato?
– Duvido que você se atreva – respondi, ofegante.

Fazia calor. Simone colocou o prato num banquinho, instalou-se à minha frente e, sem desviar dos meus olhos, sentou-se e mergulhou a bunda no leite. Por um momento, fiquei imóvel, tremendo, o sangue subindo à cabeça, enquanto ela olhava meu pau se erguer na calça. Deitei-me a seus pés. Ela banhada em leite branco. Permanecemos imóveis por muito tempo, ambos ruborizados.

De repente, ela se levantou: o leite escorreu por suas coxas até suas meias. Enxugou-se com um lenço, por cima da minha cabeça, com um pé no banquinho. (BATAILLE, 2003, pp. 23-34)

Em ambos, livro e filme, uma mulher nua que senta em um pires repleto de leite. Em ambos, um observador: o narrador em primeira pessoa de Bataille e o espectador (o gato?) em *Filme de amor*. O título de *História do olho* refere-se, num primeiro momento, à obsessão do narrador pelo ânus, mas também, de maneira mais ampla, à relação entre erotismo e olhar, sendo que a cena final do romance encena um *grand guignol* erótico, absurdo e espetacular em que o olho de um personagem é retirado da órbita e passa a servir de brinquedo erótico.

Sobre *História do olho*, Susan Sontag escreve:

O desenvolvimento da narrativa segue as fases da representação. Bataille traça os estágios da gratificação de uma obsessão erótica que assalta inúmeros objetos comuns. Seu princípio de organização é, portanto, espacial: uma série de coisas, arranjadas numa sequência definida, é capturada e explorada, em algum ato erótico convulsivo. A manipulação obscena ou a profanação de tais objetos, e das pessoas em suas proximidades, constitui a ação da novela. (SONTAG, 1987, p. 68)

“Uma série de coisas, arranjadas numa sequência definida”. Bressane, ao escrever sobre Bataille, chama-o de “homem do olho de gato, olho do gênio inclinado ao fragmento”. (BRESSANE, 2000, p. 85) Cadeia na qual os fragmentos (significantes) podem sempre “mudar de lugar”, deslocarem-se.

Apesar de Bataille, em seu livro *O erotismo* [1957], manter-se distante do jargão psicanalítico, *História do olho* vai ao encontro do pensamento de Freud e Lacan, e coloca o elemento erótico como uma espécie de “cena” feita para um Outro.

Em Bressane e Balthus – mas também em Bataille – o corpo feminino aparece ao lado de elementos cotidianos e mesmo banais (como o pires de leite) que, por surgirem deslocados de seu uso corrente, separados de sua função prática, são ressignificados a partir do desejo. Lembremos agora outra característica do surrealismo, como notada por

Walter Benjamin em seu texto sobre o movimento, sugestivamente intitulado “Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”:

De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (BENJAMIN, 1987, p. 33)

Tal formulação – “o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” – pode ser usada para resumir os deslocamentos percebidos nas obras analisadas do cineasta, do pintor e do escritor. O jogo de *Filme de amor* entre o “cotidiano” – A POPULAR – e o extra-cotidiano (o mito) pode também remeter ao surrealismo e aos movimentos da vanguarda francesa, referência explícita em *Amor louco* e nem tão explícita assim em *Filme de amor*.

Benjamin, que escreve sua análise do surrealismo sob o impacto do stalinismo, conclui que:

A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mínima fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos “sentido”. (BENJAMIN, 1987, p. 22)

Indistinação entre sono e vigília; imagem e som interpenetrados; falta de espaço para o “sentido” (ao menos para os sentidos mais imediatos e corriqueiros). As palavras de Benjamin também poderiam servir para descrever aspectos presentes em *Filme de amor*, em que o cineasta lança mão de um “museu particular” em diálogo direto com uma matriz surrealista.

Na definição de Michael Löwy, autor que dedicou especial atenção às lutas revolucionárias do século XIX, o surrealismo seria um movimento

de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *re-encantamento do mundo*, isto é, de restabelecer, no coração da vida humana, os momentos “encantados” apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor-louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a loucura. (LÖWY, 2002. p. 9)

O erotismo, em Bressane, é porta de entrada para esses elementos. O “re-encantamento do mundo” – lançando mão dos modelos da mitologia ou de outras obras artísticas – busca recuperar algo de inusitado (de inocente?) na relação com os modelos preexistentes. Ainda sobre o olhar, Lacan conclui que:

O pintor, àquele que deverá estar diante do seu quadro, oferece algo que em toda uma parte, pelo menos, da pintura, poderia resumir-se assim – *Queres olhar? Pois bem, veja então isso!* Ele oferece algo como pastagem para o olho, mas convida aquele a quem o quadro é apresentado a depor ali seu olhar, como se depõem as armas. Aí está o efeito pacificador, apolíneo, da pintura. Algo é dado não tanto ao olhar quanto ao olho, algo que comporta abandono, deposição, do olhar. (LACAN, 1996, p. 99)

Depor o olhar, como quem depõe armas. Para ver com “olhos livres”, é preciso estar “desarmado”; em outras palavras, despojado da civilização burguesa que, segundo Löwy, desencantou (e segue a desencantar) os objetos do mundo.

Figuras 1 e 2

Fotogramas de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971):
O olhar na imagem; imagens dos olhos

Figuras 3 e 4

Fotogramas de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971):
Imagens dos olhos; o olhar na imagem

Figura 5

Fotograma de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971)

Figura 6

Fotograma de *Um cão andaluz* (*Un Chien andalou*, Luis Buñuel, 1929)

Figuras 7 e 8

Fotogramas de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971):
O “olho-câmera” se abre (a golpes de navalha)

Figura 9

Fotograma de *O mandarim* (Júlio Bressane, 1995):
Mário Reis (Fernando Eiras) e o “olho-câmera”

Figuras 10 e 11

Fotogramas de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971):
O “olho-câmera” e a perspectiva ortogonal

Figura 12

Fotograma de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971):
O “olho-câmera” e o espelho retrovisor

Figuras 13 e 14

Fotogramas de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971):
O corpo feminino nu

Figura 15

Fotograma de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971):
A mulher, a nudez, o operador de câmera e o espelho; intrincada trama de olhares

Figura 16

Fotograma de *Amor louco* (Júlio Bressane, 1971):
A mulher e o revólver; o homem em súplica; o espelho; o operador de câmera e o cineasta

Figuras 17 e 18

Fotogramas de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003):
As Três Graças, a espuma do mar: as diagonais ascendentes na sequência inicial

Figura 19

Rafael Sanzio (1483-1520), “As Três Graças”, c. 1504-1505
óleo sobre tela, 17,1 cm × 17,1 cm, Museu Condé, Chantilly (França)

Figura 20

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figuras 21 e 22

autor desconhecido, “As Três Graças”,
mármore, 119 cm × 85 cm, Musée du Louvre, Paris (França)

Peter Paul Rubens (1577–1640), “As Três Graças”, 1635
óleo sobre tela, 221 cm × 181 cm, Museo del Prado, Madrid (Espanha)

Figura 23

Sandro Botticelli (1445-1510), “O nascimento de Vênus”, 1484-1486
óleo sobre tela, 172 cm × 278 cm, Galleria Degli Uffizi, Florença (Itália)

Figura 24

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 25

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 26

Balthus (1908-2001), “A lição de guitarra”, 1934
óleo sobre tela, 161 cm × 138,5 cm, coleção particular

Figura 27

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 28

Gustave Courbet (1819-1877), “L’Origine du monde”, 1866
óleo sobre tela, 46 cm × 55 cm, Musée d’Orsay, Paris (França)

Figura 29

Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), “La Maja desnuda”, 1797-1800
óleo sobre tela, 98 cm × 191 cm, Museo del Prado, Madrid (Espanha)

Figura 30

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 31

Balthus (1908-2001), "O quarto", 1952-1954
óleo sobre tela, 270,5 cm × 335 cm, coleção particular

Figura 32

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 33

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 34

Balthus (1908-2001), “Drawing Room”, 1942
óleo sobre tela, 114,8 cm × 146,9 cm, Museum of Modern Art – MoMA, New York (EUA)

Figura 35

Balthus (1908-2001), “Drawing Room”, 1943
óleo sobre tela, 113,7 cm × 146,7 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis (EUA)

Figura 36

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figuras 37 e 38

Balthus (1908-2001), “Nu devant la cheminée”, 1955
óleo sobre tela, 75 cm × 64,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (EUA)

Balthus (1908-2001), “La Sortie de bain”, 1957
óleo sobre tela, 200 cm × 200 cm, coleção particular

Figuras 39 e 40

Balthus (1908-2001), “Moça com gato”, 1937
óleo sobre madeira, 87,6 × 77,7 cm, coleção particular

Balthus (1908-2001), “Thérèse a sonhar”, 1938
óleo sobre tela, 150,5 × 130,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York, USA

2.

CINEMA E LITERATURA:

Moby Dick, Brás Cubas

Cada vez que se trata da imitação, guardemo-nos de pensar depressa demais no outro que seria assim dito imitado. Imitar, é sem dúvida reproduzir uma imagem. Mas fundamentalmente é, para o sujeito, inserir-se numa função cujo exercício o apreende.

– Jacques Lacan

Em Bressane, o mar representa elemento central: dos animais marinhos nos créditos iniciais de *O anjo nasceu* às travessias marítimas em *Sermões* ou *Cleópatra* (2007); dos mares polinésios vistos em *Tabu* (1982) aos discos de vinil que retornam às mãos de Mário Reis em *O mandarim* (1995). Nos primeiros planos de *Filme de amor*, após o prólogo e o crédito inicial, o mar surge em *fade in*, em cores, as águas batendo nas pedras da costa. O tempo alongado do plano insiste no ritmo do vai-e-vem das ondas. Pouco menos de duas horas depois, logo antes dos créditos finais, o último plano do filme também mostrará as ondas e a praia. O mar – imagem recorrente – serve de “moldura” a *Filme de amor*.

A escolha de palavras não acontece por acaso. Entendemos como “moldura” essas imagens similares que, após o prólogo e antes dos créditos finais, abrem e encerram o filme. Para Jacques Aumont,

A moldura, a cornija, adapta a luz ambiente e a luz da tela uma à outra: ela assegura uma mediação. É esta, de modo mais amplo, sua função perceptiva: ser um intermediário, e forçosamente paradoxal, como todo intermediário; integrar a tela pintada a seu ambiente e ao mesmo tempo separá-la dele visivelmente. Integração, já que o enquadramento faz da tela pintada uma peça de mobiliário e de cenário que combina com os móveis, com os lambris; separação, já que ele se sobressai na parede, que ele começa a abstrair o interior da tela pintada como um mundo à parte. (AUMONT, 2004, 116)

A moldura seria “intermediário” que “integra” e “separa” a pintura de seu ambiente. Ao tentarmos encontrar aproximações entre essa definição e o cinema, chegamos ao óbvio: os elementos que anunciam a ruptura entre a narrativa fílmica e as imagens que porventura a precedem ou a sucedem – *trailers*, créditos, logomarcas de companhias produtoras e distribuidoras etc. De uma delimitação no *espaço* (ou “ambiente”, segundo Aumont) para uma delimitação no *tempo*: a separação àquilo que é anterior ou posterior ao filme em si.

Essa conclusão não nos leva muito longe. Fosse apenas isso, a moldura serviria apenas para estabelecer limites, início e fim da narrativa fílmica. Ao afirmarmos que o mar funciona como “moldura” em *Filme de amor*, deve-se notar que essas imagens não realizam exatamente essa “integração” e/ou “separação” como propõe Aumont em relação à pintura. As paisagens marinhas encontram-se *dentro* do filme de Bressane, e surgem após as imagens do prólogo e antes dos créditos finais. Se é de moldura que se trata, não é a mais evidente (o início e o fim do filme), mas outra, interna a esta. Moldura dentro da moldura, como vimos em *Amor louco* nos planos que mostravam espelhos. Agora, uma moldura não presente em um plano, mas interna à própria estrutura fílmica. Em alguns casos, as imagens marinhas servem como início e fim das próprias sequências. Como exemplo, apenas três planos, situados aproximadamente aos 36 minutos de *Filme de amor*, que apresentam forte unidade temática.

A trilha musical da cena anterior é interrompida e começamos a ouvir os ruídos das ondas do mar. Uma luz estourada invade a imagem, que tende quase totalmente ao branco. Entre outras coisas, a cor serve para nos remeter ao tema da sequência, como

indicado na voz da personagem: o animal do livro de Herman Melville, “a baleia branca, Moby Dick.”

Da tela branca, passamos para uma das personagens femininas que nada em uma espécie de tanque ou piscina, do qual vê-se apenas uma pequena parte. A mulher atravessa o quadro velozmente, a imagem em preto e branco, a câmera alta, picada, num ângulo de 90 graus em relação à superfície d’água. O branco, o barulho do mar e a mulher que remete ao animal marinho antecedem um longo plano em que, à esquerda do quadro, uma das atrizes (Bel Garcia), vista de perfil, voltada à direita, faz o papel de narradora. Ao fundo, levemente fora de foco, no centro da composição, a “baleia branca” está representada pela outra atriz (Josie Antello), enrolada em um lençol cujas pontas, presas às portas de um guarda-roupas, aludem à cauda do animal. À sua frente e à direita do quadro, está o homem, que faz as vezes do capitão Ahab, personagem principal do livro de Melville: ele apoia-se em algo que não se distingue bem, talvez um cabo de vassoura a fazer as vezes de muleta, e tem a perna esquerda escondida, ausente – amputada – da imagem.

O homem mantém seu olhar fixo na “baleia”, cuja cabeça, jogada para trás, ressalta o movimento circular da composição, acompanha o desenho de sua cauda-lençol. (**Figura 41**)

A narradora fala sobre a tripulação do Pequod, o navio comandado por Ahab. Ela cita “renegados, párias e canibais” e também os “três arpoadores” do livro: Queequeg, Tashtego e Daggoo; um ilhéu, um índio pele-vermelha e um negro africano:

Queequeg, ilhéu dos mares do sul, alto, forte, todo tatuado, tem um pequeno ídolo chamado Gogo; Tashtego, índio pele-vermelha, que trocou a caçada de búfalos pela caçada de baleias; Daggoo, descomunal preto africano, que matou um leão tendo como arma apenas as próprias mãos.

O jogo de duplos sentidos, tão caro a Bressane, insinua-se na cena na maneira com que a atriz recita seu texto. Durante toda essa fala, seu olhar está voltado para a frente, como se pudesse imaginar os personagens descritos por suas palavras. Ao citar a “arma” de Daggoo, há um breve gesto, repleto de ambiguidade: seu olhar desvia-se e aponta para baixo, na suposta direção da genitália do arpoador, caso ele estivesse realmente em frente à narradora.

Ao menos desde *A família do barulho* (1970), Bressane pratica o jogo com o baixo calão, com o humor baseado em duplos sentidos e trocadilhos. Ismail Xavier nota que:

o essencial é criar novas molduras, de tal modo que a imagem procurada pelo voyeur ou a fala de mau gosto ganhem um novo sentido e desloquem o tom da comédia. O trocadilho aí se enuncia, ou se traduz em imagem, dentro de um jogo que envolve um repertório mais amplo e faz do que era malícia, um exemplo de inocência, ou vice-versa. (XAVIER, 2006, p. 13)

A “imagem procurada pelo voyeur” (como em *Amor louco*) ou a “fala de mau gosto”, o baixo calão, tão presentes em *Filme de amor*. Heranças de um cinema popular, como a comédia erótica dos anos 1970, as chanchadas cariocas dos anos 1940 e 1950 mas também o Primeiro Cinema. Elementos que entram em contato com um repertório mais amplo (a pintura, o livro de Melville).

Ainda na sequência de *Filme de amor*, a câmera avança em direção à “baleia” e esse movimento acaba por retirar do quadro a personagem da narradora e, depois, “Ahab”. A imagem se detém na baleia: primeiro, em sua cauda; depois, percorre todo o corpo do “animal” (o lençol branco estendido no quarto), da esquerda para a direita, até a cabeça da atriz, ainda jogada para trás... O movimento deixa a “baleia branca” fora de quadro e, sempre da esquerda para a direita, revela o quarto já tantas vezes mostrado durante o filme. No centro, em posição de destaque, a cama; dispersos sobre ela, outros lençóis brancos, idênticos aos que formam a cauda da baleia. Durante essa movimentação, a voz da narradora traz um texto em inglês:

Doom of our white day... And the doom is in America. The doom of our white day... He knew... His white soul, doomed. His great white epoch doomed. Himself, doomed. The idealist, doomed: The spirit, doomed... What then is Moby Dick? He is the deepest blood-being of the white race...¹³

Ato contínuo, logo após esse primeiro texto recitado pela atriz, e mantendo o idioma estrangeiro, a banda sonora traz a voz do ator Gregory Peck em sua interpretação de Ahab em *Moby Dick* (John Huston, 1956). A cena é uma conversa do capitão com seu oficial, Starbuck, que ocorre aproximadamente aos 51 minutos do filme, o cenário quase totalmente envolto em trevas (criando uma oposição entre o branco da baleia e a escuridão do interior do navio). Starbuck tenta persuadir o capitão de continuar sua

¹³ “Ruína de nossos brancos dias... E a ruína está na América. A ruína de nossos brancos dias... Ele sabia... Sua branca alma, arruinada. Sua grande época branca, arruinada. Ele mesmo, arruinado. O idealista, arruinado; O espírito, arruinado... O que é Moby Dick, então? O ser da raça branca com o sangue mais profundo...” (Tradução nossa.)

caçada. No filme de Huston, em um *close-up*, o Ahab de Gregory Peck diz o texto apenas ouvido em *Filme de amor*:

Look ye, Starbuck... all visible objects are but as pasteboard masks. Some inscrutable yet reasoning thing puts forth the molding of their features. The white whale tasks me. He heaps me. Yet he is but a mask. It is the thing behind the mask I chiefly hate. The malignant thing that has plagued and frightened man since time began. The thing that mauls and mutilates our race not killing us outright, but letting us live on with half a heart and half a lung.

Ao término do monólogo, o oficial responde ao capitão, em um sussurro: “God keep us, keep us all.”¹⁴ Nesse instante, no outro canto do quarto – ainda o mesmo plano, sem corte na imagem – encontramos o homem, que não mais representa Ahab: veem-se suas duas pernas e a muleta desapareceu. Sem camisa, ele experimentando uma espécie de transe: chacoalha os cabelos, estala os dedos, mexe a cabeça para um lado e para o outro, puxa a fumaça do cigarro em um gesto veloz. E sentencia: “O animal mais feio da terra é o homem branco.”

E sai de quadro. O longo plano finalmente termina e surge novamente o tanque ou piscina, uma atriz a nadar da esquerda para a direita. Agora, diferentemente do plano que iniciava esta breve sequência, há cor (o primeiro era em preto e branco). Esse segundo plano aquático – o terceiro plano de toda a sequência – fecha essa outra “moldura” interna a *Filme de amor*.

“A baleia branca, Moby Dick.” Na escolha do texto recitado pela atriz e na utilização de um trecho sonoro de outro filme, Bressane toca no debate crítico acerca da obra de Melville. O primeiro trecho em inglês é composto de recortes de um ensaio de 1923 de autoria do escritor britânico D. H. Lawrence, publicado em *Studies in Classic American Literature* (2003, pp. 133-147). Trata-se de um importante marco no lento processo de consolidação do romance no cânone da literatura estadunidense do século XIX, o que

¹⁴ “Ouve ainda: (...) Todos os objetos visíveis, homem, não são mais do que máscaras de papelão. (...) algo desconhecido, mas ainda assim racional, que projeta os seus contornos detrás da máscara que não raciocina. (...) O cachalote branco (...) atarefa-me, avassala-me. (...) Essa coisa imperscrutável é o que odeio principalmente, e quer seja o cachalote branco o agente, quer atue por sua própria conta, o certo é que descarrego sobre ele o meu ódio.” Tradução de Berenice Xavier. In: MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 193.

aconteceu apenas décadas após a primeira publicação do livro, em 1851.¹⁵ Em seu texto, Lawrence praticamente inaugura uma leitura que, desde então, ecoa na fortuna crítica ao romance. Lawrence coloca a baleia enquanto representação metafórica do que, em inglês, pode ser chamado de *whiteness*, “branquitude”, a raça branca.¹⁶

A narradora do filme de Bressane sintetiza o problema em uma questão que denota a erudição do cineasta e seu conhecimento acerca da obra de Melville: “Moby Dick é a condenação da América do Norte. Condenação de quê?” O ensaio de D. H. Lawrence alude ao Pequod – a embarcação – como metáfora da América: tratar-se-ia de uma nação condenada, que, segundo Lawrence, teria ido a pique já em 1851, quando o livro foi publicado:

E o Pequod era o navio da alma americana branca. Ele afundou, levando consigo o negro, o índio e o polinésio, o asiático e o Quaker e os bons homens de negócio yankees e Ishmael: ele afundou todos eles.¹⁷ (LAWRENCE, 2003, p. 147)

É a diversidade étnica do Pequod – em que, supostamente, residiria sua força – que naufraga junto com o navio. A obsessão de Ahab pela baleia branca (ou pela “branquitude”, algum ideal perdido de “pureza” da raça branca) leva toda a variada tripulação (metáfora de uma nação) a pique. A postura do personagem masculino de *Filme de amor*, ao final da sequência, alude a um ritual de possessão; sua frase ecoa o destino do Pequod: “o animal mais feio da terra é o homem branco”. Como no texto de Lawrence, o homem branco em busca da baleia – ou de um ideal da raça branca – seria a ruína, a condenação da América.

O que restaria aos EUA enquanto nação desde o simbólico naufrágio do Pequod, desde a publicação do livro, em 1851? “Efeitos pós-morte, possivelmente.”¹⁸ (LAWRENCE, 2003, p. 147) Em *Filme de amor*, a descrição da narradora concentra-se

¹⁵ Sobre a fortuna crítica acerca de *Moby Dick* e a consolidação do romance no cânone literário estadunidense, ver: BRYANT, John; Milder, Robert (eds.). *Melville's Evermoving Dawn: Centennial Essays*. Kent (Ohio): Kent State University, 1997.

¹⁶ Apesar das críticas acerca de seu uso, optamos pelo termo “raça” devido ao mesmo ser utilizado por Melville em seu livro e também por vários de seus comentadores. Sobre essa questão, ver: MUNANGA, Kabengele. “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”. In: BRANDÃO, André Augusto P. (org.). *Cadernos Penesb*, vol. 5. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, pp. 15-34, 2004.

¹⁷ No original: “And the Pequod was the ship of the white American soul. She sank, taking with her Negro and Indian and Polynesian, Asiatic and Quaker and good, business-like Yankees and Ishmael: she sank all the lot of them.” (Tradução nossa.)

¹⁸ No original: “Post-mortem effects, presumably.” (Tradução nossa.)

apenas nos arpoadores, deixando de lado todos os personagens brancos da novela: Ahab e Starbuck, mas também Ishmael, Stubb, Flask. A América – segundo a leitura do livro praticamente inaugurada por Lawrence e sublinhada em Bressane – é representada como o encontro de distintas etnias e culturas, reunidas em um barco conduzido por um homem branco... e louco.

Ao mesmo tempo em que recupera o texto de Lawrence, Bressane ecoa um discurso multiculturalista. Como no Pequod, a força da cultura brasileira residiria justamente no encontro muito particular de diferentes componentes, etnias, culturas, referências... Conforme a antropofagia de Oswald de Andrade, para não naufragar como o capitão Ahab, o país tropical precisaria abandonar a obsessão pela “branquitude” – no caso, os modelos estrangeiros, notadamente europeus – e assumir sua mistura, “devorar” aquilo que não é nacional. Como o bispo Sardinha (Pero Fernandes), cuja deglutição é o marco temporal usado na assinatura do “Manifesto antropófago”. (ANDRADE, 1978, p. 19)

O “Manifesto” de Oswald de Andrade estabelece o “banquete” – a “festa” – como espaço de construção da identidade nacional. Em Bressane, há também o “delírio”. *Filme de amor* insiste no registro extra-cotidiano, em que matrizes distintas, “mitológicas” e “populares”, podem se encontrar. Como exemplo desse encontro, as religiões brasileiras de matriz africana, presentes principalmente na Bahia e no Rio de Janeiro, marcadas por sincretismo particular. Ao sentenciar a feiura do homem branco, o gestual do personagem remete a um ritual de possessão, possível alusão aos rituais do candomblé. Em Bressane, a cultura brasileira é vista como um delírio, um espaço-tempo particular, brecha entre o cotidiano e o mitológico, espaço dos encontros inusitados tão presentes na obra do realizador.

Nesse sentido, o mar, tão recorrente, é também metáfora do vasto repertório à disposição de criadores interessados em “deglutir” as referências estrangeiras para, depois, regurgitá-las como coisa “brasileira”. O mar é esse espaço-tempo mítico (ou, se lembrarmos do personagem em ritual de possessão, “delirante”), onde os temas recorrentes na obra do realizador podem se tocar. Nas palavras de Ismail Xavier, suas “constelações culturais”: “a vanguarda do cinema, a comédia popular, o manifesto de Oswald ou a questão do barroco na América Latina”. (XAVIER, 2006, p. 16)

Se, em Melville, o mar é espaço de obsessão e aventura, em Bressane ele é lugar do encontro dessas constelações – encontro, inclusive, erótico. No vídeo *Galáxia Albina* (Júlio Bressane; Haroldo de Campos, 1992), temos um poema de Haroldo de Campos,

segundo o encarte do vídeo, “feito para Júlio Bressane” (apud TEIXEIRA, 2003, p. 115):

ahab desce o arpão
o orgasmo da gigante entorna o céu
na linha do horizonte

O horizonte, limite entre céu e mar (moldura?), é “entornado” pelo orgasmo da baleia. O arpão a funcionar como substituto do membro amputado: sexo e morte, lado a lado. Na imagem em preto e branco que inicia a sequência analisada de *Filme de amor*, a baleia branca confunde-se com os lençóis. Ahab e Bressane, cada um a sua maneira, obcecados pelo mar. Aquele, em busca da própria morte; este, de repertório para sua criação. O mar, lugar de nascimento da deusa Vênus: em Bressane, se o naufrágio é iminente, o erotismo torna-se tábua de salvação.

Outra leitura consagrada da obra de Melville coloca em primeiro plano as metáforas sexuais: a perna de Ahab – membro amputado – e sua obsessão por essa falta, ausência que o lança na busca pela baleia branca – seu encontro com a morte. O signo de castração – em Bressane, a navalha – aparece como animal marinho, oculto na imensidão das águas... Em *Tabu*, Bressane já havia aproximado *Moby Dick* ao tema do sexo quando, em determinada cena, um trecho da novela de Melville é recitado em um prostíbulo.¹⁹

Ao pensarmos o mar como depósito de obsessões e signos submersos, seu imaginário marcado pela ideia de uma “falta”, fica evidente sua proximidade com o inconsciente psicanalítico. Lacan afirma que:

Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar. (LACAN, 1996, p. 74)

Para o psicanalista francês, o olhar sempre se constitui a partir de uma *falta*. Christian Dunker ensina que

A teoria lacaniana do olhar presume que ele é também uma espécie de negativo necessário para que uma cena se organize e se apresente

¹⁹ Ver: CAMARNEIRO, Fabio Diaz. “Contradições da canção: música popular brasileira em *O mandarim*, de Júlio Bressane”. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 2009, p. 29.

como tal. O olhar é a condição de possibilidade da cena, mas na condição de estar fora dela. (DUNKER, 2016)

A falta do capitão Ahab, a perna ausente, estrutura toda uma posição no mundo. Posição que tem a ver com o olhar, já que a baleia Moby Dick é a todo o momento *narrada* (fala-se dela durante todo o romance) sem nunca ser *vista*. Ao final, temos apenas partes, quase nunca podendo contemplá-la em sua totalidade. “Vemos” a baleia com a condição de jamais vê-la. Em Bressane, o olhar cinematográfico é também marcado por um *negativo*. Um cinema “impossível”. Em *Amor louco*, o olhar é eterna recorrência (*Zwang*)²⁰ pelo simples fato de jamais se realizar completamente. O anteparo do “olho-câmera”, ao invés de ser um auxiliador para o olhar, simplesmente marca a separação entre o espectador do filme e o olhar do personagem. O corpo nu está apartado do nosso olhar: olhamos apenas o personagem que olha... daí, intuimos o olhar. Lacan prossegue:

o sujeito (...) isola a função do anteparo, e joga com ela. O homem, com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse mais além do que há o olhar. O anteparo é aqui o lugar da mediação. (LACAN, 1996, p. 105)

“Lugar da mediação”, semelhante à moldura, segundo Aumont. O negativo é também espaço de negociação, de encontro de materiais (em Bressane, seu repertório de citações: pinturas, livros, filmes, músicas). Em *Filme de amor*, na cena imediatamente anterior à citação de *Moby Dick*, a moldura surge ligada a algo mais literal, à presença de uma janela. Em um momento fantástico, extra-cotidiano, as mulheres voam dentro do quarto – uma delas com os braços mais tesos, a outra movendo-os como se dançasse ou mesmo “nadasse” pelo espaço. A música embala essa *Viagem em volta de meu quarto* – para lembrarmos do título do livro de Xavier de Maistre.

A sequência se inicia com um plano fixo que mostra a parte superior de uma fachada de edifício. Mais à esquerda, há uma estátua alada, de costas para quem observa. À direita, dando equilíbrio à composição, os galhos de uma árvore. De repente, um pássaro de cor escura sobrevoa a estátua e desaparece atrás dela. Uma “coincidência” –

²⁰ “No vocabulário freudiano, *Zwang* é utilizado para designar uma força interna imperativa. A palavra é empregada a maior parte das vezes no quadro da neurose obsessiva. Implica, então, que o sujeito se sente constrangido por essa força a agir, a pensar de determinada maneira, e luta contra ela.” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 86.)

estátuas aladas que atraem animais alados – que Breton talvez associasse à ideia de “acaso objetivo”. (BRETON, 1985)

Dentro do quarto, vemos a personagem interpretada por Josie Antello voar, suas mãos em movimento, a textura envelhecida das paredes ao fundo, o plano em preto e branco. Depois, a outra atriz, em uma imagem colorida, também realiza seu voo. Continuamos alternando entre as duas mulheres, a primeira em preto e branco e a segunda em cores. Uma panorâmica revela as paredes ora amareladas, ora alaranjadas do quarto, a lâmpada que pende do teto pelo fio retorcido, a janela, a cortina, um guarda-roupas de madeira. Até que Bel Garcia dirige-se à janela e começa a atravessá-la. No horizonte, o pôr-do-sol, os morros típicos da geografia do Rio de Janeiro. O ângulo da câmera aproxima-se de um *contra-plongée*, indicando que a personagem alcança os céus.

O homem surge em situação inversa: ao invés de, como as mulheres, voar com desenvoltura, ele aparece preso pelos pés em um movimento centrífugo. Sua expressão é de confusão e medo. Ele abre os braços, na tentativa de melhor se equilibrar. Faz menção a gritar, talvez chamar por socorro.

Josie Antello aparece também prestes a atravessar a janela, e o plano que encerra a sequência é de Bel Garcia (que pela primeira vez aparece em preto e branco) também a atravessar essa *moldura* em direção à luz estourada que dá início à sequência da baleia branca.

A moldura (o *negativo*) como mediação. Em Bressane, os elementos dos quais o cineasta se apropria são muitas vezes utilizados em sua integridade (caso de canções populares); em outras ocasiões, parece haver a necessidade de ressaltar o elemento apropriado (ou os demais elementos do próprio filme) em sua singularidade. Daí o choque entre imagens coloridas e em preto e branco, ou o contraste tão acentuado entre o espaço *interior* (o quarto) e *exterior* (a rua). Daí também as pequenas “molduras” que caracterizam muitas sequências de *Filme de amor* e que mantém cada um dos elementos citados pelo realizador lado a lado, um processo de montagem por justaposição que lembra o Atlas de Warburg.

A mediação é a própria montagem cinematográfica. Mesmo em um plano longo, como aquele usado na citação de *Moby Dick*, existe montagem interna, uma *mise-en-scène* que nos leva de uma narradora à baleia branca, de Ahab a um ritual de possessão. No som, temos Melville, D. H. Lawrence, John Huston e a crítica ao “homem branco”. Em meio a isso tudo, na posição central do quarto, a cama, espaço do encontro erótico;

alcova...

Machado de Assis

Certamente, a principal referência literária na obra de Bressane não é nem Breton, nem Bataille; nem Vieira, nem Oswald; muito menos Melville. Em seus curtos textos ensaísticos – reunidos, até o momento, em quatro breves volumes: *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005) e *Deslimite* (2011) – Bressane reelabora seu acervo particular de referências. Em dois desses textos – um em *Alguns*, outro em *Cinemancia* –, o tema é *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e sua adaptação, *Brás Cubas* (Júlio Bressane, 1985). Fala-se de um “livro-limite”:

prenhe de todo procedimento moderno que rolou na América nos últimos cem anos... É antevisão, visionária, do sentir, do fazer modernista, em várias artes. (BRESSANE, 2000, p. 50)

O cineasta coloca Machado como antecessor dos modernistas e como pioneiro da “experimentação” – tema caro ao cineasta. Mais adiante, ao tratar dos “procedimentos cinematográficos” presentes na adaptação do livro à tela – em “tradução intersemiótica” – o realizador identifica, em *Memórias póstumas*, figuras de sintaxe cinematográfica ligadas “à vanguarda francesa dos anos 20 (L’Herbier, Dulac, Gance etc.) e a *Limite*, de Mário Peixoto”. (BRESSANE, 2000, p. 56) Assim como na entrevista a respeito de *Amor louco*, há aqui uma referência explícita aos realizadores franceses dos anos 1920. E também a Mário Peixoto, cuja relação com a obra de Bressane será tratada no capítulo 4 deste trabalho.

Ao citar a “tradução intersemiótica”, Bressane remete ao poeta e tradutor Haroldo de Campos, que, para tratar desse tipo de adaptação entre diferentes mídias, cunhou a expressão “transcrição”. (CAMPOS, 1992, pp. 31-48) Adriano Carvalho Araújo e Souza, em trabalho recentemente publicado sobre a obra de Bressane, confere grande atenção a esse procedimento, e afirma que:

A transcrição implica um processo criativo permanente, cinema da descoberta e invenção como o próprio cineasta gosta de dizer. Criação, tradução e crítica aparecem aí como *transcrição*, um cinema estimulado pelo temível prefixo *trans*-. Bressane se move sempre na direção do *trans*” (SOUZA, 2015, p. 28)

O objetivo do trabalho de Souza é justamente situar Bressane nesse espaço

intermediário, esse “*trans*”: entre cinema e literatura, cinema e artes plásticas, cinema e música. Novamente, trata-se de um processo de mediação, como nas ideias de moldura (segundo Aumont) ou anteparo (segundo Lacan).

Nesse sentido, é preciso levar em conta o *vazio* (um *negativo*) presente nas tentativas de traduzir uma mídia à outra. O próprio Bressane lembra que:

Você pega um texto: o que é que você tem que traduzir? Porque, na verdade, é a questão de uma impossibilidade, não tem tradução – não é verdade? (...) Mas é preciso traduzir. Então, o que você faz? (BRESSANE; AVELLAR; SARNO, 1997, p. 10)

A impossibilidade da tradução. Mais adiante, Bressane tenta solucionar esse problema e fala em “trabalhar no vazio do texto”, em “deixar um espaço para essa impossibilidade, e onde existe essa impossibilidade você tentar preencher com algumas indicações, algumas pistas.” (BRESSANE; AVELLAR; SARNO, 1997, p. 12)

Como traduzir estaria no terreno da impossibilidade, a “transcrição” exigiria um grau de *invenção*, deixar as “pistas” para que o leitor de uma obra consiga perceber o que realmente importa na obra original, para além, no caso da literatura, do trecho dramático.

Assim, antes de adaptar os eventos de *Memórias póstumas*, Bressane tenta ressaltar o caráter de *invenção* que marca a segunda parte da obra de Machado de Assis, autor que, após obter relativo sucesso em seus primeiros romances, recriou seu estilo a partir de embates com a história de sua própria ascensão social, como nota Roberto Schwarz (1987), e também com a tradição literária anterior, em grande parte europeia, como nota João Cezar Castro Rocha (2013). Desses embates, resultará o chamado “estilo maduro” do escritor, que anteciparia os modernistas.

Em *Machado de Assis: por uma poética da emulação*, Castro Rocha analisa como Machado se comporta frente à tradição literária. O professor defende a tese de que o uso muito particular da *emulatio* (técnica pré-romântica, que utiliza referências explícitas a modelos anteriores) teria sido essencial para “Machadinho” se tornar “Machadão” – expressões de Augusto Meyer que, ao escrever sobre esse momento de reinvenção, notou como o “festejado autor de *Helena* e *Iaiá Garcia*, obras-primas do estilo não-me-toques” transformou-se em um dos nomes mais importantes da literatura brasileira. (MEYER, 2004, p. 409)

Roberto Schwarz comenta esse período de transição na estética machadiana ao

afirmar que “a preocupação dominante [da primeira fase da obra de Machado] é a *aquisição* de técnicas e formas”. E completa:

Do ponto de vista social, esta evolução se prende à ascensão social de Machado, que se completara. Depois de encarar a sociedade brasileira pelo ângulo do dependente pobre, que brilha pelo discernimento com que sabe manifestar o seu apreço pela ordem, desdobrando talento a fim de ser reconhecido e cooptado pela elite dirigente, o escritor iria encarar a mesma sociedade pelo ângulo de quem está instalado. Chegava a hora de relativizar o que já havia obtido. (SCHWARZ, 1987, p. 177)

O ponto de inflexão na trajetória entre as duas fases – de um lado, o “estilo não-me-toques” citado por Meyer e, de outro, a obra dita “realista” – seria justamente *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Bressane escreve:

Em sua vegetação de significações diversas, este livro industrioso tem como um de seus perfumes o caráter interdisciplinar, pois situa-se numa fronteira de baixa definição, é livro no limite do filme, da música, da pintura e do... livro. (BRESSANE, 1996, p. 52)

Ao ressaltar o caráter “interdisciplinar” da escrita machadiana, o realizador aproxima *Memórias póstumas* de seus próprios filmes. Machado de Assis, antropófago *avant la lettre*? Ao comparar um texto de Machado (“A parasita azul”) e o “Manifesto da poesia pau-brasil”, de Oswald, Castro Rocha aponta que, “apesar das óbvias diferenças, preserva-se um vocabulário similar, revelador de um horizonte comum de preocupações”. (ROCHA, 2013, p. 345) Essas preocupações passariam pelas relações entre nacional e estrangeiro, a identidade nacional etc.

Como dito anteriormente, as opções de Bressane em *Brás Cubas* não trabalham no sentido de recriar o trecho do livro. Em depoimento ao jornalista Sergio Augusto, publicado no jornal Folha de S. Paulo e republicado em *Cinepoética*, o cineasta afirma que sua busca é “ser mais machadiano no espírito que na letra”. (VOROBOW; ADRIANO, 1995, p. 57) Ou seja, ressaltar o caráter de invenção do livro ao invés de reproduzir os eventos da trama. Ismail Xavier concorda, e afirma que o filme de Bressane busca, “nos vários aspectos do trabalho de composição, analogias formais entre cinema e literatura, de modo a traduzir os métodos de Machado de Assis, e não o conteúdo da história”. (XAVIER, 2003, p. 68)

Buscar o “espírito” do livro. Traduzir os “métodos” de Machado de Assis. Filmar “à

maneira de” *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Traduzir o signo literário para o cinematográfico. Algumas análises de *Brás Cubas* optam por uma leitura semiótica, que analisa essa correspondência de signos ou, no termo cunhado pelo crítico Jairo Ferreira, uma “signagem”:

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS

anotações em guardanapo: sinais da água no corpo: signagem da água no copo. Belair a cores na boca cinzenta. (FERREIRA, 2000, p. 186)

Neste trecho, retirado de *Cinema de invenção*, Jairo Ferreira cria uma montagem textual que reúne a dedicatória de *Memórias póstumas* e inusitadas “anotações em guardanapo”. O crítico utiliza o corte (cinematográfico) como elemento textual e, no decorrer de seu texto, recorre a neologismos e aglutinações de palavras, como ao chamar o cinema de Bressane de “atualidealização transdialética”.

Aqui, Jairo Ferreira faz alusão ao caráter múltiplo do cinema de Bressane, que atualizaria formas “idealizadas” (a “atualidealização”) em uma “transdialética” – expressão um tanto misteriosa que podemos, de maneira provisória, associar ao resultado do corte entre o tom mais elevado da dedicatória machadiana (“DEDICO/ COMO SAUDOSA LEMBRANÇA/ ESTAS/”) e o tom jocoso da mesa de bar (“anotações em guardanapo”); aproximação, realizada pelo texto de Jairo Ferreira, entre Machado e o Cinema Marginal. O crítico – como o próprio Bressane – interessados em uma espécie de genealogia da experimentação na arte brasileira, estabelecendo relações entre Machado, modernismo, Mário Peixoto, Cinema Marginal etc.

Jairo Ferreira, especialmente em *Cinema de invenção*, mistura seus comentários a uma espécie de “transcrição” dos filmes em pauta, em uma tentativa de aproximar o estilo textual ao do filme analisado – o que explicaria a inusitada montagem textual criada para tratar de Bressane, montagem que reúne a citação erudita (Machado) e a imagem de uma mesa de bar, mas que também lembra os procedimentos de montagem e aproximação de materiais típicos do cineasta.

As relações intersemióticas do cinema de Bressane são reforçadas por declarações do próprio cineasta, que reiteradamente cita a “transcrição” de Haroldo de Campos.

Adriano Carvalho Araújo e Sousa colocou o conceito do poeta brasileiro em relação a um pensamento sobre a tradução que remonta a Roman Jakobson:

O desafio é criar procedimentos sonoros e imagéticos que possibilitem perceber o estilo do original no idioma de chegada. Algo realizado via procedimentos inventivos que compreendem, por exemplo, o uso de neologismos. De um lado, ressalte-se, o significado *permanece*, não se trata de fazer qualquer coisa e assim imaginar que o texto foi vertido ou transcrito para outro idioma, ou algo textualmente como a abstração pura. É preciso ter em mente que, até aqui, transcriar é *traduzir a forma*, mas ao mesmo tempo conduz a uma problematização da própria forma, dado que aponta voluntariamente ou não para uma leitura de forma e conteúdo ou prosa e poesia fora da habitual relação de opostos. (SOUSA, 2015, p. 47-48)

Parafraseando o próprio Bressane e usando o exemplo de *Brás Cubas*, trata-se da “tradução” do livro em filme, em música, em pintura e em... livro. Em *Brás Cubas*, a cena do “defunto-autor”, logo no início do filme, seria um dos exemplos mais notórios desse procedimento. No filme, o “defunto-autor” é representado por um esqueleto perscrutado por um microfone. O operador de som, de pé, segura o cabo do aparelho, que pende na direção do esqueleto. Uma voz anuncia: “necrofone” – aglutinação de palavras (à maneira de Bressane, mas também de Jairo Ferreira), mistura de “necro” (o prefixo grego para “morte”) e “microfone” – ou seja, um aparelho para “registrar” a voz dos mortos ou de um morto bastante específico: o “defunto-autor” do livro. Tradução “impossível”? Registrar o “defunto-autor” em imagem e, principalmente, sons.

O “necrofone” bate nos ossos do esqueleto; percorre os espaços vazios entre os ossos; desce pela coluna... O contato entre aparelho e ossatura produz baques agudos, sons estridentes, que remetem a superfícies adstringentes. O microfone começa seu percurso pelo crânio, desce pela caixa torácica e pela coluna até a pélvis e as pernas, e então retorna. O corpo novamente ocupa o centro da atenção do cinema de Bressane, corpo “morto”, espécie de aula de anatomia cinematográfica, com os registros sonoros do cadáver.

Novamente no crânio, o microfone se encaixa na órbita ocular – como a navalha com a qual Guará manipula seu olho em *Amor louco*. A câmera realiza então um giro de 180 graus e inverte posições e pontos de vista: o que estava em cima agora está embaixo, e vice-versa. O aparelho continua sua busca; entra novamente na órbita ocular: tentativa de registrar o “som” de um olhar? “Escutar” a “música da luz”? – expressão de Abel Gance tão cara a Bressane, repetida em vários de seus escritos. Temos em cena

procedimentos sinestésicos: ouvir com os olhos; ver com o “necrofone”. Eis como a tradução intersemiótica aparece pela primeira vez em *Brás Cubas*.

Ainda sobre esta cena, em *A nave extraviada*, Bernadette Lyra afirma que:

No nível da narração, a figura do técnico de som, elemento de fora do filme, identifica-se à do fazedor do filme. Tanto quanto o aparecimento da câmera, o surgimento do microfone remete ao autor. (LYRA, 1995, p. 70)

O “necrofone” seria então uma espécie de marca, de assinatura de Bressane. Em *Memórias póstumas*, na forma de um elemento gráfico, surge a assinatura da personagem de Virgília. Lyra, que em seu livro dedica especial atenção às figuras femininas do romance (Marcela, Virgília), chama a atenção para o signo que as representa no filme: esse mesmo “V” manuscrito – marca, assinatura – no qual “o gesto, a palma da mão, os seios, a vulva de Virgília amorosa, tudo está presente”. (LYRA, 1995, p. 93) Um signo também “da dissimulação feminina”. (LYRA, 1995, p. 58) **(Figura 42)**

Segundo Lyra, o “V” condensa em si uma série de ideias e informações. Um signo “em processo”, pois seus significados vão se alterando e se complementando durante o desenrolar do filme. O sinal gráfico aparece em *Memórias póstumas* no capítulo CXLII, intitulado “O pedido secreto”. Após receber um bilhete, Brás faz um reparo:

Não era a letra fina e correta de Virgília, mas grossa e desigual; o V da assinatura não passava de um rabisco sem intenção alfabética; de maneira que, se a carta aparecesse, era muito difícil atribuir-lhe a autoria. (ASSIS, 2014, p. 327)

Uma assinatura que serve, ao invés de afirmar a autoria, tenta dissimulá-la. Quando Lyra afirma que “o surgimento do microfone remete ao autor”, refere-se a Bressane, mas essa suposta marca autoral do cineasta é também, no caso, uma tentativa de se aproximar do autor Machado e da figura do “defunto-autor”. No “necrofone”, fundem-se os autores Machado e Bressane. Um princípio de autoria muito distante dos procedimentos românticos de originalidade etc.

“A letra fina e correta de Virgília” transforma-se em “um rabisco sem intenção alfabética” – o signo abre-se para novas cadeias de significado. Nesse “rabisco”, que a inspirada análise de Bernadette Lyra transformou em signo do feminino, encontramos também uma metáfora da “transcrição” entre literatura e cinema. A letra fina e correta

a representar o texto literário e o rabisco *sem intenção alfabética*, a imagem. Como se Bressane descobrisse, em Machado, os próprios procedimentos para a adaptação do livro. Tradução das *formas*.

Bressane descobre uma “premonição extraordinária” em *Memórias póstumas*: “o cinema e (sua alma) a montagem” (BRESSANE, 1996, p. 53). Castro Rocha também percebe a técnica da montagem no livro, que criaria um “ato de leitura particular, explicitando a radicalidade da forma do romance machadiano”. (ROCHA, 2013, p. 290) Já Bernadette Lyra associa os recursos de montagem usados por Bressane no filme como “eiseinsteinianos”. (LYRA, 1995, p. 85)

De Eisenstein, Bressane herda o gosto pela “montagem de atrações”, em que, segundo o realizador soviético, temos “um elemento primário independente na estrutura do espetáculo, uma unidade molecular (ou seja, combinação) da *efetividade* do teatro e do teatro como um todo”. ²¹ (EISENSTEIN, 2010, p. 34) Uma dialética entre parte e todo, que pode ser percebida na maneira como Lyra lê o “V” de Virgília em Machado e em Bressane: imagem prismática, a partir do qual manifesta-se a figura do “feminino”.

Mas o cineasta brasileiro também pode ser associado à “montagem intelectual”, o “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”. (EISENSTEIN, 2002, p. 86)

Em Bressane, quanto mais se reconhecem suas citações, mais se está apto a realizar esse jogo de “sensações intelectuais associativas”. Note-se o exemplo da baleia branca, em *Filme de amor*, em que, de maneira subterrânea, aparece toda uma tradição da crítica ao livro. Notável também como os elementos dessa tradição crítica acabam se misturando aos interesses do próprio realizador.

Ainda sobre a montagem em Machado e Bressane, vejamos a sequência do encontro de Brás Cubas com Marcela, quando aparecem as questões do feminino e das artes plásticas. No livro, trata-se do trecho entre os capítulos XIV e XVII. No filme, Brás está com seu tio quando comenta-se de uma “ceia de moças no cajueiro”. Será o início de seu romance com Marcela – que se revelará bastante dispendioso. Em *Memórias póstumas*, o personagem narra:

Foi-me preciso coligir dinheiro, multiplicá-lo, inventá-lo. Primeiro explorei as larguezas de meu pai; ele dava-me tudo o que eu lhe pedia, sem repreensão, sem demora, sem frieza; dizia a todos que eu era rapaz e que ele o fora também. (ASSIS, 2014, p. 79)

²¹ No original: “an independent and primary element in structuring the show, a molecular (i.e. compound) unit of the *effectiveness* of theatre and of theatre as a whole.” (Tradução nossa.)

No filme, as cenas se misturam: já no Cajueiro (hoje, o Morro do Cajueiro é uma favela no Rio de Janeiro), vemos um homem de costas a tocar violão. Ouve-se, na trilha sonora, uma música que remete à dança flamenca e à Espanha. Trata-se de uma alusão à descrição que consta no livro: “uma dama espanhola. Marcela, a ‘linda Marcela’, como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes.” (ASSIS, 2014, p. 75)

Em *Brás Cubas*, o cenário e a disposição dos corpos entrelaçados remetem a um harém ou um bordel. Surge em cena Marcela, em plano médio: cabelo preso; um leque fechado em suas mãos; a roupa vermelha que parece cobrir apenas metade de seu corpo. O decote exhibe, além do colo, um pingente em forma de crucifixo. Ela sorri. Temos apenas o ponto de vista de Brás, cujo contorno do rosto aparece no canto esquerdo da imagem. Mas não há contracampo, ou seja, não temos o ponto de vista de Marcela.

Após o corte, temos Brás e o pai, frente a frente, este a repetir as palavras do livro: “Você é rapaz, eu fui também.” O filho exhibe em suas mãos um maço de notas e tem o olhar vidrado no dinheiro, revela uma excitação quase erótica enquanto observa as notas serem manipuladas.

Da tensão erótica em relação ao dinheiro, corta para a tensão erótica entre Brás e Marcela, agora sozinhos. O filme parece adivinhar, em sua montagem, a outra natureza (monetária) da relação entre o homem e a mulher. O plano geral mostra uma cortina que esvoaça com a entrada do vento e de uma luz de tons amarelos (uma das cores recorrente na paleta do filme). O casal começa a se despir: ele retira a gargantilha de Marcela, deixa seu corpo cair sobre ela; depois, ela inverte as posições e faz então seu corpo cair sobre o dele. Há algo de cômico nessa constante inversão de posições, mas a cena é interrompida quando uma voz fora de quadro diz: “corta”.

Findo o idílio romântico, uma dezena de pessoas – uma equipe de cinema – invade o quadro. A trilha musical desaparece e é substituída por uma pequena balbúrdia: alguém pergunta “mas não é filme de época?”; depois, na voz de Regina Casé (que interpreta Marcela): “minha calcinha é de lycra, minha calcinha não é de época, esse é um filme de época”. Ouve-se ainda uma breve discussão sobre qual posição dos amantes seria mais “de época”, fala-se da necessidade de não mostrar peças íntimas extemporâneas ao século XIX...

A equipe deixa o quadro, os atores se preparam para retomar a ação anterior. Uma voz anuncia: “take dois”... Silêncio. Eles se deitam, Brás enlaçado pelas pernas de Marcela. E, novamente: “Corta!”

Segundo Susana Schild, essa cena foi a forma de Bressane “rachar” a narrativa, “de traduzir uma figura de sintaxe”. (*apud* LYRA, 1995, p. 79) No caso, a conversa do narrador do livro com o leitor, uma das marcas de Machado de Assis. Procedimento de tradução intersemiótica, o narrador que interrompe o enredo para “conversar” com o leitor se transforma no cineasta (e sua equipe) que interrompem a cena para questionar (aos olhos do público) as questões práticas da realização. Momento em que erotismo e escracho aparecem lado a lado.

Tanto no livro como no filme, o elemento erótico aparece intimamente ligado a algo patético ou ao dinheiro. (Brás está sempre a dispendar recursos, apesar do esmero com o qual imagina maneiras de acumulá-lo.) O ápice da associação entre erotismo e dinheiro se dá na famosa frase que inicia o capítulo XVII do livro:

CAPÍTULO XVII

Do trapézio e outras coisas

... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos. Meu pai, logo que teve aragem dos onze contos, sobressaltou-se deveras; achou que o caso excedia as raias de um capricho juvenil.

— Desta vez, disse ele, vais para a Europa; vais cursar uma Universidade, provavelmente Coimbra; quero-te para homem sério e não para arruador e gatuno. E como eu fizesse um gesto de espanto: — Gatuno, sim senhor; não é outra coisa um filho que me faz isto... (ASSIS, 2014, p. 84)

Se o erotismo é velado em Machado – o narrador, de maneira irônica, afirma que o livro seria “casto, ao menos na intenção; na intenção é castíssimo” (ASSIS, 2014, p. 75) –, ele é central em Bressane. A viagem de Brás à Portugal, como encenada por Bressane, coloca em cena as relações entre Brasil e Europa. Pouco antes, Brás observa uma escrava que entra em cena e deixa um copo de chá à mesa, visão que lhe causa um desejo sexual desvelado. Seus olhos se abrem, arregalados, e o contracampo revela a alucinação: a escrava está agora nua, suas costas brilham sob a luz, preenchendo a imagem como as odaliscas em uma pintura de Ingres... Na cena seguinte, Brás convida Marcela a com ele fugir para a Europa. Ela a princípio concorda mas, logo descobriremos, não cumprirá com a palavra. Chega o momento da partida de Brás. Um *contra-plongée* mostra a copa de uma árvore. A câmera revela o quintal da casa dos Cubas e dois negros que surgem, após ordem do pai, carregando Brás para fora de quadro. Uma cena em tom cômico, com Brás suspenso e seus pés movendo-se para

frente e para trás, ao som do “Choro nº 1”, de Heitor Villa-Lobos. Marcela aparece em um plano fechado, sorrindo e olhando em direção à câmera, num aceno de despedida. Ela manipula um colar de pérolas (com o qual Brás lhe presenteara ao propor a fuga). Ainda com Villa-Lobos na trilha sonora, um plano das águas do mar, a câmera desloca-se velozmente da esquerda para a direita – alusão à viagem do personagem à Europa.

Impressiona a velocidade narrativa de Bressane (a quantidade de eventos em poucos minutos de filme), bem como a orquestração de diferentes tons (o erótico e a comédia física; o drama de Brás enganado por Marcela e a viagem). Em frente ao prédio muito antigo da universidade, Brás repete outra frase do livro: “a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro”... (ASSIS, 2014, pp. 95-96) Segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, “arraigar” quer dizer “fazer germinar (a planta) pela fixação da raiz”.

A ironia machadiana aponta para a impossibilidade da ciência (europeia) germinar no cérebro (brasileiro) de Brás. Antes, talvez, ela precisasse ser deglutida, antropofagicamente. O elemento estrangeiro não é meramente “arraigado” na paisagem brasileira, mas necessita antes transformar-se, adaptar-se à nova terra. Em Machado e em Bressane, a posição periférica do Brasil é dado central.

Castro Rocha pergunta: “como *produzir* nas condições das culturas não hegemônicas sem antes traduzir o cânone das literaturas consideradas centrais?” (2013, p. 99) Em outra passagem, o autor lembra que:

A circulação dos bens simbólicos nunca é neutra. Ela depende de critérios objetivos e de motivações subjetivas. Pode-se considerar historicamente a capacidade de imposição de uma voz hegemônica, em geral representada pelo idioma dos poderes econômicos e políticos dominantes. (ROCHA, 2013, pp. 345-346)

Como a circulação dos bens simbólicos “nunca é neutra”, Machado, os modernistas e Bressane tentam, cada um a sua maneira, driblar essa condição e se apropriar de materiais estrangeiros na tessitura de suas obras. Não se trata mais da mera recuperação da tradição, colocada em nova chave interpretativa, como fazem Warburg, Malraux e, em certa medida, Godard. A *emulatio* em *Memórias póstumas*, a antropofagia em Oswald de Andrade e a montagem em Bressane servem para questionar “os poderes econômicos e políticos dominantes”. Em uma inversão, o Brasil torna-se o centro a partir do qual toda tradição passa a ser lida.

Castro Rocha afirma que

a técnica da emulação supõe partir da imitação consciente de um modelo prévio, com o objetivo de acrescentar-lhe dados novos. Desse modo, o resgate deliberadamente anacrônico da técnica da *imitatio* e da *aemulatio* transforma a secundidade da condição periférica em fator *potencialmente* produtivo. (ROCHA, 2013, p. 107)

A condição periférica seria, portanto, condição fundamental para a força criativa da *emulatio*. Ainda segundo o autor, a técnica da emulação em Machado (e, acrescentaríamos, também em Bressane) seria “anacrônica”, característica anterior ao romantismo, que entraria em choque com certo ideal de “originalidade”. Castro Rocha entende a emulação como uma “política”, assim resumida:

o fenômeno da compreensão dos tempos históricos e, daí, o exercício do anacronismo deliberado; o primado da invenção sobre a criação, portanto, a centralidade da tradução: a precedência da *leitura* em lugar da *escrita*, logo, uma noção especial de autoria. (ROCHA, 2013, p. 354)

Além disso:

a poética da emulação, e seu anacronismo deliberado, é esse *poder de restaurar o passado*, corrigindo, na medida do possível, assimetrias políticas e culturais, cujo controle escapa ao autor. (ROCHA, 2013, p. 305)

A “*leitura* no lugar da *escrita*” e “uma noção especial de autoria” é o que encontramos no “V” da assinatura de Virgília, que dissimula a identidade do autor-criador (autor morto? autor-defunto). Nesse amálgama entre leitor e criador (Bressane leitor de Machado e, ao mesmo tempo, realizador do filme *Brás Cubas*), surge o “poder de restaurar o passado”. Os filmes de Bressane parecem sempre envoltos em uma memória delirante, que justapõe elementos da constelação particular do realizador (como nas atrações de Eisenstein). Se Bressane realiza traduções intersemióticas entre o cinema e as outras artes, interessa-nos o contexto em que se realiza essa tradução.

Sousa afirma que:

Bressane move-se no sentido da composição de puros dinamismos espaçotemporais que rejeitam qualquer raciocínio dialético ou dicotômico presente em pares, tais como: local e global, modelo e cópia, erudito e popular, Brasil e Europa. Não há mais o familiar nem o estrangeiro, o terreno é das dissimilaridades, somente a mais pura

desagregação, a descontinuidade, a ausência de hierarquia entre setores de uma determinada cultura. (SOUSA, 2015, pp. 24-25)

Concordamos que noções como “dicotômico” talvez pouco auxiliem na tentativa de melhor compreender os procedimentos de Bressane. Porém, a dialética entre “modelo e cópia” e entre “Brasil e Europa” nos parecem centrais para entendermos as escolhas do realizador.

Schwarz aponta a “aquisição de técnicas e formas” na obra de Machado. Respeitadas as inúmeras diferenças entre um e outro, é a ideia de “aquisição” (ou apropriação) que também aparece no centro do cinema de Bressane, na recorrência de temas, referências e formas associados à sua “constelação particular”.

Walter Benjamin lembra que:

só quando copiado o texto comanda a alma de quem dele se ocupa, enquanto o seu mero leitor nunca chega a conhecer as novas vistas do seu interior, que o texto – essa estrada que atravessa a floresta virgem, cada vez mais densa, da interioridade – vai abrindo. (BENJAMIN, 2013, p. 14)

É dessa tentativa de “copiar” – ou “emular” – que surge a “transcrição”. Não por acaso, Benjamin é também autor de um famoso ensaio sobre a função do tradutor.

Ainda segundo Castro Rocha,

recuperar a técnica da emulação em tempos pós-românticos pode sugerir que a estrutura política e econômica preserva traços pré-românticos. No caso machadiano, opção estética também denuncia permanências coloniais. (ROCHA, 2013, p. 292)

E ainda:

a poética da emulação representa uma resposta subjetiva a uma situação concreta de grande desequilíbrio nas relações de poder cultural. (ROCHA, 2013, p. 336)

Se em Machado há tal denúncia, Bressane não repete as técnicas de uma estética pós-moderna em que um conjunto de referências a outras obras aparece deslocado de seus contextos originais e assim, de certa maneira, “pacificados”. Pelo contrário, Bressane realiza uma crítica a seus modelos; coloca-os em tensão permanente. A história como território de ressignificações. Em *Filme de amor*, o exemplo do quadro de Balthus com

a música de Noel Rosa é exemplar: a canção *completa* o sentido do quadro e vice-versa. Os contextos das obras originais, ainda que apenas sutilmente aludidos, ganham o primeiro plano no momento de uma fruição bem informada. A fantasia de dominação sexual em Balthus e seu contraponto declaradamente masoquista em Noel. Desejo sexual em campo e contracampo...

Bressane também aproxima Machado e o samba. Ainda na sequência do “necrofone”, surge “Fiz um samba para meu amor”, de Valfrido Silva. Bressane escreve:

Morto que escreve. Escreve e canta. Canta um samba. O samba diz:
Eu fiz um samba.
Eu fiz um samba para o meu amor. (BRESSANE, 2000, p. 58)

Defunto, autor e sambista.

Bressane aproxima seus referenciais à cidade do Rio de Janeiro. *Leitura* muito particular de materiais artísticos prévios, realizada a partir de um sítio muito específico: a cidade do Rio de Janeiro. A capital carioca transforma-se no “centro” a partir do qual a sensibilidade antropofágica de Bressane vai reler a tradição, colocando em nova chave questões sobre a identidade nacional e sobre a relação entre centro e periferia.

Figura 41

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 42

Fotograma de *Brás Cubas* (Júlio Bressane, 1985)

3.

CINEMA E PINTURA (II):

Então, o barroco?

Nem a profundidade simulada da imagem rasa, nem a distância real da imagem em relação ao espectador, mas a possibilidade oferecida a este de deslizar lentamente ao longo das imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras. Com delícias, com ironia.

– Serge Daney

No início de *Sermões: a história de Antônio Vieira* (1989), antes dos créditos iniciais, temos uma coleção claquetes sendo batidas. São os inícios de diferentes *takes* que, mais tarde, serão revistos durante a narrativa. Uma, duas, três... quinze batidas. Em uma imagem, os salões que servem de cenário à corte portuguesa; em outras, o padre Antônio Vieira (Othon Bastos) num colóquio; em seu leito de morte; de costas para a câmera, com o morro do Pão de Açúcar ao fundo; ao lado de Júlio Bressane. Quem bate a claquete é sempre uma criança de cabelos compridos, e será também uma criança (a mesma?) que, pouco após os créditos iniciais, interpretará o Cupido na imagem que remete ao quadro de Diego Velázquez, “A Vênus no espelho” (1647-1651). (**Figuras 43 e 44**)

Mas não avancemos tanto. Após as claquetes e parte dos créditos iniciais, ainda antes do título do filme e da citação a Velázquez, há um longo plano (de pouco mais de um minuto) do mar: a imagem – que balança ao ritmo da embarcação onde está a câmera – aparece cortada pela metade, na horizontal, separando dois tons de azul: celeste e marinho, céu e mar; na banda sonora, a música de Gabriel Fauré impõe um tom dolente e possibilita o *raccord* da imagem marinha com a seguinte, retirada de *O descobrimento do Brasil* (Humberto Mauro, 1936): uma caravela portuguesa, da esquadra de Cabral, que eventualmente terminaria por chegar à “Ilha de Vera Cruz” – nome dado ao país pelos portugueses à época do descobrimento. E ainda outra imagem do filme de Humberto Mauro: o *close* de um bebê que abocanha o seio materno.

De volta ao registro em cores, vemos o afresco de uma concha, tema típico da iconografia barroca. (Aqui lembramos que a palavra “rococó” vem do francês *rocaille*, um outro nome para “concha”.) Depois, a recriação da Vênus de Velázquez: o Cupido a segurar o espelho etc. Mais uma vez, uma imagem especular, uma intrincada trama de olhares: o espectador do filme que olha Cupido que olha Vênus que se olha no espelho e, ao mesmo tempo, parece flagrar o nosso olhar... Trama complexa à qual o olhar se rende, irremediavelmente capturado: quase outra definição do “barroco”.

Novamente o mar. O mesmo balanço ao ritmo da embarcação. Vemos o pôr-do-sol ao longe, tons de azul-escuro misturados ao dourado. Surge uma nova alusão à Vênus, agora de pé sobre uma concha, em contraluz, com os braços abertos. Ao fundo, as águas e os tons azuis dominando todo o quadro. Como na cena que o quadro de Botticelli é citado em *Filme de amor*, é do nascimento da deusa que se trata. Na mitologia, Vênus surge das espumas do mar. Em seu poema, Poliziano descreve a concha e a “espuma branca” de onde teria nascido a deusa:

Nel tempestuoso Egeo in grembo a Teti
Si vede ul fusto genitale accolto
Sotto diverso volger di pianeti
Error per l’onde in biancha schiuma avvolto;
E dentro nata in atti vaghi e lieti
Una donzella non con uman volto,
Da’ zefiri lascivi spinta a proda
Gir sopra un nicchio, e par ch’el ciel ne goda.²²

²² “No tempestuoso mar Egeu vê-se acolhido / O membro genital no ventre de Tétis / Que, sob os diversos giros dos planetas, / Vaga pelas ondas envolto em espuma branca. / Nascida ali, com graça e alegria, / Uma donzela com o rosto não humano, / Avança – e o céu se deleita – / Sobre uma concha guiada pelos ventos.” Tradução: Markus Hediger. (WARBURG, 2013, p. 7.)

(*apud* WALBURG, 2013, p. 6)

Como no início de *Filme de amor*, *Sermões* traz o mar como “fonte” da matéria mitológica – no caso, a concha do quadro de Botticelli, forma que surge a partir do poema de Poliziano que, por sua vez, possivelmente retirara essa imagem dos textos clássicos. Uma cadeia de referências e citações a partir de um “magro” tema (para lembrarmos as palavras da atriz no longa de 2003). Um projeto estético em que “o inspirador não [sugere] o objeto a ser imitado, [facilitando] apenas sua articulação”. (WARBURG, 2013, p. 39)

Segundo Warburg, as figuras humanas presentes nas pinturas do Renascimento estariam sempre estáticas, e sua impressão de movimento seria sempre tributária a algum elemento externo, como o vento, o caimento das roupas etc. (WARBURG, 2013, p. 45-53) Bressane usa a duração do plano para recuperar em seus atores essa característica estática, *posada*. Em vários momentos de *Filme de amor*, os personagens encontram-se imóveis. Os sons (como as rajadas de vento na recriação de “O nascimento de Vênus”) ou a música servem, muitas vezes, para aludir ao movimento.

Não foi sem hesitação que, ao descrevermos o corte entre as imagens marinhas e as imagens de Humberto Mauro em *Sermões*, usamos a expressão *raccord*. Não se trata exatamente disso (uma ligação), mas sim de uma dialética: a travessia marítima entre Europa e América, entre Portugal e Brasil. Ao mesmo tempo, refere-se às travessias de padre Vieira ou das caravelas comandadas por Pedro Álvares Cabral. Em um gesto de montagem, Bressane condensa distintos tempos históricos a partir de contrastes (o choque entre a intensa cor das imagens marinhas e o preto e branco de *O descobrimento do Brasil*), procedimento que será uma marca de *Sermões*.

Ao som do “Adágio em G menor”, de Tomaso Albinoni, a câmera-na-mão adentra o Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Como se tomada por uma vertigem (barroca?), ela começa a girar entre as imensas paredes, tomadas por livros em toda sua extensão. Corta para Vieira (Othon Bastos) pregando para o rei D. João IV em sua corte:

O tema é grande, mas o sermão será pequeno. Aconteceu a Vossa Excelência com o Brasil o que a Cristo com Lázaro. Chamou-lhe para curar o enfermo; quando chegou, foi necessário ressuscitar o morto. Perde-se o Brasil, digamos em boa palavra. Porque o ministro de sua majestade não vem cá buscar o nosso bem, vem buscar os nossos bens. Muito deu Pernambuco em seu tempo. Muito deu e dá hoje a

Bahia. E nada se logra, porque o que se tira do Brasil, tira-se ao Brasil. O Brasil dá, Portugal leva. Tudo o que der a Bahia, à Bahia há de ser dado. Tudo o que se tirar do Brasil, com o Brasil se há de gastar.

O rei está no centro do quadro – aludindo à posição central do poder europeu. À direita, Vieira termina o sermão, observa a câmera e caminha em direção a ela. Na trilha, ouve-se a voz *a capella* de Caetano Veloso cantando “Triste Bahia”, por ele composta a partir da primeira estrofe de um poema de Gregório de Mattos (1636-1696):

Triste Bahia, ó, quão dessemelhante
Estás, e estou do nosso antigo Estado
Pobre te vejo a ti, tu a mim empenhado
Rica te vi eu já, tu a mim abundante

Triste Bahia, ó, quão dessemelhante
A ti tocou-te a máquina mercante
Que em tua larga barra tem entrado
A mim me vem tocando e tem tocado
Tanto negócio e tanto negociante

Triste Bahia, ó, quão dessemelhante

Caetano usa um manto vermelho, tem o peito nu e recosta-se em um púlpito de madeira. Caetano “ressuscita” Gregório ao citar seus versos e interpretar sua imagem. Retornamos à imagem do mar. Sobre uma ilustração do perfil do poeta Fernando Pessoa, ouvimos os versos de *Mensagem* sobre Antônio Vieira:

O céu 'strella o azul e tem grandeza.
Este, que teve a fama e à glória tem,
Imperador da língua portuguesa,
Foi-nos um céu também.
(PESSOA, 1997, p. 76)

Vieira, “imperador da língua portuguesa”. A língua portuguesa, império mais precioso que “os bens” furtados pelos ministros de sua majestade. Desde seus primeiros momentos, o tema da sequência é a apropriação (de bens materiais ou culturais) e a relação entre Brasil e Portugal ou, de maneira mais geral, entre América e Europa.

Começamos pela música de Albinoni, também ela uma espécie de apropriação (para muitos, indébita). A peça – “que muitos ouvidos consideram a real essência da música barroca” (DUBAL, 2001, p. 61) – é na verdade a recriação de um suposto rascunho de Albinoni, encontrado pelo musicólogo italiano Remo Giazotto nas ruínas da biblioteca

de Dresden, destruída durante a II Guerra Mundial. Considerando ter encontrado uma obra de Albinoni – o que ainda é motivo de polêmica – Giazoto reescreveu a peça, que tornou-se popular durante os anos 1970, com seu constante uso pelo cinema. (STAINES, 2010, p. 8)

No máximo, poder-se-ia dizer que a peça foi feita *à moda de* Albinoni, compositor barroco do século XVIII. A vertigem (barroca) pela qual a câmera é tomada no Real Gabinete Português de Leitura remete – talvez inadvertidamente – à biblioteca em ruínas onde foi encontrado o rascunho. Em Bressane, a coleção é sempre reunião de fragmentos; a biblioteca, ruína. Podem-se aproveitar essas partes para a criação de outras obras, como fez Giazoto, com resultado raro: a notoriedade da *cópia* superar a do original.

Tanto o sermão de Vieira quanto os versos do Boca do Inferno (alcunha de Gregório de Mattos) colocam em primeiro plano a questão da rapina portuguesa em relação aos bens materiais brasileiros. Cria-se uma proposital confusão entre, de um lado, a apropriação de bens materiais e, do outro, de bens artísticos e intelectuais. Como se, como na história bíblica, houvesse dois tipos de ladrões.

A câmera em *contra-plongée* enquadra uma elipse no teto – imagem celeste levemente fora de foco, encoberta pela cabeça de Vieira, que tem em suas mãos uma pequena imagem coroadada, não sabemos se um rei ou um santo ou se, justamente, a mistura dos dois, ecoando o pensamento do padre: rei que é santo, santo que é rei.

Vieira repete a frase de “Xavier dormindo, Xavier acordado”: “uma coisa é ser amado, outra ser o amado”, que é repetida em *Filme de amor*. No plano seguinte, a corte portuguesa está reunida em frente a um imenso espelho, que se estende até o limite superior do quadro e possivelmente continua em direção ao teto – aqui, mais uma vez, Bressane aposta na presença do espelho para afirmar a relação especular do olhar. Pela esquerda do quadro, talvez a partir de uma janela, entra uma luz diáfana. O rei e a rainha estão sentados em seus tronos. Os demais, em pé ao redor deles. Vieira, em frente à corte, prega: “Faltavam-lhe poucas letras a Adão para ladrão, e ao fruto para furto não lhe faltava nenhuma”. (VIEIRA, 2011, p. 500)

Trata-se do “Sermão do bom ladrão”, que tem como mote o trecho bíblico em que Cristo é crucificado entre dois ladrões.²³ Da mesma forma que Bressane, através da montagem cinematográfica, aproxima materiais distintos, também Vieira, com

²³ Conf.: Lucas, cap. 23, v. 39-43.

pequenos deslocamentos de letras, transforma “Adão” em “ladrão” – o que pode indicar a ascendência “criminosa” da humanidade; bem como “fruto” em “furto” – o que pode indicar que a árvore do fruto do conhecimento está intimamente ligada à ideia de “apropriação” (às vezes, ilícita).

Fruto e furto: em Bressane, os “frutos” de sua árvore do conhecimento particular, sua constelação pessoal, são reiteradamente “furtados” de outros autores – ato, conforme o Padre Vieira, passível de perdão. Nesse sentido, em *Sermões*, aparecem trechos de longas-metragens como *El Dorado* (Marcel L’Herbier, 1921), *Ouro e maldição* (Greed, Erich von Stroheim, 1924), *Os nibelungos – parte 1: Siegfried* (*Die Nibelungen: Siegfried*, Fritz Lang, 1924), *A paixão de Joana d’Arc* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, Carl Th. Dreyer, 1928), *Limite* (Mário Peixoto, 1931) e *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...

Em uma cena do filme, Vieira prega:

Nem os reis podem ir ao paraíso sem levar consigo os ladrões, nem os ladrões podem ir ao inferno sem levar consigo os reis. (VIEIRA, 2011, p. 489) (...) o que vemos praticar em todos os reinos do mundo é tanto pelo contrário que, em vez de os reis levarem consigo os ladrões ao Paraíso, os ladrões são os que levam consigo os reis ao inferno. prosseguirei tanto com maior esperança de produzir algum fruto, quanto vejo enobrecido o auditório presente com a autoridade de tantos ministros de todos os maiores tribunais, sobre cujo conselho e consciência se costumam descarregar as dos reis. (*idem*, p. 490) (...) [No Brasil], conjugam por todos os modos o verbo *rapio*. (...) Tanto que [no Brasil] chegam [e] começam a furtar pelo modo indicativo, porque a primeira informação que pedem aos práticos é que lhes apontem e mostrem os caminhos por onde podem abarcar tudo. Furtam pelo modo imperativo, porque, como têm o mero e misto império, todo ele aplicam despoticamente às execuções da rapina. Furtam pelo modo mandativo, porque aceitam quanto lhes mandam, e, para que mandem todos, os que não mandam não são aceitos. (...) Furtam pelo modo permissivo, porque permitem que outros furtem, e estes comprem as permissões. Furtam pelo modo infinitivo, porque não tem o fim o furtar com o fim do governo, e sempre lá deixam raízes em que se vão continuando os furtos. Estes mesmos modos conjugam por todas as pessoas, porque a primeira pessoa do verbo é a sua, as segundas os seus criados, e as terceiras quantas para isso têm indústria e consciência. (...) Finalmente, nos mesmos tempos, não lhes escapam os imperfeitos, perfeitos, *plus quam* perfeitos, e quaisquer outros, porque furtam, furtaram, furtavam, furtariam e haveriam de furtar mais, se mais houvesse. Em suma, que o resumo de toda esta rapante conjugação vem a ser o supino do mesmo verbo: a furtar para furtar. (*idem*, pp. 506-507)

O trecho mescla trechos do “Sermão do bom ladrão”, especialmente uma longa passagem da parte VIII a respeito dos diversos modos de furtar. No filme, enquanto a voz *off* de Vieira afirma que reis e ladrões estão “atados”, Bressane cita o longa de Stroheim, história de ambição que termina em tragédia. A sequência escolhida faz parte do final do filme de 1924, e mostra o personagem principal, McTeague, condenado a morrer sozinho no deserto do Vale da Morte, sem cavalos e sem água, algemado a seu perseguidor. A tragédia causada pela ambição – título original de Greed – pode soar como um aviso à corte portuguesa em relação ao *rapio* dos “bens” do Brasil. Porém, a imagem das algemas parece ecoar também outra referência da constelação de Bressane: *Limite* (Mário Peixoto, 1931). (Figuras 45 e 46) Não por acaso, a próxima imagem em *Sermões* é o “mar de fogo” do filme de Mário Peixoto e, em *A agonia* (1978), em homenagem ao filme de 1931, os personagens centrais também aparecerão algemados.

Quando o padre se exalta, ao repetir os tempos verbais do verbo furtar, surgem imagens de testes da bomba atômica – terras sendo devastadas, não exatamente pela ganância, mas por outra invenção da ciência humana. A câmera-na-mão retorna a Vieira no púlpito. Um contra-*plongée* que aponta para o teto. Um giro deixa o padre, de ponta-cabeça, na parte superior do quadro e ele sentencia: “a furtar para furtar”. O mundo invertido, o que estava embaixo, agora em cima. O que estava em cima, agora embaixo. Em *Filme de amor*, a personagem de Josie Antello faz uma afirmação nesse mesmo sentido: “o que está certo é o que está errado; e o que está errado, é o que está certo”.

O *rapio*, o furto, são capazes de operar inversões. A apropriação de materiais fílmicos pode também, no limite, subverter as escolhas originais dos realizadores. *Sermões* continua com imagens da primeira parte de *Os nibelungos*, de Fritz Lang, quando o herói Siegfried enfrenta e vence um dragão. Vieira prossegue:

Antigamente os que assistiam ao lado dos príncipes, chamavam-se *laterones*. E depois, (...) chamaram-se *latrones*. (...) Os teus príncipes são companheiros dos ladrões. – E por quê? São companheiros dos ladrões, porque os dissimulam; são companheiros dos ladrões, porque os consentem; são companheiros dos ladrões porque (...) os defendem, e são, finalmente, seus companheiros, porque os acompanham e hão de acompanhar ao inferno, onde os mesmos ladrões os levam consigo. (VIEIRA, 2011, p. 516-517)

E assim termina a longa citação ao “Sermão do bom ladrão”. Um close em D. João IV, seu bigode proeminente, um sorriso quase matreiro em seus lábios e seu juízo: “esse

padre... que lábia!” Um momento cômico após as enérgicas palavras do padre, que também denotam certa falta de interesse do rei em relação aos furtos dos quais a corte é acusada. Denotam também um espécie de cumplicidade: se o rei apropria-se de bens materiais para construir seu reino, Vieira, de maneira similar, apropria-se de bens intelectuais (as escrituras sagradas) para construir sua obra. Um o reverso do outro: mundo de ponta-cabeça.

Na cena seguinte, Vieira demonstra preocupação com as finanças de Portugal. Padre e estadista, homem do espírito e da política. Uma dualidade que, para Alfredo Bosi, seria uma das marcas do personagem, “junção de constante operosidade e fantasias de visionário”. Vieira, “homem realista do aqui e agora, convicto da primazia do dinheiro e do poder militar no xadrez da política europeia é, ao mesmo tempo, o milenarista que espera o advento iminente do Quinto Império universal figurado nas profecias de Daniel”. (BOSI, 2011, p. 9)

Em outro trecho, vemos o plano que encerra *El Dorado* (Marcel L’Herbier, 1921) – o corpo morto da personagem principal, após seu suicídio –, que Bressane também citará em *A agonia*. Após o trecho do filme de L’Herbier, a cena da morte de D. João IV. Ato contínuo, com os braços abertos, de costas para a câmera, Vieira grita: “Ressuscitará”. Corta para o cangaceiro Lampião, nas históricas imagens tomadas pelo mascate Benjamin Abrahão entre 1936 e 1937. Na banda sonora, o coro das “Bachianas Brasileiras nº 5”, de Heitor Villa-Lobos. Aparece Vieira (Othon Bastos) a girar, enquanto vemos o morro do Pão de Açúcar ao fundo. O corpo do ator gira como numa lembrança de Corisco, um dos comparsas de Lampião, que o mesmo Othon Bastos interpretara em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964): antes de morrer nas mãos de Antônio das Mortes, o personagem também gira, os mesmos braços abertos, antes de gritar que “mais fortes são os poderes do povo”. **(Figuras 47 e 48)** Também a música de Villa-Lobos é referência a Glauber e a *Deus e o diabo*: a ária pode ser ouvida na cena em que Corisco e Maria (Yoná Magalhães) se beijam.

Não seria também Glauber, como na descrição de Vieira por Alfredo Bosi, a “junção de constante operosidade e fantasias de visionário”? Marxista e místico, materialista e delirante. Ismail Xavier escreve:

Marcado por um impulso de contradição, Glauber teceu em suas imagens um drama barroco que, no sentido proposto por Walter Benjamin, só se explicitou com maior clareza na estrutura e no estilo de *Terra em transe* [1967]. (XAVIER, 2007, pp. 10-11)

O barroco, marcado por um impulso de contradição, uma dialética aparentemente irresolúvel. A partir desse elemento, Vieira e Glauber operam, cada um a sua maneira. Ambos, intérpretes de uma nação talvez igualmente “insolúvel”.

Não seriam também Lampião e Corisco, conforme a ideia do banditismo social, possíveis “bons ladrões”, como no sermão do padre e na parábola bíblica?²⁴

Sobre Sermões, Olgária Matos escreve:

Uma história inacabada, não um recurso tranquilizador, mas o contrário do ceticismo “confortável e satisfeito”, pois Bressane enfrenta fortuna e infortúnio sem a solução moderna, oportunista, de negar a má-sorte. (MATOS, 1994, p. 69)

O filme está marcado por signos da *vanitas*, a brevidade da vida, marca da arte barroca; principalmente, pela imagem da caveira. O momento da morte seria, idealmente, o efêmero ponto de equilíbrio entre os dois lados do padre, político mundano e profeta místico. De maneira contraditória, *Sermões* é também marcado pelo jogo das aparências, pela onipresença do espelho:

Bressane tematiza o político na imagem do *espelho*. Se na tradução pictórica renascentista, ele garantia a permanência e a estabilidade do mundo, em Bressane é o sinal da inconstância, da impermanência, da dissimulação. Dissimulação sem moralismo, pois o filme não é tributário da crença na verdade. (MATOS, 1994, p. 68)

A ausência de moralismo do filme abre mão tanto de uma “verdade” quanto de uma “originalidade” ou de uma “autenticidade” – marcas da arte romântica. O que está em questão é a política como *cena*, como representação – ou como engano, como farsa. A presença do espelho – como também em *Amor louco* e *Filme de amor* – aproxima o olhar (e seus enganos) à política. **(Figuras 49 e 50)** Como se o estar-no-mundo da política implicasse a construção de uma imagem pública construída “para os outros” – ou, se quisermos retornar à psicanálise, para o Outro. Assim, a frase de Lacan a respeito de um olhar pré-existente começa a ganhar contornos mais amplos: como sabemo-nos

²⁴

Ver: HOBBSAWN, Eric J. *Bandidos*. tradução: Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

observados (dentro de uma ordem social e política), a isso respondemos com nosso olhar.

Em *Sermões*, tudo é ainda um pouco mais complicado:

Política e desejo, vanidade do mundo entrecruzam-se. *Arcana imperii*: mistério do poder e os de Vieira – que desejava, a um só tempo, andar na terra e caminhar no céu. (MATOS, 1994, p. 68)

“Andar na terra e caminhar no céu”. Para operar nessa dicotomia, Bressane se aproxima do barroco. Walter Benjamin afirma que “a alegoria medieval é cristã e didática; o Barroco retrocede à Antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico”. (BENJAMIN, 1984, p. 193) “Místico” e “histórico”, um encontro de palavras que serviria também para explicar o Vieira de Bressane. Como a síntese se torna impossível, resta-nos aproximar expressões às vezes opostas. No cinema, tratar-se-ia talvez de um tipo de montagem como aquele levado a cabo por Sergei Eisenstein: uma montagem de choque, “cine-punho”:

Formar visões justas despertando contradições na mente do espectador, e forjar conceitos intelectuais acurados a partir do choque dinâmico de paixões opostas. (EISENSTEIN, 2002, p. 50)

Uma estética que poderíamos chamar “dialética”.

Através da montagem, Bressane aproxima L’Herbier (a vanguarda francesa dos anos 1920), Antônio Vieira (o barroco), Lampião (o cangaço), Glauber (Cinema Novo)... O clamor de Vieira – “Ressuscitará!” – que, a princípio, refere-se ao rei, ganha novos contornos. Quem de fato ressuscita *na imagem*? Não D. João IV, mas sim L’Herbier, Lampião, Corisco, Villa-Lobos, Glauber...

O Corisco de Benjamin Abraão, o Corisco em Glauber e o Vieira-Corisco em Bressane: furtos e amálgamas, deslocamentos, aproximações e choques entre diferentes matrizes, sucessivamente... “A furtar para furtar.” Aqui, como no nascimento de Vênus – que “ressuscita” de diferentes maneiras em Poliziano, Botticelli ou Bressane –, as imagens são parte de um repertório do qual podem ser recuperadas e, a partir da montagem, ressignificadas.

Jean-Luc Godard

Cineastas fortemente ligados à montagem e sem nenhum pudor para se apropriarem de materiais alheios, entre Jean-Luc Godard e Júlio Bressane há instigantes paralelos. Jacques Aumont afirma que “Godard é, hoje, ingênua ou sabiamente, o cineasta que traduz a consciência mais profunda de sua herança – pictórica, artística”. (AUMONT, 2004, p. 217) O cineasta francês certamente serve de influência para o brasileiro – e não só para ele como para toda sua geração. A revelação dos bastidores da filmagem, o gosto pela blague e pelo jogo de palavras, o profundo conhecimento da história do cinema, mas também da pintura e da literatura, uma certa tendência iconoclasta. Tudo isso aproxima essas personalidades artísticas de certa maneira únicas em seus países.

Também Godard realizou filmes sobre seu próprio ofício – “cinema do cinema”. Em um deles, são também centrais o corpo feminino, a mitologia (a *Odisseia*, de Homero) e o mar: poderíamos estar falando de *Filme de amor*, mas trata-se de *O desprezo* (*Le Mépris*, Jean-Luc Godard, 1963). Em dois outros filmes, *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965) e *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982), a pintura ocupa papel central. Sobre eles, Aumont escreve:

Pierrot le fou privilegia a pintura da virada do século, impressionismo, fauvismo, cubismo, aquela que coloca de modo mais cru a questão do material, ao passo que em *Passion* trata-se de *istoria*, de grandes máquinas representativas e de temas grandiosos. Correlativamente, é em torno do tempo que gira a reflexão no primeiro, quando o segundo se preocupa com o espaço e com a cena. (AUMONT, 2004, pp. 222-223)

Assim, podemos perceber que, a partir de suas escolhas, Bressane aproxima-se mais de *Passion* (grandes máquinas representativas) que de *Pierrot le fou*. O diretor de *Sermões* preocupa-se com “o espaço e a cena”, sendo que a onipresença dos espelhos demonstram seu gosto por tratar a imagem enquanto aparência e a cena enquanto engano. E, ao invés de, como Godard em *Pierrot le fou*, privilegiar a pintura da virada do século, o brasileiro recorre ao cinema dessa mesma época, mas também, principalmente, às vanguardas francesas dos anos 1920.

Ainda sobre as diferenças dentro da obra de Godard, escreve Philippe Dubois. Para o autor, nos anos 1960, “a pintura é para Godard (...) uma maneira de inscrever na ficção um efeito ao mesmo tempo de assinatura e de metalinguagem, espécie de comentário oblíquo sobre um elemento do relato”. (DUBOIS, 2004, p. 253) Porém, nos anos 1980,

essa relação se alterará, deixando de ser, segundo o autor, a respeito “do que há de cinematográfico na pintura”, mas sobre “o que há de pictórico no cinema”. A pintura tornar-se-ia então “um efeito de filme, um caso (de figura) orgânico, o resultado de um tratamento visual do dispositivo cinematográfico”. (DUBOIS, 2004, p. 254)

Bressane compartilha com Godard o repertório de *Passion*, mas parece aproximar-se mais do “efeito ao mesmo tempo de assinatura e metalinguagem”, do “comentário oblíquo sobre um elemento do relato”. Com isso, não queremos dizer que o brasileiro descarta trabalhar o “pictórico no cinema”. Porém, em Bressane, ainda mais importante que isso seria o comentário que sublinha, entre outras coisas, a posição periférica do Brasil, muitas vezes representado pela cidade do Rio de Janeiro.

Em *Passion*, Godard recria quadros da tradição ocidental. Porém, ainda no intuito de revelar o “mecanismo” da representação, ele encena uma equipe de televisão – instrumento de ponta da indústria cultural – que, comandados por um cineasta polonês chamado Jerzy (Jerzy Radziwilowicz), recriam alguns quadros de Francisco Goya, além de Rembrandt (1606-1669), El Greco (1541-1614), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), Eugène Delacroix (1798-1863) e Jean-Antoine Watteau (1684-1721).

Entre as recriações, o quadro é comumente atravessado por membros da equipe, por cabos e gruas, tripés com luzes. A produção da imagem fílmica (e seu aparato) estão lado a lado com as outras imagens “furtadas” da pintura. Das grandes máquinas representativas da pintura para as grandes máquinas representativa do século XX, o cinema e a televisão.

Nas cenas de *Passion* em que não se recriam os quadros, é nos *close-up* que Godard demonstra sua preocupação com o que Dubois chamou de “pictórico no cinema”. O interesse do realizador pelo rosto de Isabelle Huppert, que interpreta a operária de uma fábrica (outra “grande máquina” do século XX) aproxima-o do importante gênero do retrato. Sobre as fábricas do filme, sendo uma delas produtora de imagens, Aumont lembra que “o que importa em *Passion* é que aí são mostrados, não quadros, mas quadros se fazendo, e se desfazendo”. (AUMONT, 2004, p. 218) Interessa o *processo*, o mecanismo econômico e social por trás da criação desta ou daquela imagem.

Em Godard, a continuação dessas preocupações o levará a seu grande projeto de montagem *Histoire(s) du Cinéma* (1989-1999), em oito episódios que totalizam 266 minutos, em que o diretor revisita as histórias do cinema e do “breve século XX”, como o chamou Eric Hobsbawm.

Em *Passion*, Jerzy (espécie de *alter ego* de Godard no filme) realizaria

uma operação de cinematização, aqui particularmente complexa, jamais concludente, talvez porque, como sugeriu Jean-Louis Leutrat, ela seja marcada pelo signo inextinguível da melancolia e do luto, por um sentido da história como perda e pelo caráter desesperado de toda tentativa para encontrar a origem dos vestígios que dela nos chegam. (AUMONT, 2004, p. 218)

A presença da melancolia e do luto na recuperação dos vestígios da história. A memória enquanto fragmento e ruína, tema caro a Walter Benjamin, ao qual retornaremos. De algum modo, tal postura aproxima-se da de Bressane, que, nas palavras de Matos, “enfrenta fortuna e infortúnio sem a solução moderna, oportunista, de negar a má-sorte”.

Céline Scemama, ao tratar de *Histoire(s) du Cinéma*, afirma que

o cinema torna-se o fiador de todas as imagens que ele consegue tecer a partir das conexões entre todas essas imagens heterogêneas; em *Histoire(s)*, a tela torna-se um espaço de revelação e de conservação de tudo que ela revela.²⁵ (SCEMAMA, 2006, p. 129)

O cinema como “fiador”. Tratar-se-ia, portanto, de uma espécie de dívida? Ou talvez de uma imagem demasiado “frágil”, que precisaria de algum meio para sobreviver? Olha-se para a tradição da pintura e trabalham-se as imagens da mesma maneira que o arquivista trabalha, de forma criativa, com documentos: selecionando-os, separando-os, catalogando-os. O cineasta-montador assemelha-se ao historiador. Em Godard, assim como em Bressane, o inusitado de algumas aproximações será determinante. Dentre os inúmeros exemplos, há o trecho em que o realizador junta um fotograma de Lilian Gish em *Way Down East* (D. W. Griffith, 1920) a uma fotografia de Augustine, uma das pacientes de Jean-Martin Charcot, médico que, durante a segunda metade do século XIX, estudou a histeria feminina no hospital de Salpêtrière – onde também Freud iniciou sua carreira. Ao comparar os rostos das duas mulheres, Godard afirma que se trata da mesma imagem. Segundo Michael Witt, seria uma comparação de “sintomas” que remete à tese de Georges Didi-Huberman sobre “a teatralidade do corpo histérico e

²⁵ No original: “Le cinéma devient donc le garant de toutes les images qu’il est apte à tisser de tels liens entre toutes ces images hétérogènes, l’écran des *Histoire(s)* devient un espace de révélation et de conservation de tout ce qu’il révèle.” (Tradução nossa.)

a transformação, através da fotografia, do médico em artista e do paciente em ator”.²⁶ (WITT, 2013, p. 32)

A busca, em Godard, seria por alguma *verdade*, que pode, por vezes, manifestar-se através do artifício e do engano. Segundo Aumont,

Essa fabricação da sensação, do “sentimento”, é precisamente o que atua no impressionismo, mas também em Velázquez ou em Turner, que participam, exatamente, da mesma lógica da recomposição: obter, a partir de elementos que tomados individualmente são falsos, uma sensação verídica, uma “verdade”. (AUMONT, 2004, p. 226)

Em Bressane, acontece algo semelhante. Em, por exemplo, *Tabu*, testemunha-se o encontro entre Lamartine Babo (Caetano Veloso) e Oswald de Andrade (Colé), que, historicamente, jamais ocorreu. Com isso, o diretor pretende descobrir (ou mesmo construir) *verdadeiras* ligações entre o modernismo (paulista) e o samba (carioca). Nessa trajetória entre o artifício e a verdade, Godard aproximaria “seu lado Rossellini e seu lado Welles”. Aumont afirma que Godard considera o cinema algo “piamente” realista,

mas quer, em seus filmes, que o mundo fale, e fale visivelmente. (...) Mostrar ou deixar ver: o eterno dilema do cinema, e Godard sonha fazer os dois a um só tempo. (AUMONT, 2004, p. 230)

Que estratégia ajudaria Godard nesse intuito? Aumont responde:

O retorno é espetacular, não a um cinema “realista”, a um cinema inocentemente documentário que Godard nunca praticou, mas a um cinema em que o acidental, o contingente são conservados e valorizados. (AUMONT, 2004, p. 230)

O acidental e o contingente são traços também marcantes em Bressane, algumas vezes associados às precárias condições de realização de parte de seus filmes. Porém, se invertermos essa lógica, podemos pensar, a partir de Aumont, que esses elementos são centrais para o cineasta. Mesmo trabalhando em melhores condições materiais, Bressane sempre abre espaço para o imprevisto.

²⁶ No original: “the theatricality of the hysterical body, and the transformation via photography of the doctor into artist, and of the patient into actor.” (Tradução nossa.)

Dentre as diferenças entre Godard e Bressane, destaca-se o enraizamento de ambos em preocupações típicas de seus locais de origem. No francês, a guerra será um os temas centrais, questão que foi (e segue sendo) determinante nos debates acerca da Europa do século XX. Assim, Céline Scemama identifica, ao tratar de *Histoire(s) du Cinéma*, um “paradoxo”:

O paradoxo do cinema, sua força frágil, tem a ver com sua capacidade de tudo revelar, tudo testemunhar, de a tudo resistir, e permanecer impotente face às catástrofes.²⁷ (SCEMAMA, 2006, p. 208)

A guerra, a catástrofe, pode ser testemunhada pelo cinema que, porém, nada pode face à barbárie. Em Bressane, por outro lado, ainda existe a memória de uma utopia. Sua preocupação central é com o tráfego (ou, se lembrarmos do bom ladrão, “tráfico”) de referências estéticas – algumas delas, ruínas criadas pelas guerras em Europa. Para o brasileiro, importa mais a letargia melancólica do El Dorado tupiniquim, com as promessas de uma civilização nova face à realidade atrasada e conservadora dos países da América do Sul.

Outra diferença seria o fato de que, em Godard, como já citado, a questão central é a *produção* da imagem, por isso presta-se muito mais atenção aos *processos* de Jerzy durante a reencenação dos quadros do que no resultado final. Em Godard, a imagem é também “mercadoria”, algo dotado de “valor de troca”. Por isso (e para evitar qualquer fetiche que tenha a ver com a “cópia bem-feita”), o realizador “decupa” as pinturas citadas em *Passion*. Por exemplo, em “O três de maio”, de Goya, aproximamos-nos dos corpos dos soldados enfileirados; enquanto isso, o personagem com o rosto encoberto surge em um desconcertante *close-up*, mas o alvo do fuzilamento, de braços abertos, aparenta uma tranquilidade estoica. (**Figuras 51 e 52**)

Em Godard, a câmera *entra* na cena em busca de revelar detalhes, mas também termina por desconstruir o quadro, revelando suas ruínas. Em Bressane, a imagem é sempre alusão. Impossibilitado de contar com um esquema de produção nem de longe próximo ao que vemos em *Passion*, suas releituras são feitas muitas vezes sobre o signo do improvisado. É a *memória* de uma tradição, da qual o realizador está apartado, muitas vezes, por todo um oceano.

O cinema de Godard seria

²⁷ No original: “La paradoxe du cinéma, sa force faible, tient à ce qu’il la capacité de révéler, de témoigner et de résister tout en restant impuissant face aux catastrophes.” (Tradução nossa.)

uma arte da paisagem, não do espaço; aliás, a paisagem não é o espaço, e sim uma qualidade do espaço. (...) A paisagem é qualificável, não quantificável; ela não lida com a medida, mas com o sentimento. (AUMONT, 2004, p. 230)

E, ainda sobre *Passion*, tratar-se-ia de

um filme sobre o corpo humano como paradigma até mesmo da representação e da expressão. É essa (...) ideia que puxa Godard para o lado da herança longínqua, a da pintura de *mise en scène* e de história, naturalmente, a do romantismo, se se quiser, mas, ainda além, a de um ideal abertamente clássico: é para o classicismo que o corpo exprime, que ele é o lugar privilegiado do sentimento, da “paixão”, no sentido que a palavra tem no Grande Século e na Teoria das Paixões. (AUMONT, 232-233)

O corpo *significa*, afirma Aumont a respeito de Godard, o que pode parecer óbvio se lembrarmos o sintoma histérico – que o realizador identificou em Lilian Gish. Ao falar de uma paisagem que lida com o sentimento, Aumont diz que também a paisagem *significa*. Existiria, portanto, uma semiologia dos corpos e das paisagens. Nesse sentido, Bressane e Godard, apesar de todas as suas diferenças, podem se aproximar e, mesmo, ser considerados dois dos poucos cineastas na história que entenderam de maneira plenas tais postulados.

Antes de concluirmos este breve capítulo, resta ainda uma questão. Seriam Godard ou Bressane “pós-modernos”? Pergunta vasta e complexa, para a qual não podemos esperar uma resposta definitiva, mas sobre a qual tampouco podemos calar. Aumont escreve sobre a modernidade do diretor de *Pierrot le fou*:

Ela é seu desejo constante: Godard não tem o que fazer com o “pós-moderno”, que ele havia inventado, por conta própria, e praticado antes de todo mundo; ele continuará sendo sempre o primeiro cineasta moderno, aquele que conduziu o cinema às portas das revoluções formais do início do século XX. (AUMONT, 2004, p. 237)

Godard, o inventor do pós-moderno. Mas o que isso quer dizer exatamente? Serge Daney, em seu texto “A rampa (bis)”, fala de três idades da imagem: uma, que corresponderia ao cinema clássico; a segunda, ao cinema moderno; a última, a um

cinema de “imagens que deslizam elas mesmas umas sobre as outras. Com delícias, com ironia.” (DANEY, 2007, p. 253) A respeito desse cinema, Godard reclamaria que

“Não se sabe mais filmar, não se sabe mais olhar”, se queixa o artista de 1985 (é, entre outros motivos, culpa da televisão, que nos ensina a dar as costas às imagens, como o demonstra, maliciosamente, o *Scénario du film Passion*). Todo o empreendimento de Godard, há dez anos ao menos, é, portanto, também um novo aprendizado do olhar: como, pouco a pouco, olhar melhor, para em seguida deixar ver. (AUMONT, 2004, p. 230)

Um cinema em que não se sabe mais filmar; um mundo em que não se sabe mais olhar. As imagens contemporâneas, portanto, não diriam mais respeito a uma fantasia onipotente do olhar (o clássico), nem à busca, por vezes insuportável, da realidade imediata (o moderno), mas sim a um retorno das imagens sobre elas mesmas: “cinema do cinema”, antes por incapacidade que por vocação. Incapacidade generalizada, exceto em alguns poucos cineastas, de recuperar “o acidental, o contingente”.

Em Bressane, como em Godard, o cinema é ferramenta de “revelação” (ressignificação) e “conservação” (acervo, acúmulo de fragmentos). Algo entre o montador – que cria novos significados, novas aproximações – e o historiador – que, não raro perplexo, reconhece sua incapacidade de alterar a realidade como ela se apresenta.

Daney termina seu texto com uma provocação que busca evidenciar o estilo maneirista tão presente nos cineastas da terceira idade da imagem: “Então, o barroco?” (DANEY, 2007, p. 234) Na verdade, como tentamos demonstrar, o barroco pode ser uma saída estética consciente para cineastas que, como Bressane, trabalham com um repertório anterior de imagens e, ao mesmo tempo, não abrem mão de seu compromisso histórico com o tempo presente.

Para Haroldo de Campos, a antropofagia oswaldiana marca “um sentido agudo dessa necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal”. (CAMPOS, 1992, p. 234) Porém, a “transcrição”

implica um desejo de fazer com que o outro, ao ser alterado, permaneça “estruturalmente”; enquadrando-o na *episteme* da semiótica europeia e seu pressuposto formalista do primado do significante. (FALEIROS, 2013, p. 111)

Ao final dessa operação entre nacional e universal, restam – sempre eles – os significantes, fragmentos da História, documentos da barbárie (Benjamin), que terminam incorporados à tessitura fílmica de Bressane (ou de Godard).

Com delícias. Com ironia.

Figura 43

Diego Velázquez (1599-1660), “A Vênus no espelho”, 1647-1651
óleo sobre tela, 142 cm × 177 cm, National Gallery, Londres (Inglaterra)

Figura 44

Fotograma de *Sermões: a história de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989)

Figura 45

Fotograma de *Ouro e maldição* (Greed, Erich von Stroheim, 1924)
em *Sermões: a história de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989)

Figura 46

Fotograma de *Limite* (Mário Peixoto, 1931)

Figura 47

Fotograma de *Sermões: a história de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989)

Figura 48

Fotograma de *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964)

Figura 49

Fotograma de *Sermões: a história de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989)

Figura 50

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 51

Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), “O três de maio”, 1814
óleo sobre tela, 266 cm × 375 cm, Museo del Prado, Madrid (Espanha)

Figura 52

Fotograma de *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)

4.

CINEMA E PAISAGEM:

Et in Rio de Janeiro ego

*Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais
De regards en regards, mes profondes forêts.
J'y suivais un serpent qui venait de me mordre.*

– Paul Valéry

Et in Arcadia ego. Nome de um quadro de Nicolas Poussin (1594-1665) analisado em um texto de Erwin Panofsky que chama a atenção para a controversa tradução da expressão latina. Segundo o autor, a fórmula “tornou-se sinônimo de paráfrases como ‘*Et tu in Arcadia vixisti*’, ‘Eu também nasci na Arcádia’”, mas

a interpretação real – “A morte existe mesmo na Arcádia” – é gramaticalmente correta e, na verdade, a única gramaticalmente correta da frase latina. (PANOFSKY, 2007, pp. 378-379)

Tradutor, traidor. Significados distintos (e mesmo contraditórios) surgem de uma mesma frase, de acordo com diferentes “transcrições”. Assim, a ideia da Arcádia torna-se um pouco mais ambígua – um dos motes do ensaio de Panofsky sobre o quadro de

Poussin, no qual ele identifica “uma doce meditação acerca das belezas do passado”. (PANOFSKY, 2007, p. 401)

Ainda sobre a dualidade da Arcádia, Simon Schama identifica, de um lado, uma “Arcádia pré-selênica original, onde viviam homens que se assemelhavam aos animais e como estes se comportavam”; do outro, a Arcádia do poeta latino Virgílio, com “animais que agem como cidadãos de uma economia política perfeita”:

na mal disfarçada alegoria (herdada das fábulas atenienses) já podemos distinguir os elementos da paisagem do humanismo renascentista: a labuta diligente, rebanho pacato e carnudo, campos e pomares fartos – o conjunto supervisionado do topo das colinas pelos pais da cidade-Estado. (SCHAMA, 1996, p. 524)

A Arcádia seria assim, ao mesmo tempo, um *local* idealizado e um *tempo* memorialístico. Schama ressalta o traço alegórico dessas concepções: uma cidade-Estado organizada – economia política perfeita. Mas também o saudosismo de um tempo anterior – Arcádia pré-selênica original:

Os dois tipos de arcádia – a idílica e a agreste – são fruto da imaginação urbana, conquanto respondam claramente a necessidades distintas. É tentador ver as duas arcádias definidas para sempre em oposição recíproca; da ideia do parque (selvagem ou pastoril) à filosofia do gramado doméstico (industrialmente organizado ou cheio de trevos e ranúnculos); civilidade e harmonia ou integridade e indisciplina? (...) por mais irreconciliáveis que se mostrem as duas ideias de arcádia, sua longa história indica que, na verdade, elas se mantêm mutuamente. (SCHAMA, 1996, p. 520)

O cinema de Bressane trabalha sobre essa oposição entre uma Arcádia idealizada, um *espaço* idealizado (El Dorado perdido, paraíso terrestre) e um *tempo* passado, “inocente”, quando se encontram prazer e “indisciplina”. As imagens de Humberto Mauro em *Sermões* apontam para esse retorno à época em que o Brasil (e as Américas) era(m) imaginado(s) enquanto arcádia, El Dorado, paraíso perdido.²⁸ As imagens do mar encenam o movimento pendular (ondular) entre passado e presente. Para Olgária Matos, “o mar que une é o mesmo que separa. Nossa ambiguidade nativa é, para Bressane, a marca de uma impossível cicatrização”. (MATOS, 1994, p. 68)

²⁸ Ver: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Essa “ambiguidade nativa” pode ser representada pelo movimento do mar, mas também pela Arcádia. Ainda sobre *Sermões*, Olgária Matos conclui: “Nascimento anfíbio, mítico e místico. Destino comum, o da metrópole e o da colônia. A presença permanente do oceano é, na fita, uma epifania às avessas”. (MATOS, 1994, p. 67)

O mar também é figura central em *Limite* (Mário Peixoto, 1931). (**Figuras 53 e 54**) Para Bressane, o filme de Mário Peixoto:

inaugura uma outra e nova mentalidade (...) porque já, entre nós, arte alusiva, paródica ou de consciência passada do cinema. Já é cinema do cinema, ou seja, implica a criação e recriação da imagem do filme cinematográfico. (BRESSANE, 1996, pp. 36-37)

“Cinema do cinema”, descrição que também serviria para a obra do diretor de *Filme de amor*. Bressane reafirma a posição central de *Limite* para o cinema brasileiro, a despeito de poucas pessoas terem comparecido a sua pré-estreia – ocorrida em 17 de maio de 1931, na sede do Chaplin Club (MELLO, 1996, p. 13) – e de raras sessões terem ocorrido entre essa data e a restauração do filme (em 1978). Durante esse hiato, as cópias do filme correram o risco de se deteriorar completamente e sua sobrevivência dependeu dos esforços de alguns aficionados pela obra de Peixoto, dos quais se destacam, principalmente, Plínio Sussekind Rocha e Saulo Pereira de Mello.

Trata-se de um filme singular, em vários sentidos: único título dirigido por Mário Peixoto, fortemente influenciado pelas vanguardas francesas, apresenta enquadramentos meticulosamente compostos e momentos de extrema liberdade na movimentação da câmera. A narrativa, construída a partir de *flashbacks* e elipses, envolve três personagens náufragos em uma embarcação – duas mulheres e um homem. A trilha apresenta trechos de compositores em grande parte ligados à música moderna (Satie, Debussy, Prokofiev, Ravel, Stravinsky, Borodin, Franck).

Limite permaneceu no imaginário dos cineastas brasileiros das décadas de 1960 e 1970. Em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* [1963], Glauber Rocha dedicou todo um capítulo ao filme de Peixoto, ressaltando seu caráter mítico: “monstro sagrado, mito impenetrável”. (ROCHA, 2003, p. 59) Em 1977, Júlio Bressane homenageou Peixoto em algumas sequências de *A agonia* (1978).

Após uma cartela onde lê-se “Limite” – referência explícita –, os atores Maria Gladys e Joel Barcellos surgem em uma embarcação improvisada, a remar em um riacho. Nas cenas seguintes, eles simulam algumas das imagens-chave do “mito

impenetrável”: o grito do personagem masculino (a boca escancarada, a mão espalmada para que o som se amplifique, o movimento de aproximação da câmera); a caminhada da personagem feminina por um descampado; duas mãos em primeiro plano, presas por uma algema, entre outras. (**Figuras 55 e 56**)

Uma das diferenças entre os dois filmes é o registro colorido de *A agonia*: o verde da paisagem, o azul pálido do céu, o ocre e o marrom claro da terra, o dourado e o amarelo da camisa de Joel Barcellos. O preto e branco de *Limite* encontra eco no figurino da personagem de Maria Gladys ou nas águas pálidas – imagem sem saturação, quase desprovida de cor – pelas quais a embarcação do filme de Bressane desliza.

Segundo Francisco Elinaldo Teixeira, o filme de Peixoto revelaria um “cinema da lepra”. (TEIXEIRA, 2003, p. 32) De fato, as personagens são marcadas pela letargia, pelo isolamento, pela doença e pela morte. Em *A agonia*, há também algo de letárgico (ou melancólico) que se transforma em elemento estético, seja nos naufragos na embarcação ou antes, na imagem das mãos algemadas, que Elinaldo Teixeira cita como sendo a “imagem germe” de *Limite*. (TEIXEIRA, 2003, p. 34) Segundo o próprio Peixoto, teria sido essa imagem a detonar todo o processo do filme em si: fotografia realizada por André Kertész e vista pelo cineasta na capa do número 74 da revista *Vu* (agosto de 1929), em um quiosque na Rue de Rougemont. (MELLO, 2007, p. 40)

Ainda sobre as relações entre Bressane e Peixoto, Elinaldo Teixeira escreve:

o cinema espelho de Júlio Bressane (“cinema do cinema”) incorpora *Limite* em seu tecido, com o filme *A agonia*, ponto de inflexão para novos voos em sua filmografia. (...) *Limite* torna-se, no pensamento cinematográfico de Bressane, “baliza” constitutiva do “experimental do cinema brasileiro”, “estaca fundadora” de um “cinema de poesia”. (TEIXEIRA, 2003, p.23)

Em outro texto, intitulado “Deslimite”, Bressane confirma o lugar central do filme de Peixoto em sua obra. Em tom de manifesto, o cineasta afirma que “nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!” (BRESSANE, 1996, p. 40) A ideia de invenção, tão cara ao cineasta, encontra em Peixoto – que bem aproveitou as lições das vanguardas francesas – uma espécie de “baliza”. Bressane tenta vincular-se também a essa linha: “cinema do cinema”.

Em *A agonia*, ao citar *Limite*, Bressane marca algumas diferenças em relação ao original: a “imagem germe” – uma pessoa com as duas mãos atadas, a “aprisionar”, na trama da própria imagem, a personagem feminina – transforma-se, em Bressane, numa

imagem dos personagens feminino e masculino presos um ao outro. Além disso, a movimentação de câmera do filme de 1978 é mais ágil que na do 1931. A câmera-na-mão (que aparece em *Limite* na cena do topo do morro, na descoberta da doença “morfética”, na tempestade) é presença constante do início ao fim de *A agonia*.

Em *Limite*, na cena no topo do morro, uma das personagens observa a paisagem enquanto a câmera começa a descrever movimentos laterais para a esquerda e a direita, o quadro sendo atravessado pelo céu, pela paisagem, pela cabeça da mulher que é vista de costas. O movimento acelera até o ponto da imagem começar a perder seu caráter figurativo: passa a importar o *flou*, o rastro da imagem, o movimento da câmera em si. Tal flerte com a imagem abstrata (também comum nas vanguardas francesas) não ocorre em Bressane, que preserva o caráter figurativo de seus planos. Ao invés do rigor na composição dos enquadramentos de *Limite*, a câmera em *A agonia* se mostra mais “solta”, transformando-se em presença corpórea que interage com os personagens.

Em Bressane, a câmera é também corpo.

Nesse sentido, as caminhadas pelo descampados – cena que se repete algumas vezes em *A agonia* – mostram a câmera a “perseguir” os personagens. Em Peixoto, do rigor da composição chega-se à câmera completamente solta do topo do morro; do quadro com linhas geometricamente compostas, à vertigem absoluta. Em Bressane, por outro lado, a construção formal traz sempre a marca de uma *impossibilidade*: um certo desequilíbrio nos enquadramentos que ressalta o caráter improvisado e precário das imagens. Precariedade não apenas dos recursos de produção, mas da própria busca dos personagens, do próprio *vazio* de suas trajetórias.

Uma das sequências iniciais acontece em um carro, como no final de *O anjo nasceu*. Mais tarde, haverá uma embarcação – como em *Limite* – e, em seu final, *A agonia* mostra a câmera a correr por uma estrada, em perseguição ao homem que corre sem destino. Em *Limite*, os personagens estão presos a uma embarcação, meio de transporte que, ironicamente, os impede de se moverem, confinando-os a gestos lentos, pesados, doentes, letárgicos. Impossibilidade de ir a algum lugar. Em Bressane, impossibilidade de chegar a lugar algum.

Nas sequências finais de *O anjo nasceu*, os personagens em um automóvel rumam não se sabe para onde; em *A agonia*, os personagens criam uma trajetória errática, intercalada com certa “ausência de movimento” presente ora nos corpos dos atores, ora na própria câmera. A trajetória dos personagens não se realiza também no plano narrativo, e não temos conclusão para o trecho dramático que é, aliás, praticamente

inexistente. Filme “em compasso de espera” em que Grande Otelo sentencia ao próprio Bressane que se nega a participar das filmagens – como se *A agonia* fosse também o registro da tentativa de realização de um filme jamais feito. Essa *espera* reafirma a figura da impossibilidade. Não se pode chegar a lugar algum, mas pode-se chegar a um algum filme? Sem encontrar termo (“inconclusão”, inerente a Bressane), *A agonia* também não encontra um fim. No crédito final, lemos que o filme se “INTER-ROMPE”:

aqui se INTER-ROMPE.
este filme não tem fim.
só início e meio
o meio é o FIM...

Em Peixoto, o traço irônico do “deslocamento que é também prisão” pode ser encontrado no citado movimento de câmera no topo do morro: a agilidade do gesto – que poderia simbolizar uma ideia de “liberdade” – remete ao formato da “imagem germe”: os movimentos circulares da câmera, para um lado e para o outro, terminam por desenhar no ar a figura das algemas, algo próximo do símbolo do infinito (∞). Liberdade e prisão aparecem como elementos dialéticos tanto em *Limite* como em *A agonia*: personagens aprisionados e uma câmera em movimento “infinito”; eterno retorno ao ponto de partida.

“Nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma”: a frase de Bressane parece também ecoar essa dialética: a *afirmação* do cinema brasileiro passaria pela *negação* de certo cinema narrativo e convencional. Lembremos que o cinema experimental sempre teve a sina de ser definido a partir de “negativas”: tratar-se-ia de um cinema “não-narrativo”, “não-convencional”, “não-comercial” etc. No horizonte da declaração de Bressane, aparece a possibilidade do cinema nacional não ser coisa alguma – negativa ainda mais radical. Também na célebre fórmula de Paulo Emílio Salles Gomes, que pensou o cinema brasileiro a partir de sua “incapacidade criativa em copiar” (GOMES, 1980, p. 90), há um elemento “negativo” (a incapacidade) que acaba por se revelar “positivo” (essa mesma incapacidade seria, ao mesmo tempo, “criativa”). Na tentativa (fracassada) de se emular um modelo narrativo estrangeiro, chegar-se-ia à efetiva criação (nacional) – ou, para usar um termo caro a Bressane, à “invenção”.

O crédito final de *A agonia* toca também em uma definição do que poderia ser esse cinema “experimental” ou “de invenção”: cinema em que “o meio” seria “o FIM”, ou

seja, cuja finalidade central seria o próprio meio cinematográfico: “cinema do cinema” ou, conforme a frase de *O bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968), “filme de cinema”.

“Cinema de cinema” – que também marca a relação entre *Limite* e *A agonia* – é também cinema de citação, de apropriação, de recuperação de materiais alheios. Em seu projeto por um cinema experimental, Bressane inaugura uma tradição negativa, tradição “às avessas”, às vezes “perdida” – como quase foi perdido o filme de Peixoto. Tradição construída a partir de insucessos e negativas, que parece não evoluir, dando antes voltas em torno de si mesma, constantemente ameaçada pelo esquecimento e pela morte: um “cinema da lepra”.

A cineasta e psicanalista Miriam Chnaiderman notou a onipresença da morte tanto em *Limite* quanto em *A agonia*. Em seu texto, ela cita *Além do princípio do prazer*, de Freud: “o objetivo de toda vida é a morte”, retornar a um estado “inorgânico”. (CHNAIDERMAN, 2010, p. 204) De certa maneira, “diluir-se na paisagem” – algo central para os filmes em questão. Afinal, se os deslocamentos não se concretizam, permanecer-se-á sempre no mesmo lugar. A paisagem se torna prisão, espécie de algema para o olhar: *Limite* e *A agonia*, filmes de paisagens inescapáveis, de inescapável melancolia. Em Mangaratiba ou nos arrabaldes fluminenses, a utopia da Arcádia, do El Dorado, revela-se como danação. A natureza do Rio de Janeiro de Bressane e da Mangaratiba de Peixoto são espaços que possuem a “integridade e indisciplina” identificados por Schama como uma das características da Arcádia, por vezes irreconciliável com as ideias de civilidade e harmonia. Esse caráter irreconciliável marca também o livro de Paulo Prado, *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* [1928], cujo projeto

foi o de investigar as origens da nacionalidade para embasar um orgulhoso nacionalismo, e o programa foi o de provocar um surto radical de uma arte brasileira, que espanasse o pó acumulado de anos de conformismo e cultura de importação. Na confluência desses dois movimentos iria “nascer o Brasileiro”, momento inaugural de uma nova era, em que já não seríamos tão dependentes dos estímulos exteriores para alimentar nossa própria dinâmica social. (CALIL, 2012, p. 9)

A obra elenca as razões históricas, segundo Prado, para a “tristeza brasileira”. Os títulos de seus quatro capítulos elencam essas razões: “a luxúria”, “a cobiça”, “a melancolia” e “o romantismo”. A referência à luxúria rendeu uma das primeiras e mais

notórias críticas ao livro, de autoria do poeta Oswald de Andrade, que criticou Paulo Prado ter desconsiderado as ideias psicanalíticas de inconsciente ou libido. Segundo o autor do “Manifesto antropófago”, *Retrato do Brasil* seria “pré-freudiano”, e alinharia-se a uma “moral dos conventos inacianos”. (ANDRADE, 2007, p. 230)

O Brasil, segundo Paulo Prado, estaria marcado por uma *negatividade*, e o projeto de um país civilizado seria talvez “impossível”, restando um sentimento melancólico, saudade de um tempo que nunca existiu – sentimento semelhante ao que Panofsky identifica no quadro de Poussin.

Uma melancolia que se aproxima da letargia, e que revela os impasses enfrentados pelo modernismo brasileiro. Na fórmula citada por José Miguel Wisnik, “se o Brasil se moderniza, deixa de ser Brasil; se permanece Brasil, não se moderniza”. (WISNIK, 2015, p.65) A saída desse impasse aparentemente sem saída é um movimento para sempre circular, inescapável, que não logra chegar a lugar algum, semelhante ao movimento de câmera que traça o desenho do infinito face à visão de Mangaratiba. Movimento sem destino, infinitamente preso à paisagem natural do país.

O pensamento do cinema brasileiro como *negatividade* foi levado ao limite por Bressane e também por Rogério Sganzerla. Em *Horror Palace Hotel* (Jairo Ferreira, 1978), o diretor de *O bandido da luz vermelha* diz, em depoimento, que “o cinema brasileiro está tão ruim que só pode melhorar”. Outra fórmula em que a construção da cinematografia nacional se daria a partir de um *negativo*. Impossibilidade de uma “civilização tropical” (conforme Paulo Prado) e impossibilidade de um cinema nacional (conforme Bressane e Sganzerla). A partir de um jogo de palavras – recurso tão caro aos dois realizadores – um “cinema impossível”. Quiçá, “cinema *do* impossível”, marcado pela ausência, pela falta, pela perda. Cinema naufrago em meio a um onipresente oceano, como os próprios personagens de *Limite*.

Em *A agonia*, durante a sequência que cita o filme de Peixoto, surge a música “Retalhos de amor”, de José Fortuna, interpretada pela dupla Tonico e Tinoco. A letra narra a saudade de um amor que partiu:

Um lencinho banhado de pranto
Que alguém a chorar jogou fora
Um rastinho na areia da estrada
A indicar que o amor foi embora
Duas letras gravadas num tronco
De uma linda paineira em flor
São, são, são meu senhor,

São retalhos de amor

Uma carta de amor desbotada
Pelo tempo que tudo consome
Um poema que trás num cantinho,
Iniciais pequeninas de um nome
Um jardim onde fomos amantes
Numa vila qualquer do interior
São, são, são meu senhor,
São retalhos de amor

Teixeira fala em um “cinema espelho” – “cinema do cinema” – que recupera elementos de outros filmes, mas também materiais extracinematográficos, como a canção da dupla caipira. Nesse sentido, *A agonia* marcaria uma radicalização do “espelhamento” de referências (cinematográficas e musicais, mas também literárias e plásticas), que desloca os significantes originais para novas cadeias e, assim, opera inusitadas aproximações: de um lado, Mário Peixoto; do outro, Tonico e Tinoco.

A partir da canção, sabemos que, daquela ou daquele que partiu, restam apenas memórias, “retalhos de amor”. A partir desses fragmentos, o eu lírico relembra o ser amado. A canção reforça uma presença interiorana, caipira – muitas vezes entendida como símbolo do atraso, em oposição à modernidade da metrópole. Ao mesmo tempo, coloca em questão a presença de “retalhos”, fragmentos “desbotados” pelo “tempo que tudo consome”. A canção coloca a paisagem como um depósito desses fragmentos. E recupera também a “doce meditação acerca das belezas do passado” dos árcades.

Paulo Prado escreve sobre “dois sentimentos tirânicos: sensualismo e paixão do ouro”. (PRADO, 2012, p. 96) E conclui que

Na luta entre esses dois apetites – sem nenhum ideal, nem religioso, nem estético, sem nenhuma preocupação política, intelectual ou artística – criava-se, pelo decurso dos séculos, uma raça triste. (PRADO, 2012, p. 97)

Triste, mas também letárgico ou melancólico. Em Bressane, em oposição à *Retrato do Brasil*, recupera-se uma potência, uma *positividade* do elemento erótico e sensual. Em *A agonia*, a partir de uma tradição fragmentada (ou de fragmentos da tradição), a paisagem surge como prisão. Em sua obra, o realizador povoa o Rio de Janeiro – “dulcíssima prisão”, como no verso de Caetano Veloso – com sua constelação particular. Em seus filmes seguintes, Bressane ainda insistirá na revisão do projeto modernista, trazendo à tona seus impasses – como em *Tabu* ou *Miramar* (1997) – ou

aproximar-se-á de uma ideia do barroco (*Sermões*). Em alguns poucos trabalhos do cineasta, a narrativa situar-se-á fora do Brasil. Mas, mesmo nesses raros filmes, é o país o busfílis. Como exemplo, tomemos *Cleópatra* (2007).

Cleópatra

O filme marca a primeira colaboração entre Bressane e a atriz Alessandra Negrini, que depois realizariam *A erva do rato* (2008). A trama gira em torno de dois envolvimentos amorosos da rainha do Egito com líderes romanos: Júlio César (interpretado por Miguel Falabella) e Marco Antônio (Bruno Garcia). O tom dos atores, como em *Filme de amor*, está distante do naturalismo: a Cleópatra de Negrini é marcada pelo corpo posado e muitas vezes imóvel, pela insistência nas cenas de nudez (às vezes aludida a partir de transparências) e por uma fala peculiar, com um estranho e carregado sotaque. Rodrigo de Oliveira, em sua crítica ao filme, fala em “uma mistura de cinco sotaques regionais diferentes: “uma ‘poliglota’, como se repete ao longo do filme, mas especialista nas línguas brasileiras”. (OLIVEIRA, 2008) Dialeto inventado por Negrini e Bressane que, se concordarmos com o crítico, tenta operar uma *síntese* de distintos aspectos da fala brasileira.

Ainda outros aspectos do filme podem ser entendidos como a busca por uma síntese entre culturas. À primeira vista, entre Roma e Egito: durante um discurso frete aos senadores, Júlio César afirma que a herança grega teria sido um erro da então decadente cultura latina; diz ainda que esta seria refundada a partir de sua união com Cleópatra, no ressurgimento de uma “dinastia Júlio-Ptolomaica, o antigo império de Alexandre”. Aqui, delineia-se um encontro em que cada lado da equação abandona a si mesmo para a criação de algo “novo”. Certamente uma síntese, mas que se revelará talvez impossível: mesmo o sotaque de Negrini deixa entrever a natureza heterogênea das partes originais. Ao contrário do que afirma Júlio César, as partes não desaparecem ao gerar algo “novo”. As invés disso, elas permanecem, mesmo que de alguma maneira alteradas, após o encontro.

O erotismo é central também em *Cleópatra*. Em uma cena, temos o cenário preenchido por uma luz avermelhada; ao fundo, uma parede também vermelha. Entre suspiros e gemidos, Cleópatra e Marco Antônio se beijam. Num átimo, ele diz – e parece escandir as palavras – que vai presenteá-la com a biblioteca de Pérgamo: “são mais de 20 mil volumes”. A culta rainha geme de prazer e responde: “uma biblioteca

para a minha biblioteca” – novamente, encontro entre culturas, mas também uma erotização do conhecimento erudito. Como em *Filme de amor* ou nos quadros de Balthus, sexo e livro estão próximos. Não apenas um livro, mas toda uma *coleção* – tema caro a Bressane.

O elenco principal de *Cleópatra* traz atores com carreira na televisão: tanto Alessandra Negrini quanto Miguel Falabella e Bruno Garcia se popularizaram ao atuarem em telenovelas e *sitcoms* da Rede Globo de Televisão. No momento em que realizam *Cleópatra*, Negrini havia acabado de interpretar Paula Viana, uma das personagens protagonistas de “Paraíso Tropical”, telenovela no horário das 21 horas. Falabella era conhecido principalmente pelos humorísticos “Sai de baixo” e “Toma lá, dá cá”, enquanto Bruno Garcia havia sido o principal protagonista em uma telenovela no horário das 19 horas, “Bang Bang”, no papel de Ben. No filme de Bressane, ao contrário do modelo naturalista predominante na televisão, os atores mostram gestos “posados”, os corpos muitas vezes tendendo à imobilidade (como em um *tableau*), os movimentos deliberadamente “marcados”, as falas empostadas.

Cleópatra aproxima atores conhecidos por um público mais amplo a uma *mise-en-scène* em tudo distinta da estética televisiva. O resultado gera estranhamento, como se um elemento cômico subterrâneo perpassasse a narrativa. Rodrigo de Oliveira afirma que o filme seria uma *síntese* na carreira do realizador, “o elo perdido entre *Filme de amor* e nada menos que *A família do barulho* [Júlio Bressane, 1970]”. Como exemplo, o crítico cita um trecho do filme: “Marco Antônio começa a abusar da paixão de Cleópatra, e ela o encosta na parede: ‘tá pensando o quê, que a puta egípcia se arreganha e pronto?’”. (OLIVEIRA, 2008)

Elo perdido entre o filme que toca na tradição da pintura europeia (*Filme de amor*) e o outro que recupera as chanchadas cariocas (*A família do barulho*). Oscilação entre erudição e escracho. Em *Cleópatra*, o flerte com o humor parece apontar o débito de certa comédia televisiva (os programas estrelados por Miguel Falabella na Rede Globo de Televisão) para com a chanchada. Em grande parte, a escolha dos atores – seus corpos e a memória por eles evocada – acaba por criar os significados do filme. Em seu texto “O caipira e o travesti: o programa gestual de um ator-autor”, Pedro Maciel Guimarães trabalha um conceito criado (mas não devidamente desenvolvido) por Patrick McGilligan, o “ator-autor”. Segundo Luc Moullet, em linhas gerais, o ator-autor demonstraria “a repetição sistemática de motivos físicos, corpóreos ou gestuais (...)”

passando por cima da ‘direção de atores’ de um determinado diretor”. (apud GUIMARÃES, 2012, p. 119). No caso de Bressane, esses motivos corpóreos e gestuais estão presentes quando, por exemplo, a fala e o gesto do chefe de família no televisivo “Sai de baixo” aproximam-se subterraneamente do discurso de Júlio César em *Cleópatra*. Seria portanto impensável, para o efeito pretendido, a utilização de outros atores.

Outro tema em *Cleópatra* é a monumentalidade. O trono da rainha encontra-se na base de uma gigantesca estátua da qual nunca vemos nada além dos dedos dos pés, a partir dos quais pode-se deduzir sua dimensão total. Trata-se de uma monumentalidade que, inclusive por limites materiais de realização, apenas referida. Uma metonímia: a parte pelo todo – recurso já utilizado por Bressane nas primeiras sequências de *O gigante da América* (1980). Também metáfora (em chave paródica) de outra monumentalidade, a das produções hollywoodianas dos anos 1950 e 1960, como em *Cleópatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963), filme estrelado por Elizabeth Taylor.

Ao citar a definição de “estrela”, conforme Edgar Morin, Guimarães aponta para

o valor mercadológico do ator (possibilidade de se fazer garoto-propaganda) e o interesse popular despertado pela vida pessoal dele, o que alimenta revistas especializadas em fofocas de bastidores, indispensável para manter o interesse em torno da estrela de maneira durável. (GUIMARÃES, 2012, 118)

Assim, podemos entender Liz Taylor como um exemplo paradigmático do *star system*. Sua Cleópatra criou uma relação particular entre público, atriz e personagem, e não seria um exagero afirmar que parte da plateia do filme de 1963 pagou ingresso não exatamente pela história da rainha egípcia, mas para tentar identificar, na tela do cinema, a conturbada relação amorosa entre os atores principais, Liz Taylor e Richard Burton. Ambos protagonizaram um imbróglio amoroso que se estendeu durante vários meses, com brigas conjugais de lado a lado e inúmeras manchetes na imprensa especializada em celebridades, exemplo do “interesse popular (...) que alimenta revistas especializadas em fofocas de bastidores”.²⁹ Parte do público – um pouco à revelia dos

²⁹ Para um relato dos problemas de produção de *Cleópatra*, de Joseph L. Mankiewicz, e a carreira comercial do filme, ver: KAMP, David. “Cleópatra: quando Liz conheceu Dick”. In: CARTER, Graydon (org.). *Os bastidores de Hollywood na Vanity Fair*. tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2010. Sobre a repercussão e os desdobramentos do relacionamento de Elizabeth Taylor e Richard Burton, ver: KASHNER, Sam; SCHOENBERGER, Nancy. *Furious Love: Elizabeth Taylor, Richard Burton, and the Marriage of the Century*. New York: Harper Perennial, 2011.

realizadores do filme – viu *Cleópatra* como a encenação da vida privada de sua atriz principal. Nesse sentido, trata-se de um caso inusitado – mas não único – da importância da “estrela” para o sucesso comercial de um produto.

A ideia por trás desse fenômeno opera uma confusão, um amálgama, uma síntese entre atriz e personagem. Na segunda metade do século XX, o artista que também trabalhou essa tema foi Andy Warhol, cuja relação com Liz Taylor foi intensa, sendo a intérprete de Cleópatra “uma das grandes obsessões da vida do artista”. (MESQUITA, 2009, p. 81) Warhol retratou-a com o figurino da rainha do Egito em uma série de imagens datadas de 1962 – anteriores portanto ao lançamento do filme e que usavam fotos dos bastidores de filmagem.

Obcecado pela ideia da celebridade, Warhol realizou vários filmes curtos, conhecidos como *screen tests*, que mostram, normalmente em *close-up*, vários frequentadores da Factory – espaço que o artista mantinha em Nova York e que era, ao mesmo tempo, um ateliê e um espaço de convivência, tentando abolir a separação entre vida profissional e social, entre trabalho e festa. Tais convenções seriam contrárias às ideias de Warhol, que via o mundo como um grande palco, a vida como constante performance.

Assim, a noção de “estrelato” e o caráter efêmero do sucesso estariam no centro das preocupações do artista. Para Warhol, pelo ícone superar a própria pessoa, sobrevivendo a ela, o sucesso traria em si uma espécie de fantasmagoria. Tiago Mesquita lembra que, “em uma entrevista da época, o artista afirmou pensar que todos os seus retratados preferenciais estavam à beira da morte”. Afinal, Marilyn Monroe, Elvis Presley ou Liz Taylor “viviam períodos críticos, às voltas com crises e bebedeiras”. (MESQUITA, 2009, p. 80) A fama, conforme Warhol, colocaria a pessoa real próximo à morte. Menos por uma incapacidade subjetiva em lidar com a superexposição exigida pela indústria cultural, e mais por uma característica inerente à fama. De alguma maneira, o estrelato seria algo letal.

Assim como a obra de Warhol, a *Cleópatra* de Bressane está marcada pela artificialidade, característica recalcada em grande parte do cinema americano. Em “Os romanos no cinema”, Roland Barthes analisa os épicos romanos de Hollywood, como *Júlio César* (*Julius Caesar*, Joseph L. Mankiewicz, 1953), estrelado por Marlon Brando e realizado pelo mesmo diretor de *Cleópatra*, uma década antes deste. Barthes, não sem ironia, atina para os cortes de cabelo dos romanos:

No *Júlio César* de Mankiewicz todos os personagens usam franja na testa: umas são frisadas, outras filiformes, outras em forma de topetes, outras ainda oleosas, todas bem penteadas; os calvos não foram admitidos embora abundem na História Romana. (BARTHES, 1993, p. 21)

Para Barthes, essas “franças obstinadas” seriam o signo da “romanidade”. Mais adiante, ele fala do suor dos atores, “traços austeros e crispados numa transpiração abundante (de vaselina)”. Para Barthes, o suor aqui é signo da “moralidade”. (BARTHES, 1993, p. 22)

Mais adiante, o autor critica tais procedimentos. Segundo ele, tais signos funcionariam “em excesso”, sendo desacreditados “ao deixar transparecer a sua finalidade”. (BARTHES, 1993, p. 21) Seriam “signos intermediários”, nem “francamente intelectuais”, nem “profundamente enraizados”, a denunciar “um espetáculo degradado que teme tanto a verdade ingênua quanto o artifício total”:

trata-se de uma duplicidade própria ao espetáculo burguês; entre o signo intelectual e o signo visceral, esta arte coloca hipocritamente um signo bastardo, simultaneamente elíptico e pretensioso que batiza com o nome pomposo de “natural”. (BARTHES, 1993, p. 23)

A crítica resvala no “naturalismo” tão próprio ao “espetáculo burguês” – o cinema hollywoodiano – como à televisão brasileira, exemplo de “poderoso sistema econômico de criação de produtos audiovisuais”. *Cleópatra* subverte esse “espetáculo burguês” ao misturar indistintamente Roma e Egito, poder bélico e cultura bibliófila, masculino e feminino, vermelho e azul, razão e transe, Baco e Ísis, política e êxtase, chanchadas da Atlântida e épicos hollywoodianos, Liz Taylor e Rede Globo, vinho romano e mares egípcios (filmados na costa brasileira). O sotaque marcadamente carioca dos romanos em Bressane é tão “bastardo” quanto as franjas ou o suor percebidos por Barthes. Ao escolher seus atores como uma paródia do *star system*, o realizador aproxima (sintetiza) o Império Romano criado por Hollywood e o “império” midiático da Rede Globo de Televisão.

É claro o diálogo com certa tradição cinematográfica e televisiva, transformando elementos *evidentes* – a marca grandiloquente dos cenários – em *alusivos*, e elementos *interditos* – uma sexualidade franca que, segundo a moral do espetáculo burguês,

deveria ser apenas aludida – em *evidência*. Marcas do caráter erótico que sempre marcou as representações da rainha do Egito.

Desde *Cleópatra* (J. Gordon Edwards, 1917), com Theda Bara no papel principal, estabeleceram-se signos – semelhantes aos identificados por Barthes – que se tornaram clichês da personagem. Hoje considerado perdido, restam desse título apenas fotos de cena e material publicitário. Nesses indícios, nota-se a mesma maquiagem carregada ao redor dos olhos e o penteado característico de várias Cleópatras posteriores. Um dos biógrafos de Theda Bara afirma que “de Bara a Taylor, toda Cleópatra teve o mesmo corte de cabelo, com franja tigelinha”.³⁰ (GENINI, 1996, p. 47)

As imagens hoje disponíveis mostram Bara com as expressões faciais que a celebrizaram como *vamp*: a cabeça levemente abaixada, o olhar de soslaio, o rosto compenetrado, a busca por uma expressão de mistério. Os figurinos são marcados por transparências que aludem à nudez da atriz principal. Tal erotismo franco foi possível em Hollywood antes do estabelecimento do Código Hays, regra criada pelos próprios estúdios para censurar certos temas em suas produções e tentar assim atrair setores mais conservadores do público, conforme os padrões morais do espetáculo burguês à época.³¹ Nas representações posteriores da personagem no cinema, sua característica sensual passou a oscilar: para menos na pudica Claudette Colbert (*Cleopatra*, Cecil B. De Mille, 1934); para mais na explosiva Liz Taylor do filme de Mankiewicz.

Bressane novamente coloca o erotismo e a sensualidade no centro de seu filme. Remetendo a Theda Bara, a Cleópatra de Negrini tem o figurino repleto de véus e transparências. Além disso, várias situações remetem à ideia de “êxtase” e retratam a personagem central em meio a danças, transes, cenas de sexo etc. Em Negrini, as marcas de rituais profanos: seus braços executam círculos no ar como em uma dança; a cabeça gira para um lado e para o outro, lentamente, os mamilos visíveis sob a transparência do vestido. Em uma cena, as pernas da rainha do Egito se cruzam ao redor do pescoço de Marco Antônio. Política feita na alcova, como o sexo a aprisionar a razão: de um lado, a sensualidade da rainha; do outro, as relações políticas entre Egito e Roma. Em um breve plano, Bressane sintetiza esses elementos e cria uma potente metáfora para as relações entre sexo e política.

³⁰ No original: “From Bara to Taylor, every Cleopatra has had the same hairstyle, a page-boy bob with bangs.” (Tradução nossa.)

³¹ Sobre os filmes anteriores ao Código Hays, ver: DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 1999.

Muito próxima à pele, a câmera percorre, em um suave *travelling*, a parte interna de coxas femininas. O movimento cessa quando a imagem enquadra, em um plano aproximado, a genitália da mulher. Há um triângulo negro pintado em sua pele, no formato de um tapa-sexo. Após alguns instantes, a câmera inicia um giro de 90 graus, e a imagem se move em sentido anti-horário. Quando o movimento termina, o triângulo negro está de ponta-cabeça, imagem que agora alude a uma pirâmide, símbolo do poder dos faraós do Egito. Aqui, o poder de *síntese* é impressionante: basta um giro da imagem para que a genitália (sexo) se transforme em pirâmide (poder). Ambos inexoravelmente entrelaçados: um o reverso do outro.

Em outra cena de sexo entre Cleópatra e Marco Antônio, o diretor utiliza a alusão: duas colunas de fumaça sobem pelo espaço vazio, o vermelho das paredes ao fundo em contraste cromático com a fumaça que reflete uma luz azulada e que possui um movimento sensual, imprevisível. Em certo momento, as duas colunas de fumaça se entrelaçam. Na banda sonora, sons de gemidos e contorções sexuais. O que seria o grito de prazer de Cleópatra é um som quase animal, que remete ao pio de um pássaro, um corvo ou uma gralha. Ao final, a câmera realiza uma panorâmica à esquerda que termina em uma estátua. As relações entre Roma e Egito (ou entre Marco Antônio e Cleópatra) parecem exigir a desconstrução das identidades até então imaginadas. Roma e Egito entrelaçados como também sexo e política, o encontro sexual e o encontro entre culturas – como na cena da reunião das bibliotecas.

Em outro momento, a rainha explana sobre a natureza sexual ambígua de Dionísio, divindade greco-latina, e depois provoca: “nunca o vi vestido de mulher, general Marco Antônio”. Em outra fala, Júlio César afirmar que “Roma é grande pelo que dá, não pelo que leva”. Há um trocadilho, um baixo calão, típico das chanchadas, no trecho “é grande pelo que dá”. Como se Roma fosse uma mulher (ou uma loba, como na lenda da fundação da cidade) oferecendo-se a um suposto amante. Há também, na possibilidade de Marco Antônio vestir-se de mulher, a possibilidade de desconstrução identitária (como no contato dos próprios romanos com os povos por eles conquistados).

Em *Cleópatra*, essa Roma em perpétua desconstrução de identidade, diluindo-se frente aos povos conquistados, termina com o assassinato de César. Após ser repetidamente golpeado – a câmera muito próxima, a mostrar o movimento quase mecânico da lâmina entre tecidos –, César tomba. Em um corte, vemos Cleópatra nua em uma banheira repleta de um líquido branco como leite. Vemo-la dos seios para cima. A expressão da rainha é apreensiva, preocupada, como se intuisse o atentado contra

César. Um movimento de panorâmica revela as criadas ao lado da banheira, seus corpos tremendo em uma espécie de transe ou ritual de possessão. De volta à banheira, Cleópatra leva um susto quando o líquido branco começa lentamente a se tingir de vermelho. Como se, simbolicamente, o sangue de César tivesse atravessado o Mar Mediterrâneo para tocar, pela última vez, o corpo nu de sua amante. O golpe de Estado, a luta pelo poder, a expansão territorial, as trocas culturais, desejo sexual, morte: tudo se mistura na banheira da rainha do Egito.

Em *Cleópatra*, os atores muitas vezes aparecem de perfil (como na arte egípcia) e no centro do enquadramento, remetendo também à simetria e ao equilíbrio do Renascimento. Em determinada cena, deitada em um divã, Cleópatra aguarda César. Negrini está com uma mão direita a apoiar sua cabeça e a mão esquerda a descansar sobre o braço direito. Traz uma perna esticada e a outra retesada, a cabeça jogada para trás, como se olhasse em direção ao céu. Nessa atitude totalmente posada, há uma espécie de autoconsciência. A Cleópatra de Negrini sabe, como nenhuma outra, que seu corpo está em construção para um olhar alheio – de seus amantes romanos, mas também da câmera. Novamente, um controle quase geométrico dos corpos em cena, muito distante do naturalismo da televisão ou do cinema de feição mais comercial, em que a *mise-en-scène* tenta construir um ator que pareça “à vontade”. Ao final da cena, Cleópatra abre as pernas, afasta os tecidos que cobrem sua genitália e diz a César: “contemple com seu olhar todo o cosmos”.

Para ressaltar esse “cosmos” – a centralidade do corpo da atriz em cena –, Negrini é várias vezes filmada com a câmera muito próxima de seu corpo, a lente teleobjetiva a criar uma profundidade de campo restrita, que deixa grandes áreas da imagem fora do foco. Nesse contexto, as clavículas da atriz podem remeter a uma paisagem; sua pele, uma alusão ao relevo do solo; os movimentos da glote a criar “depressões” nesse terreno etc. Nessas imagens, o corpo da atriz faz a conquista sexual ecoar a conquista territorial: corpo e império a se confundirem.

Enquanto figura pública, Negrini e Bressane constroem um ícone marcado pela imobilidade; mas, em seus momentos privados, Cleópatra rende-se à dança e aos tremores intensos do êxtase. Para lembrarmos o título de um breve livro de Arlindo Machado sobre o cinema de Eisenstein, trata-se aqui da tensão entre “geometria” e “êxtase”. Outros atores também demonstram uma elaborada construção física para seus personagens, criando efeitos distintos. Quando o ator Tônico Pereira, interpretando um

romano, está sentado em uma cadeira, seus pés, livres no ar, movem-se de forma ininterrupta, quase mecânica, em um ritmo acelerado, nervoso, compulsivo. Percebe-se nesse gesto algo da esfera do exagero, não apenas um tique nervoso, mas sua caricatura. Aqui, a mecanização do gesto torna-se uma espécie de contraponto à fala do ator, “roubando” a atenção do espectador. A cena deixa de ser percebida como séria para ganhar contornos cômicos (novamente, a chanchada). Mas, se a caricatura e a paródia marcam parte do filme, os resultados não são necessariamente cômicos. Em uma cena, ouve-se um diálogo em *off*. Negrini reage às falas, olha quase que diretamente em direção à câmera. Primeiro, suas expressões faciais são exageradas, em um registro teatral e “dramático”, como se algo lhe causasse comoção e expectativa. Depois, ela abre exageradamente um olho enquanto fecha o outro, logo transformando-se em caricatura. É também como se a atriz, num recurso de distanciamento, acenasse para o espectador, uma “piscadela”, criando assim um instante de cumplicidade que coloca em dúvida a “seriedade” das expressões anteriores. Atriz que desconstrói sua interpretação à frente da plateia: Brecht invadindo Bressane, mas também o eco entre Taylor e Cleópatra, atrizes em permanente tensão com suas personagens.

Pouco mais adiante, olhando diretamente a câmera, Negrini faz caretas: primeiro, num gesto brusco, uma máscara de assombro. Depois, sua expressão se modifica completamente e a boca aberta, a mostrar todos os dentes, perde certo tônus teatral e parece “sair” do personagem, passando a um gesto que pode ser lido como corriqueiro, cotidiano. Essa sucessão parece remeter a um teste de elenco em que a atriz exhibe seu repertório de “caras e bocas” para o diretor (e também para a plateia). Cleópatra é a rainha do Egito, mas é também Alessandra Negrini, atriz brasileira, depositária dos sotaques do país.

Egito e Brasil. Mar Mediterrâneo e Oceano Atlântico. O pé da monumental estátua lembra parte de um carro alegórico de escola de samba. O encontro (síntese) entre duas tradições: de um lado, o humor, sensualidade e precariedade de certo cinema brasileiro; do outro, a força quase mitológica do cinema de grande produção americano. No papel de mediador, como em vários outros filmes do realizador, a canção popular brasileira. Em determinado momento, ouve-se, na voz de Dalva de Oliveira, a canção de Lupicínio Rodrigues intitulada “Há um deus” – espécie de contraponto à profusão de estátuas representando deuses egípcios. Frente a vários deuses (politeísmo), a canção fala em “um deus” (monoteísmo). A canção (e a montagem cinematográfica) aproximam

elementos distintos e aparentemente incomunicáveis. A montagem de “arranjos”, uma das forças do cinema de Bressane.³²

Em determinada cena, Cleópatra afirma a liberdade do povo judeu e diz defender “convívio e liberdade de convívio”. A Cleópatra de Bressane e Negrini equilibra-se entre geometria e sensualidade. Se a fala da personagem, como sugerido por Rodrigo de Oliveira, remete a diferentes sotaques regionais do Brasil, não há passagem entre um registro e outro: distintas sonoridades parecem se encontrar em cada palavra, na sonoridade de cada frase, no desenho de cada sentença. A enciclopédica e sensualizada Cleópatra de Negrini aproxima o erótico ao erudito, como em *Filme de amor*.

Hymne à l’amour

Em Bressane, a paisagem natural realiza dois movimentos: surge como “paraíso terrestre”, El Dorado buscado pelos europeus, mas também como marca da separação entre Europa e Brasil. Em termos metafóricos, a distância entre a civilização europeia e o atraso brasileiro. Estar nos trópicos é estar mais perto da natureza, mas também mais distante da Europa, o modelo de civilização no final do século XIX.

Para chegarem ao apartamento em *Filme de amor* – A POPULAR –, os três personagens percorrem a cidade do Rio de Janeiro: trem suburbano, ônibus etc., o que pode aludir um deslocamento do centro em direção à periferia. Como se o erotismo surgisse, preferencialmente, longe das áreas mais centrais da cidade (ou da civilização), onde as formas de relação (e interação) entre corpo e cidade estariam mais estabelecidas e codificadas. Em Bressane, as ruínas da cidade tornam-se espaço para o encontro erótico.

Em oposição aos espaços desabitados mostrados em seu início, a sequência final de *Filme de amor* apresenta o agitado centro da cidade, onde corpos vagam de um lado a outro na efervescência do espaço urbano. São como duas cidades distintas, dois Rios de Janeiro: um, território de liberdade (e liberalidade); outro, do incessante deslocamento (questão central para a cidade moderna).

A sequência em questão tem início com um plano geral da cidade, em preto e branco. Vemos um cenário típico de cartão-postal, com a Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar

³² Sobre a relação do cinema de Bressane com a canção popular brasileira, ver: CAMARNEIRO, Fabio Diaz. “Contradições da canção: música popular brasileira em *O mandarim*, de Júlio Bressane”. Dissertação. (Mestrado.) São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 2009.

etc. Após alguns instantes de silêncio, a banda sonora apresenta a versão de “Hymne a l’amour”, de Édith Piaf e Marguerite Monnot, na voz da cantora Dalva de Oliveira. O plano seguinte, ainda em preto e branco, estabelece uma oposição: após o plano aéreo, com a cidade vista do alto, a câmera se coloca ao nível do chão, com uma boca de bueiro em primeiro plano e vários transeuntes, dos quais vemos apenas a parte inferior das pernas, atravessando a rua de maneira um tanto apressada. Uma oposição bem marcada: primeiro, o céu, sem nenhuma referência humana; depois, ao chão, pessoas andando de um lado para o outro. Como na estrutura geral do filme (e como na visão ambígua da Arcádia), Bressane opõe duas cidades, dois Rios: um, desabitado e idealizado; outro, repleto de pessoas, movimento, confusão, sujeira (na referência ao bueiro).

Novo plano. Sob uma marquise, um casal conversa, alheio ao movimento intenso ao seu redor: o personagem masculino, negro e muito alto; a mulher, branca e muito baixa – na verdade, uma anã. Assim, apartados da agitação da cidade que os cerca, eles trocam carícias. Casal bastante particular, que apresenta o inusitado encontro de características contrárias.

No plano seguinte, vemos a estátua equestre do General Osório, herói da guerra do Paraguai, de autoria de Rodolfo Bernardelli (1852-1931) e localizada na Praça XV, no centro do Rio de Janeiro, símbolo de uma memória construída pelos monumentos cívicos da cidade – de uma visão oficial da cidade. Duas mulheres observam a estátua. Elas conversam despreocupadamente e, após alguns instantes, saem de quadro. Filmado em contra-*plongée*, General Osório ainda permanece alguns segundos na tela antes do corte. A mobilidade dos corpos que ocupam a cidade são o contraponto à imobilidade da estátua, imobilidade também presente nos personagens em várias cenas de *Filme de amor*. Metaforicamente, opõe-se uma cidade “viva”, presente nas pessoas que caminham mas também no encontro sexual, e uma outra “oficial”, livresca, presente em placas de rua, nos edifícios, no estatuário etc. Sexo e ruína.

A sequência prossegue com uma panorâmica da Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro. Ressurgem o homem negro e a anã que, abraçados e sorridentes, atravessam o quadro. A câmera passa a percorrer as ruas da cidade talvez na tentativa de ainda outra vez reencontrar os amantes em meio à multidão que ocupa as calçadas ou às pessoas que atravessam a rua. Diferentemente do plano que mostrava o bueiro e pernas, agora temos os rostos das pessoas (um traço de identidade) visíveis. Vemos uma fila que se forma à frente de um elevador no hall de entrada de um edifício comercial. Quando a

porta do elevador se abre, a personagens femininas interpretada por Josie Antello, que, sentada e com um livro à mão, traça uma espécie de uniforme: trata-se de uma ascensorista. A câmera faz uma meia-volta e entra em um salão de cabeleireiros. Lá, encontramos o personagem masculino interpretado por Fernando Eiras, que veste um avental branco e, compenetrado, corta os cabelos de um homem idoso. Nesse momento, na banda sonora, termina a canção: o “Hino ao amor”, que faz eco ao próprio título de *Filme de amor*. Ouvimos então o som ambiente do salão: ruídos, murmúrios, conversas baixas, a tesoura em seu movimento de corte.

Movimentos sutis da câmera e do ator são suficientes para revelar, atrás da cadeira de barbeiro, a terceira personagem do filme, interpretada por Bel Garcia, que, sentada, cuida das unhas de um cliente: é uma manicure.

O mesmo plano, desde a fila do elevador, com as mesmas movimentações de câmera, é repetido, mas agora em cores: vemos novamente a ascensorista, o salão, o cabeleireiro que corta o cabelo do homem, a manicure. Dessa vez, Bel Garcia levanta o olhar e encara diretamente a câmera. Por alguns instantes, seu olhar perplexo fixa-se na câmera (ou nos espectadores). Um olhar “devolvido” que também encontramos em *Amor louco*. Olhar que, no cinema narrativo clássico, seria reconhecido como um “erro”, por revelar a própria realização do filme. Olhar sobre o qual escreve Luiz Renato Martins, em relação a um quadro de Manet, “Un bar aux Folies-Bergère” (1881-2): “Na cena, a atendente fita um observador, comprador potencial, que se deixa entrever obliquamente no espelho”. (MARTINS, 2007, p. 73) (**Figuras 57 e 58**) Novamente, uma imagem especular, como no quadro de Foucault ou em algumas cenas de *Amor louco*. Novamente um jogo de olhares entrecruzados. Em *Filme de amor*, a manicure “devolve” o olhar em direção ao lugar de onde um suposto espectador a observa. Seu olhar é de estupefação, diferente da expressão um tanto entediada do quadro de Manet.

Mas, entre tantos exemplos de olhares “devolvidos” – figura comum no Primeiro Cinema e em tantas outras pinturas – por que lembrar justamente Manet? Martins afirma que o quadro trata “da distinção entre o classicismo ou o mundo mental que se foi, e a modernidade ou o mundo tal como é na sua materialidade presente”. (MARTINS, 2007, p. 72) E eis colocada outra oposição, entre tantas, presentes na sequência final de *Filme de amor*: o “mundo mental que se foi” – a Arcádia como rememoração de um tempo – e um mundo da “materialidade presente” – o espaço da Arcádia imaginada, El Dorado, paraíso perdido. A possível razão dos dois planos quase idênticos, um em preto e branco e outro em cores, seria a oposição entre esses dois

“mundos”, essas duas Arcádias, que, no Rio de Janeiro (aqui mais como ideia do que como cidade) coexistem, interpenetram-se.

Uma distinção entre Bressane e Manet está em um elemento que não existe (e nem poderia existir) na pintura: a duração do tempo, ou, mais especificamente, a música, o “Hino ao amor”. O uso de uma canção francesa (famosa na voz de Piaf) aproxima Rio e Paris, sendo interessante lembrar que a capital francesa foi intensamente reurbanizada pelo Barão de Haussmann durante a segunda metade do século XIX, tendo servido de modelo e inspiração para a reurbanização do Rio, levada a cabo durante o mandato do prefeito Pereira Passos na primeira década do século XX.³³

O plano que encerra o filme mostra a praia e as ondas batendo na areia. O som grave do mar regurgitando um ritmo próprio. Ao longe, três ou quatro pessoas banham-se. Ainda mais distantes, pequenas ilhas. A relação entre Brasil e Europa – Rio e Paris, Dalva de Oliveira e Édith Piaf – está representada na natureza, Arcádia conforme Bressane. A paisagem, gênero recorrente na pintura do século XIX, é recuperada pelo realizador para dar conta das contradições e dos impasses da formação do Brasil. Paisagem marcada pelo erotismo.

Da praia, nasceu a deusa Vênus. Na praia, morreu a índia Moema, cuja morte foi retratada em uma peça de bronze esculpida por Rodolfo Bernardelli – também autor da estátua do General Osório que aparece em *Filme de amor* – atualmente no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Luciano Migliaccio, ao escrever sobre a escultura, remete-a ao quadro homônimo de Victor Meirelles (1832-1903). (**Figuras 59 e 60**)
Escreve o autor:

Com “Moema”, exposta em 1866, Victor Meirelles reformulava em termos nacionais, vinculando-o ao indianismo dos intelectuais românticos do círculo de dom Pedro II, um gênero da tradição clássica da pintura: a paisagem histórica ou mitológica caracterizada pela presença do elemento erótico do nu feminino. (MIGLIACCIO, 2009, p. 62)

³³ Walter Benjamin trata da “haussmannização” de Paris em um capítulo de suas *Passagens*. Ver: LÖWY, Michael. “A cidade, o lugar estratégico do enfrentamento das classes: insurreições, barricadas e haussmanização de Paris nas *Passagens* de Walter Benjamin”. tradução: Ana Paula Hey. revisão técnica: Afrânio Mendes Catani. In: Margem Esquerda: ensaios marxistas, nº 8, São Paulo: Boitempo, pp. 59-75, nov. 2006.

“Paisagem histórica ou mitológica” marcada pela “presença do elemento erótico do nu feminino”. Em Bressane, o componente erótico da paisagem pode ser explícito ou alegórico. Sua representação do Rio de Janeiro através do feminino encontra paralelo com a representação da República na história do Brasil, profundamente marcada pelo uso de alegorias femininas.³⁴ José Murilo de Carvalho, ao tratar da diferença entre tais alegorias na França e no Brasil, salienta que:

O imaginário, apesar de manipulável, necessita, para criar raízes, de uma comunidade de imaginação, de uma comunidade de sentido. Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa de criá-los, de manipulá-los, de utilizá-los como elementos de legitimação, cai no vazio, quando não no ridículo. (CARVALHO, 1990, p. 89)

A ambígua mitologia da construção do Brasil e do brasileiro (ou, em Bressane, de maneira mais específica, do “carioca”) dependeria de uma sociedade a legitimar (ou não) essa mesma mitologia. Como aponta Carvalho, existe o risco de não haver terreno social e cultural para esses mitos, que poderão parecer “estrangeiros” (vindos de “outro lugar”, como a França, no caso da representação da República e do modelo urbano do Rio de Janeiro) ou apenas “ridículos”. No cinema brasileiro, o descompasso com os modelos originais a serem copiados foram tema da fórmula de Salles Gomes. Bressane, em seu cinema, aproxima-se do modernismo no sentido em que tenta superar a questão que opõe nacional e estrangeiro, seriedade e ridículo.

O modernismo brasileiro, que gerou um Paulo Prado, vai operar uma interpretação de país que complica esses pares: a partir da inspiração europeia – ou de sua negação –, é ressaltado o caráter tropical do país, e as mesmas características que antes representavam a impossibilidade de uma civilização passam a ser determinantes e fundadoras lado a lado com – *last but not least* – a piada, o chiste. A ideia do trópico como sinônimo de atraso é, de certa maneira, “invertida”. Trata-se, e reencontramos as palavras de Olgária Matos, de uma “ambiguidade nativa [que] é, para Bressane, a marca de uma impossível cicatrização”.

Durante as décadas de 1930, 1940 e 1950, o Rio de Janeiro, então capital da República, teve papel central na construção de uma identidade nacional. Durante o

³⁴ Ver: CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. cap. 4.

governo de Getúlio Vargas (1930-1945), o samba carioca foi imaginado como a mais bem acabada “música brasileira”, símbolo de uma identidade que não negava o aspecto “paradisíaco” do país, que ressaltava o mito da natureza exuberante, mas que, ao mesmo tempo, tentava afirmar os elementos de sua modernização conservadora.³⁵

Em Bressane, esses traços identitários são virados do avesso, aproximados de seus opostos. Para o cineasta, o Rio é civilização *e* atraso; estrangeiro *e* nacional; erudito *e* popular, que se misturam até o limite da ambiguidade. Como no dito *Et in Arcadia ego*, a cidade assume diferentes significados a partir de suas diferentes “traduções”. O Rio de Bressane transforma-se no epicentro (um *local*, mas também um *tempo*) da mitologia particular do cineasta. Assim, a Turim que despertou a loucura de Nietzsche passa a ter contornos tropicais (*Dias de Nietzsche em Turim*) e a corte de Cleópatra pode remeter à cenografia de um programa da Rede Globo. Em *Filme de amor*, a cidade reúne em si erudição (pinturas e livros) e letargia, uma espécie de melancolia que surge no consumo de drogas e nos jogos sexuais, momentos de *exceção* em relação ao cotidiano.

Mas tais encontros não estão livres de problemas. Em Bressane, a música popular brasileira é usada na tentativa de “harmonizar” arestas, como se o cineasta imaginasse um país inventado (ou possibilitado) pelo samba. No “Hino ao amor”, a voz de uma cantora do rádio (Dalva de Oliveira) apropria-se da *chanson* francesa (Édith Piaf). Rio e Paris, lado a lado. E, além da música, ao lidar com tais tensões (que jamais se resolvem), Bressane lança mão da ironia, o que o aproxima de dois de seus modelos mais recorrentes, Machado de Assis e Noel Rosa.

Em Bressane, o Rio é uma cidade “em disputa”, na qual o “mundo mental que se foi” e a “materialidade presente” permanecem em choque constante, ou – nas palavras de Margareth da Silva Pereira, ao falar sobre a construção de uma imagem “mítica” e idealizada da cidade:

mesmo a visão da tão cantada Baía da Guanabara, que tantas vezes inspirou a comparação com cenários divinos, no dia a dia, revela-se como universo da ação humana, de sua condenação à errância e ao trabalho. (PEREIRA, 2000, p. 323)

³⁵ Sobre a economia brasileira durante o governo Vargas e as manifestações culturais do mesmo período, ver: PIERUCCI, Antônio Flávio de Oliveira et al. *História geral da civilização brasileira, Tomo III: O Brasil republicano, Vol. 11: Economia e cultura (1930-1964)*. introdução geral: Sérgio Buarque de Holanda, direção: Boris Fausto. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

Dialética inconclusa. O Rio ora como lugar a partir do qual se construirão mundos, nascedouro – *Tabu, O mandarim, Rua Aperana, 52* (2012) – ora como lugar em que se depositam mundos prévios, túmulo – *Sermões, Dias de Nietzsche em Turim, Cleópatra*. Como nas duas ideias de arcádia, que Panofsky associa à melancolia:

aceita, universalmente, como o domínio ideal da beatitude e da beleza perfeitas, um sonho encarnado de felicidade inefável, rodeado, no entanto, de uma auréola doce e triste de melancolia. (PANOFSKY, 2007, p. 379)

Diz Vinicius de Moraes que “para se fazer um samba com beleza / é preciso um bocado de tristeza”. Triste trópico. “Tristeza brasileira”, como no subtítulo do livro de Paulo Prado. Melancolia à qual retornaremos no capítulo seguinte.

Figura 53

Fotograma de *Limite* (Mário Peixoto, 1931)

Figura 54

Fotograma de *Sermões: a história de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989)

Figura 55

Fotograma de *Limite* (Mário Peixoto, 1931)

Figura 56

Fotograma de *A agonia* (Júlio Bressane, 1978)

Figura 57

Édouard Manet (1832-1883), “Un bar aux Folies Bergère”, 1882
óleo sobre tela, 96 × 130 cm, Courtauld Institute of Art, Londres (Inglaterra)

Figura 58

Fotograma de *Filme de amor* (Júlio Bressane, 2003)

Figura 59

Rodolfo Bernardelli (1852-1931), "Moema", 1894
bronze, 25 × 218 × 95 cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil)

Figura 60

Victor Meirelles (1832-1903), "Moema", 1866
óleo sobre tela, 129 × 190 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Brasil)

5.

CINEMA INOCENTE:

Post coitum, animal triste

*J'ai fait comme tout le monde, je me suis laissé bercer
par des maîtres qui étaient avant moi*

– Marcel L’Herbier

Em uma cena de *Filme de amor*, uma das personagens femininas fala em transmutar “a terrível lascívia em nobre melancolia”. A ideia de melancolia, que parece ocupar o centro da obra de Bressane, pode ser melhor compreendida se retornarmos até o média-metragem *Cinema inocente* (1980), construído ao redor do encontro com o montador Radar (Leovigildo Cordeiro), que havia trabalhado com Bressane em *O monstro caraíba* (1975), *A agonia* e *O gigante da América* (1978) e que, posteriormente, montaria ainda *Tabu*.

Logo nas primeiras imagens do filme, a câmera-na-mão se movimenta lateralmente, atravessando uma paisagem no subúrbio do Rio de Janeiro, filmada em preto e branco. Ao fundo, é possível ver o morro do Corcovado. Por alguns instantes, o movimento – de grande intensidade física, trêmulo e ligeiramente desvairado – lembra a cena de *Limite*

em que, no alto do morro, a câmera desenha o símbolo do infinito. Como em grande parte dos filmes do realizador, a cidade do Rio de Janeiro é central em *Cinema inocente*.

Após o corte, novas imagens em preto e branco. A granulação e os riscos na imagem indicam um negativo velho e gasto. Em um plano fixo, vemos uma rua ampla. Ao fundo, um trem atravessa uma ponte. Um carro puxado por cavalos entra em quadro pela esquerda. Em sua parte posterior, lemos “Blue Point Oyster” – informação que nos leva a crer tratar-se da cidade de Nova York, nos EUA.³⁶ Na parte superior da imagem, o trem segue a avançar, deixando um rastro de fumaça branca. Um bonde entra em quadro e desliza vagarosamente pelo asfalto. Depois, a cabeça de um cavalo branco, sua crina balançando enquanto puxa outra carroça. O filme vai do Rio da passagem dos anos 1970 para os 1980 à Nova York do início do século. A imagem da cidade estadunidense possui uma série de tensões internas: no alto da imagem, da direita para a esquerda, passa um trem – símbolo da modernidade, da colonização, do progresso. No mesmo plano, na metade inferior da imagem, da esquerda para a direita, surgem carroças puxadas por cavalos e também um bonde, que se move com extremo vagar. Reúnem-se, nesse breve plano, elementos que marcam épocas distintas. Flagrados em movimentos opostos, vemos, ao mesmo tempo, aquilo que estava prestes a desaparecer – os carros puxados por cavalos – e os símbolos da modernidade: o trem e a fumaça, mas também, na presença da câmera que registra, o próprio cinema.

Novamente no Rio de Janeiro, vemos, em planos muito curtos, *flashes* rápidos, a sombra do operador de câmera no chão. Eis que surge Radar, o montador que é também tema de *Cinema inocente*: ele fuma um charuto, sentado próximo a um amontoado de pedras. Cenário que remete a escombros, algo próximo das ruínas de uma demolição. Radar levanta-se e começa a caminhar. A câmera-na-mão o acompanha, detém-se em seu rosto em um *contra-plongée* – plano que pode nos remeter à câmera que segue os passos dos personagens em *A agonia* que, por sua vez, remete a *Limite*. Citações e referências sucessivas, numa espécie de *mise-en-abîme*.

Entre as imagens do Rio e de Nova York, estabelecem-se novos contrastes: entre a câmera-na-mão e o plano fixo, entre material próprio e imagens de arquivo. Enquanto Radar caminha, com a câmera a buscar seu rosto, ouvimos na banda sonora a música que Bernard Herrmann compôs para a abertura de *Marnie: confissões de uma ladra*

³⁶ “Blue Point Oyster” é um nome genérico para as ostras pescadas entre Long Island e Fire Island, próximo à cidade de Nova York. Ver: BARRITT, T. W. *Long Island Food: A History from Family Farms & Oysters to Craft Spirits*. Charlestone: American Palate, 2015. pp. 49-52.

(*Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964). Radar e Marnie, o montador e a cleptomaníaca. Como se Bressane quisesse destacar que, na apropriação de materiais de arquivo, está implicado um “roubo”. “Confissões de uma ladra” – título comercial do filme de Hitchcock no Brasil – bem serviria para descrever *Cinema inocente*. Assim, a ideia de “inocência” não estaria ligada apenas – como pode parecer à primeira vista – à certa permissividade luxuriosa, mas também à apropriação de materiais alheios. No caso, filmes e músicas de diferentes gêneros: trilhas de cinema, jazz, música country e, numa tentativa de dar unidade a tudo isso, o samba.

Cinema inocente segue com uma tomada feita a partir do ponto de vista do banco de passageiros de um carro em movimento. Registra-se o cotidiano de um bairro do Rio de Janeiro: pessoas caminhando, um canteiro de obras, um edifício em escombros, novamente o Corcovado. Quem dirige o carro é Radar. Quando a câmera, em uma panorâmica, revela seu rosto, a música muda e ouvimos o som de um trompete em um jazz, “Way Down Yonder in New Orleans”, música composta por John Turner Layton Jr. e Henry Creamer em 1922, aqui na versão de Al Jonson e das Andrews Sisters. A canção, como outras em *Cinema inocente*, é ouvida na íntegra, e sua letra celebra New Orleans como uma Arcádia, espécie de paraíso terrestre:

Way down yonder in New Orleans
In the land of the dreamy dreams
There's a garden of Eden that's what I mean
Creole babies with flashing eyes
Softly whispering with the tender sighs
Stop, won't you give your lady fair a little smile
Yeah, stop, you bet your life you'll linger there a little while
Well there is heaven right here on earth with those beautiful queens
Way down yonder in New Orleans

Way down yonder in New Orleans
In the land of the dreamy dreams
There's a garden of Eden that's what I mean
Creole babies with flashing eyes
Softly whispering with the tender sighs
Stop, won't you give your lady fair a little smile
Yeah, stop, you bet your life you'll linger there a little while
Well there is heaven right here on earth with those beautiful queens
Way down yonder in New Orleans

As imagens da periferia carioca e seus signos de abandono e ruína contrastam com a música em tom maior e seu ritmo dançante, a celebrar a cidade da Louisiana como,

conforme os versos, um “jardim do Éden”, um “paraíso aqui na Terra”. Surgem novas imagens de arquivo em que vemos uma mulher, filmada de corpo inteiro, em uma dança agitada. O cenário é teatral, a câmera posicionada exatamente em frente à *performer*, o que contribui para o estabelecimento da perspectiva ortogonal. Trata-se de um trecho de *Fatima's Cooche-Cooche Dance* (1896), de Thomas A. Edison – sendo que a gíria “cooche” (ou “coochie”) designa danças similares à do ventre. **(Figura 61)**

O breve filme de Edison, de aproximadamente um minuto, é importante na história da censura cinematográfica: em 1907, o Comitê de Censura de Chicago decidiu adicionar duas faixas à película, marcando-o como impróprio. (POLLARD, 2009, p. 199) Duas tiras gradeadas, que cortam horizontalmente o quadro, podem ser vistas no trecho exibido em *Cinema inocente*. Trata-se de um dos primeiros filmes a sofrer censura em toda a história do cinema. Instaure-se uma tensão entre o interdito das grades e a promessa do jazz: Bressane aproxima a música que celebra New Orleans como um paraíso terrestre, um jardim do Éden – símbolos bíblicos da inocência – e, por outro lado, a imagem da censura, que remete ao paraíso perdido, à “perda da inocência” – ou, conforme Agamben, à “descoberta da nudez”. O autor narra que, no livro bíblico do Gênesis, o fruto que Eva oferece a Adão serviria, segundo a serpente, para “abrir os olhos” do casal. Mas, após finalmente comerem do fruto proibido, eles conhecem apenas a nudez. “O único conteúdo do conhecimento do bem e do mal é, portanto, a nudez.” (AGAMBEN, 2014, p. 117) Em Bressane, conhecimento (erudição) e nudez também se aproximam. Ao mesmo tempo, constata-se que o retorno a alguma ideia de inocência, alguma Arcádia perdida no tempo, seria, desde sempre, impossível.

Após o trecho do filme de Edison, a imagem retorna ao ponto de vista do interior do automóvel em movimento. Ao fundo, através da janela, vê-se novamente a cidade e seus escombros: o Rio e sua geografia, o morro do Corcovado por vezes a aparecer no horizonte. Imagens que ainda parecem sinalizar a busca de algo perdido no passado.

Ao fim da sequência em questão, temos alguns planos em cor, com mulheres seminuas e uma iluminação dura e uniforme. Trata-se de trechos de comédias eróticas – ou pornochanchadas – possivelmente montadas por Radar. Em uma dessas cenas, de costas para a câmera, uma mulher ajeita sua calcinha, em cuja estampa veem-se as cores da bandeira estadunidense: faixas horizontais, vermelhas e brancas, e estrelas sobre um fundo azul-escuro. No uso da montagem, ao aproximar a canção sobre New Orleans e a bandeira transformada em calcinha, Bressane ironiza a ideia da América como “terra prometida” – uma promessa transformada em estampa de lingerie. **(Figura 62)**

No plano seguinte, outra mulher, com a expressão um tanto ausente, desinteressada aparece em um chão de areia enquanto, demonstrando pouca habilidade, tenta despir suas calças. Ela é ajudada por um homem de barba e longos cabelos negros, pele bronzeada, que tem as mãos atadas. A mulher ainda consegue tirar uma de suas longas botas pretas antes dos dois se beijarem, se abraçarem e, juntos, deitarem no chão. Corta para Radar em sua mesa de montagem. Ao mesmo tempo, ouve-se a voz *over* de Júlio Bressane, que recorre a um discurso próximo ao mitológico:

A raça dos deuses e dos homens é uma só: o deus antigo não cria, transforma apenas. A duras penas. O vago fica vago. Deus, o super-homem, não define o que cria, daí a sua superioridade. O homem é bobo da sua imaginação, sombra chinesa de uma ânsia inútil, sem esperança, sem sossego, sem outro conforto. Toda emoção verdadeira é mentira da inteligência. Toda emoção verdadeira tem uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que não se sente. Estar é ser. Fingir-se é conhecer-se.

As ideias presentes no texto remetem novamente à figura do montador, personagem da cadeia de produção cinematográfica que, da mesma maneira que o “deus antigo” no trecho citado, “não cria, transforma apenas”... “A duras penas”.

Em *Cinema inocente*, Radar aparece como uma espécie de metáfora do próprio cinema de montagem de Bressane, em que se misturam as imagens de arquivo da cidade de Nova York, o jazz, a música do filme de Hitchcock, a dança filmada por Edison... Bressane aqui reforça a *montagem* como procedimento privilegiado de sua poética, característica também do Godard de *Histoire(s) du Cinéma*. Há um espírito de historiador em Bressane ou, ao menos, uma tentativa de lidar com a História e seus objetos – ou, se lembrarmos Walter Benjamin, suas “ruínas”: “Onde nós vemos uma cadeira de acontecimentos, [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés.” (BENJAMIN, 1985, p. 226) Os eventos históricos, conforme Benjamin, seriam acúmulo, coleção de ruínas. É assim que o fragmento passa a ocupar posição central no pensamento do filósofo e ensaísta alemão, sendo a base do livro das *Passagens*, sobre a cidade de Paris. A ideia de fragmento nos ajudará a reunir o pensamento de Benjamin e o cinema de Bressane, este também um “colecionador de ruínas” que se organizam ao redor de um espaço urbano.

Em *Cinema inocente*, no texto de Bressane, ainda podemos encontrar outras citações. Como, por exemplo, na passagem que entende o homem como “bobo de sua imaginação”, originalmente em Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa:

O homem, bobo da sua aspiração, sombra chinesa da sua ânsia inútil, segue, revoltado e ignóbil, servo das mesmas leis químicas, no rodar imperturbável da Terra, implacavelmente em torno a um astro amarelo, sem esperança, sem sossego [?], sem outro conforto que o abafo das suas ilusões da realidade e a realidade das suas ilusões. (PESSOA, 1996, p. 405)

Além disso, ao falar que “a emoção verdadeira tem uma expressão falsa” e que “fingir-se é conhecer-se”, o cineasta mais uma vez se aproxima da obra do poeta, que “para erguer seu insólito e complexo universo poético”, teria partido “do fingimento e da íntima relação entre pensar e sentir”. (MOISÉS, 2001, p. 7) escreveu, nas primeiras estrofes de “Autopsicografia”:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente
(PESSOA, 2001, p. 7)

A ideia de “fingimento” aparece em Bressane quando, logo após pronunciar as palavras “expressão falsa”, o ritmo e a impostação de voz do realizador parecem se alterar. A forma exagerada de separar as sílabas das palavras remete a uma espécie de caricatura ou, talvez, seja referência (reverência?) ao cineasta José Mojica Marins. Mais precisamente, aos prólogos de alguns dos filmes do diretor de *À meia-noite levarei sua alma* (1964), nos quais fala diretamente com o espectador.³⁷ Ainda que possivelmente a semelhança seja por demais tênue para falarmos em homenagem, é possível, por alguns momentos, encontrar paralelos na voz de Mojica e na de Bressane, em *Cinema inocente*, certo gosto pelo exagero e pelo artificial. Com a diferença de que o carioca, de maneira

³⁷ Mojica Marins foi repetidas vezes considerado pela crítica como “instintivo” ou “naïf”. O cineasta é também reconhecido por lançar mão de referências externas, da cultura pop e das histórias em quadrinhos, para realizar uma obra muitas vezes artesanal e precária. Ao tratar do estilo de *À meia-noite levarei sua alma* (José Mojica Marins, 1964), Laura Loguércio Cánepa fala em um “diálogo evidente com as histórias em quadrinhos”. In: CÁNEPA, Laura Loguércio. “Medo de quê?: uma história do horror nos filmes brasileiros”. Tese (Doutorado). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – IA/UNICAMP, 2008, p. 150.

distinta do criador do personagem Zé do Caixão, evita qualquer “dramaticidade” em seu texto.

Essa fala não-naturalista e extra-cotidiana (semelhante às dos personagens de *Filme de amor*) termina por ressaltar as “aspas” do discurso: de maneira similar às técnicas de distanciamento do teatro de Bertolt Brecht, há um hiato entre fala e personagem, o que contraria as estéticas realistas das quais, ao menos no teatro, seja talvez Stanislávski o mais canônico exemplo. “Aspas” que também remetem à ideia de citação. Como se os elementos fílmicos – planos, cenários, música, texto falado –, muitas vezes alheios, fossem reunidos em uma montagem que deixa claras as arestas no encontro de distintos materiais. Se Bressane, em vários de seus filmes, faz questão de revelar partes do processo de filmagem, o que surge no primeiro plano de *Cinema inocente* é o processo de *montagem*. Assim como em vários de seus filmes – e aqui especialmente – importa o *fragmento* enquanto tal, bem como as relações criadas entre essa coleção de fragmentos reunida pelo cineasta-montador-colecionador.

Ao usar outro filme produzido por Thomas A. Edison, *Lavando o bebê* (*Washing the Baby*, Thomas A. Edison, 1893), Bressane chega a usar os letreiros presentes na cópia do filme, que informam o título original e o ano de produção. As imagens mostram uma mulher negra que dá banho em um menino. Ensaboado em uma tina cheia d’água, ele parece espernear. Seu corpo, ao qual o sabão confere uma aparência escorregadia, dá indícios de querer escapar da situação, mas permanece firmemente preso aos braços da mulher. A cada vez em que se revê este pequeno filme, a cena parece perder um pouco mais seu caráter afetuoso e passa a tornar-se agressiva. A situação, construída especialmente para a câmera, mostra a criança pouco à vontade, recusando-se a interpretar seu papel. **(Figura 63)**

A presença subterrânea de um elemento opressor, quase à revelia dos realizadores, parece ecoar as palavras de Pessoa quando o poeta português afirma que, através do fingimento, a verdade pode ser revelada. É justamente elemento “fora do lugar” – a aparente tensão do menino durante o banho, que demonstra seu descontentamento – que revela uma violência recalcada. O uso do filme de Edison em *Cinema inocente* termina por aludir aos grandes contingentes de negros escravos, tanto em New Orleans como no Rio de Janeiro, que adicionam, à problemática ideia de “terra prometida”, a evidência histórica da escravatura. Em *Washing the Baby*, ao invés de uma mulher negra dando banho em uma criança, podemos intuir o menino sendo obrigado a participar da cena, enquanto a mulher negra, de maneira servil (ela até mesmo sorri), acaba por cumprir o

papel que lhe designaram os realizadores do filme, todos eles brancos. Nesse sentido, o que seria a busca por uma “branquitude” perdida – como na obsessão do capitão Ahab por Moby Dick – se não a negação da presença dos negros nas Américas? Em *Filme de amor*, o trecho da baleia branca traz essa mesma questão, formulada de maneira distinta: “Moby Dick é a condenação da América do Norte. Condenação de quê?”

Sem esboçar respostas, *Cinema inocente* segue com Radar em sua mesa de montagem. Na trilha sonora, ouve-se, na performance do contra-tenor Alfred Deller, a ária “Flow my Tears”, de autoria do compositor inglês John Dowland (1563-1626). Na imagem, outro filme de Edison, nunca lançado comercialmente e hoje conhecido como *The Dickson Experimental Sound Film*: William Kennedy-Laurie Dickson (1860-1935) aparece tocando violino ao lado de um equipamento destinado à captura de som enquanto, do lado direito, mais à frente, dois homens dançam algo que parece uma valsa. O pequeno filme foi realizado para servir como evidência no pedido de patente do kinetophone, projeto de Edison que reuniria, em um só equipamento, o registro de imagem e de som, mistura do kinetoscópio com o fonógrafo. (WIERZBICKI, 2015, p. 33) Em *Cinema inocente*, a montagem cria a ilusão de que seria W. K.-L. Dickson, um dos importantes inventores da história do cinema, quem toca a melodia de “Flow my Tears” ao violino. Além, alude-se ao fato de ter sido Radar, o montador, quem criou o encontro das imagens de Edison com a música de Dowland.

Em sua próxima sequência, *Cinema inocente* mostra Bressane como uma paródia de repórter cinematográfico no encalço de Radar. O realizador segura um microfone e interpela a câmera, dá instruções, trata os espectadores por “senhores” e “senhoras” e informa o objetivo de sua “missão”, pontuando suas frases com uma ênfase quase didática: elementos que, mesmo aparecendo de maneira deslocada, remetem ao modelo televisivo. Bressane informa que se encontra em uma rua no bairro de São Cristóvão, cidade do Rio de Janeiro, do lado de fora de um edifício. Cineasta e equipe (esta, fora de quadro) adentram através de uma “abertura um tanto estreita”, fato constantemente reiterado na fala do realizador. Chegam a um cenário que mistura construção e ruína: os estúdios da Magnus Filmes durante uma reforma. Por toda parte, uma sensação de precariedade, em tudo diverso da descrição na revista *Filme Cultura* de novembro de 1968:

Todo um andar (o último) de um edifício na Avenida Princesa Isabel nº 150, em Copacabana: escritório, salas de montagem, de gravação sonora, de revelação de “stills” fotográficos, enfim, setores de

publicidade e de contabilidade, tudo bem organizado como manda o figurino de uma empresa industrial. Assim está montada a Magnus Filmes de Jece Valadão. (SANTO, 1968, p. 32)

Ao invés de “tudo bem organizado como manda o figurino de uma empresa industrial”, vemos um grupo de homens, alguns com a camisa aberta, que mais lembram operários de uma pequena fábrica de fundo de quintal durante uma pausa no trabalho. Atrás deles, em um canto, vários tripés de câmera amontoados. Nada remete ao último andar do edifício em Copacabana descrito pela reportagem de Filme Cultura. Uma sensação de estranhamento surge quando, junto a essas imagens, Bressane lança mão de uma referência bíblica e compara a entrada na produtora à entrada do profeta Daniel na cova dos leões.³⁸ Logo em seguida, o realizador emenda uma descrição quase mitológica: “a sensação de penetrar aqui assemelha-se apenas ao perfume das ilhas misteriosas, isso aqui é o eco distante do encantamento divino”.

Em sua fala, Bressane repete que seu objetivo é “buscar o montador Radar” e reitera que se tome cuidado com a suposta estreiteza da “abertura” – o portão que serve de entrada ao prédio. Pela insistência, o sentido original da frase começa a se diluir e, de maneira discreta – e com a ajuda do imaginário das comédias eróticas, que perpassa o filme –, começa a se insinuar um duplo sentido, um baixo calão, como se essa mesma “abertura” remetesse ao orifício sexual. Bressane pergunta, demonstrando falsa, exagerada estupefação: “Será que dá para passar por essa abertura? Minha Nossa Senhora! Deus é grande!”

A câmera captura a terra, o esgoto, o lado “sujo” e putrefato do cenário. Ao longe, pessoas conversam: “gente de cinema”, supostamente. O realizador segue a anunciar que procura “o montador Radar”, “o homem responsável pela edição de mais de cem pornochanchadas”. Junto às imagens da reforma (que remetem também às ruínas das ruas cariocas), ouvimos o bolero “Historia de un amor”, de autoria de Carlos Elea Almarán:

Ya no estas mas a mi lado corazón
en el alma sólo tengo soledad
y si ya no puedo verte
por qué Dios me hizo quererte
para hacerme sufrir mas.

³⁸ No Antigo Testamento da *Bíblia Sagrada*, o episódio da cova dos leões aparece no cap. VI do livro de Daniel.

Siempre fuiste la razón de mi existir
adorarte para mí fue religión
en tus besos yo encontraba
el calor que me brindaba
el amor y la pasión.

Es la historia de un amor
como no hay otro igual
que me hizo comprender
todo el bien, todo el mal
que le dio luz a mi vida
apagándola después
hay que vida tan oscura
sin tu amor no viviré

A música apareceu no filme homônimo, “Historia de un amor” (Roberto Gavaldón, 1956), com Libertad Lamarque no papel principal. O universo de referências construído em *Cinema inocente*, estabelecido entre EUA e Brasil, chega aqui ao melodrama mexicano ou, antes, latino-americano – Lamarque era argentina, e realizou filmes em seu país natal antes de se radicar no México. De Nova York e New Orleans ao Rio de Janeiro ao México, com ecos do cinema argentino, Bressane está realizando um inventário de imagens de cidades, suas ruínas, suas músicas, seus filmes, suas promessas (muitas vezes não realizadas) de felicidade. A música de Carlos Eleta Almarán lida com a ausência do ser amado – terá partido? estará morto? – e com a impossibilidade de, sem ele, viver. Como na canção de Tonico e Tinoco em *A agonia*, “amor” e “ruína” se aproximam: “Retalhos de amor”. A montagem criada em *Cinema inocente* aproxima as promessas de felicidade do jazz e o sentimento de devastação amorosa do bolero – espécie de processo dialético em relação ao imaginário da América sobre si mesma: terra prometida, jardim do Éden, El Dorado; mas também cenário da escravidão, da perda amorosa, da ruína.

Podemos ainda imaginar um outro sentido para essa “historia de amor”. Tratar-se-ia talvez do amor pelo cinema, a cinefilia, tema que aparecerá em outra conversa de Bressane com Radar, ambos em pé, na contraluz, com o cenário da “ruína” do estúdio ao fundo. A câmera realiza um giro ao redor dos dois e Bressane, empunhando o microfone, pergunta sobre as características de certo filme, “um clássico do cinema marginal”. Não fica claro a qual título se refere a questão, Radar hesita e o entrevistador aproveita para reiterar seu próprio nome: “É Julinho!”

Tudo parece um pouco deslocado. Bressane sequer termina de formular sua pergunta e nunca esclarece qual seria o “clássico do cinema marginal” em questão. Por outro lado, Radar, ao invés de responder, parece mudar de assunto. Além disso, parece inverossímil que Radar não reconheça “Julinho”. Basta lembrar que, à época de *Cinema inocente*, o montador já havia trabalhado em três longas do realizador – a quem Radar se refere, durante o improvisado bate-papo, como “cineclubista”.

À guisa de resposta, talvez tergiversando, Radar fala do uso histórico das expressões “mãos ao alto” e “mãos na cabeça”, e lembra que as páginas policiais de jornais populares cariocas, como O Dia, passaram a utilizar a última após o montador popularizá-la. Mudam novamente de assunto e Bressane pergunta sobre uma ida a Hollywood, quanto o montador teria adquirido “algumas relíquias do cinema mundial”. Trata-se da deixa para que venha à tona as ideias da *cinéfilia* e da *coleção* (ou, segundo Benjamin, *constelação*). Radar afirma ter comprado itens como a espingarda usada por James Stewart em *Winchester '73* (Anthony Mann, 1950), além da pulseira que pertencera a Alan Ladd. Sobre o ator norte-americano, Radar confessa: “era meu ídolo” e abre um largo sorriso antes de completar: “Eu sou uma das viúvas do Alan Ladd!”

O montador confessa que deixou de usar a pulseira após a Jovem Guarda passar a usar itens semelhantes como marca de vestuário. Não fica claro o motivo de sua decisão: se por uma espécie de crítica ao deslocamento do significado do objeto (que deixa de se associar imediatamente ao ator e migra para o imaginário da música jovem), ou se pela negação desse movimento da música brasileira, largamente influenciado pelo *rock and roll*. Aliás, Radar equivoca-se ligeiramente com as datas e cita 1961, quando, na verdade, a estreia do programa Jovem Guarda na TV Record ocorreu apenas em 1965 – o primeiro álbum mais “roqueiro” de Roberto Carlos foi lançado em 1963, mesmo ano do primeiro *long-play* dos Beatles.

A cinéfilia surge associada ao fetiche – para além dos filmes em si, fala-se de objetos como a espingarda e a pulseira. A coleção extrapola algo como uma lista de filmes vistos e se transforma no exercício de criar associações entre esses objetos e o amor ao cinema. Relações vivas, que podem ser a qualquer tempo ressignificadas, como no caso da pulseira de Alan Ladd, que é apropriada pela Jovem Guarda. Nas palavras de Radar, a coleção é “posse”, ato de comprar e, depois, reunir objetos distintos. De certa maneira, tal descrição ecoa também o que seria a *montagem* cinematográfica. Em Bressane, a tradição serve para criar deslocamentos e reinterpretações. Parte-se do princípio de que, como no caso da pulseira, os fragmentos podem ser ressignificados, assim criando

novas relações entre si, entre passado e presente, entre diferentes épocas e lugares, e assim sucessivamente...

A pena da galhofa

O próximo tema da conversa entre realizador e montador trata do “gênero alegre”, conforme as palavras do cineasta: a pornochanchada. De quantos filmes Radar teria participado? Ele responde: “Participação bem ativa, uns 50. Participação menos ativa, estou bem próximo de Wilson Grey, mais de 100.”³⁹ Pouco depois de Radar revelar números sobre seu *métier*, outro filme de Edison: *The Execution of Mary, Queen of Scots*, ou *The Execution of Mary Stuart* (1895), que traz a rainha escocesa sendo decapitada. Com apenas 18 segundos de duração, ele é mostrado na íntegra, apenas sem a cartela de créditos que acompanha as cópias atualmente disponíveis. São apenas dois planos: no primeiro, a atriz que interpreta a rainha escocesa ajoelha-se em frente ao carrasco, um grupo de pessoas atrás deles – eco da plateia do próprio filme. Após o corte, temos a mesma posição de câmera, bem como a tentativa de se manterem as mesmas posições dos atores. A intenção é a mudança de plano seja o mais imperceptível possível, para garantir a ilusão o golpe certo do machado decapitou efetivamente a atriz. Mas, entre um plano e outro, há uma substituição: é a cabeça de um boneco, de um manequim vestido exatamente como a rainha, que recebe o golpe da lâmina e cai rolando no chão. O carrasco ainda apanha a cabeça decapitada e levanta-a, para exibi-la não em direção aos espectadores da execução presentes na própria cena, mas em direção à câmera, aos espectadores do filme. Segundo Gunning, este breve filme foi um dos primeiros a explorar o corte na criação de trucagens, recurso que depois seria largamente explorado na produção do francês Georges Méliès. (GUNNING, 2005, p. 212) Em Bressane, o filme de Edison representa um momento em que o *corte* (cinematográfico) – recurso que possibilita a ilusão da decapitação – aproxima-se do *corte* propriamente dito, literal, do machado que decepa a cabeça. Dois cortes, um no plano, outro na carne. Dois sentidos distintos reunidos em uma só palavra, um só gesto. Em Bressane, os duplos sentidos (mesmo os de baixo calão) trabalham nessa mesma chave: remetem a uma *forma estética* (no caso do filme de Edison, bem ao gosto do realizador, temos um momento de invenção cinematográfica) e, ao mesmo tempo,

³⁹ O ator Wilson Grey, conhecido pela carreira longa e profícua, participou, conforme a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, “de mais de 150 produções, o que constitui a mais extensa filmografia do país”. Conf.: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.), p. 284.

operam próximos ao seu registro literal. O próprio apelido do montador se prestará a esse jogo, quando Bressane pergunta onde está Radar e emenda: “Liga o radar!”... Enquanto isso, na banda sonora, ouvimos um famoso bolero, “Bésame mucho”:

Quiero tenerte muy cerca,
Mirarme en tus ojos,
Verte junto a mí
Piensa que tal vez mañana
Yo estaré muy lejos,
Muy lejos de ti

Bésame,
Bésame mucho
Como si fuera esta noche la última vez
Bésame, básame mucho
Que tengo miedo perderte, perderte otra vez

A câmera-na-mão mostra uma parede com várias fotografias. Bressane, em voz *off*, chama pelo montador: “Radar! Radar! Radar!... Cadê o Radar? Liga o radar!” Mistura-se o nome do montador ao do equipamento de localização espacial e geográfica. Dentro de uma sala pouco iluminada, a câmera-na-mão faz giros em contra-*plongée*. O breu parece tomar conta do espaço. Tudo remete a certa desorientação, alusão à necessidade do uso de radares. Uma lâmpada presa ao teto (muito semelhante àquela de *Filme de amor*) pouco ajuda na iluminação do ambiente. Há uma janela, paredes brancas, os versos de “Besame mucho” – “Que tengo miedo perderte, perderte otra vez” – e a voz de Bressane a chamar por Radar.

Uma das questões centrais em *Cinema inocente* diz respeito a um *espaço*, um *onde*: em primeiro lugar, São Cristóvão, no Rio de Janeiro, mas também a América Latina (com seus boleros, o melodrama, os filmes de Libertad Lamarque), Nova York e New Orleans (e a ideia de um “Jardim do Éden”, o recalque em relação à escravidão e a presença do elemento negro). Esse *onde* pode ser resumido como a “América”, terra prometida, Arcádia, El Dorado – como no título do filme de Marcel L’Herbier. América do fracasso da civilização, América da tristeza identificada por Paulo Prado. América da ruína; América em ruínas.

Como Grande Otelo em *A agonia*, Radar coloca um ponto final na filmagem e expulsa Bressane. Surgem então outras imagens de comédias eróticas, e novamente Fatima – a dançarina do filme censurado de Edison. Radar caminha pelas ruas do Rio com a câmera em seu encalço. Em imagens supostamente tomadas na “antiga zona do

Rio de Janeiro”, conforme informa a narração do realizador, prostitutas fazem gestos lascivos para a câmera, põem a língua para fora dos lábios, simulam lambe algo, fazem insinuações que se equilibram entre a pretensão da sensualidade e, ao mesmo tempo, a provocação, o deboche. Diferentemente da mulher negra em *Washing the Baby*, a reação contestadora da prostituta em relação à câmera expõe (ao invés de ocultar) sua situação – explorada enquanto corpo e enquanto imagem. **(Figura 64)** O gesto parece resumir algo das intenções do diretor quando lança mão do elemento erótico em sua obra: unir sexo e deboche, pornografia e humor. Trabalhar num registro *idealizado* da pornochanchada, muito distinto do que se entende hoje por esse gênero. Segundo Robert Stam:

Essas comédias eróticas geralmente exaltavam a boa vida do milagre econômico brasileiro, com seus carros esporte e suas festas selvagens em cenários novos-ricos, ao mesmo tempo em que ofereciam planos de seios e bundas para o deleite dos homens voyeurs. Sua vulgaridade e sexismo reflete-se em títulos como *Um soutien para papai* (1972), *As secretárias que fazem de tudo* (1974) ou *A virgem e o macho* (1975). Na verdade moralistas e mesmo anti-eróticas, as *pornochanchadas* oferecem um raio-X das neuroses sexuais do homem branco de classe média. Ao invés de entregar a promessa de erotismo presente nos títulos, os filmes mostravam um mínimo de nudez e um perpétuo coito interrompido.⁴⁰ (STAM, 2004, p. 277)

Segundo o autor, o gênero – que pode ser até mesmo “anti-erótico” – representaria um imaginário machista de classe média, passando portanto ao largo da maneira pela qual Bressane aborda os temas do corpo nu, do ato sexual e do erotismo. Assim, podemos concluir que a pornochanchada interessa ao realizador menos pelo que ela efetivamente é e mais pelo que *poderia ter sido*: o encontro entre pornografia (o dito “cinema inocente”) e as chanchadas cariocas, entre arte erótica e humor. É esse inusitado encontro que Bressane tenta operar em sua obra: um erotismo erudito, lado a lado com um humor popular, próximo ao escracho e ao baixo calão. O cineasta dialoga com a ideia de Susan Sontag sobre a imaginação pornográfica:

⁴⁰ No original: “These erotic comedies generally exalted the fast-track good life of the Brazilian “economic miracle”, replete with sports cars and wild parties in luxurious nouveau riche surroundings, while serving up shots of breast and buttocks for the delectation of male voyeurs. Their vulgarity and sexism is reflected in titles such as *Um soutien para papai* (1972), *As secretárias que fazem de tudo* (1974), and *A virgem e o macho* (1975). Ultimately moralistic and even antierotic, the *pornochanchadas* provide an X-ray of the sexual neuroses of the white middle-class male. Rather than deliver on the erotic promise implicit in their titles, the films served up instead minimal nudity and perpetual coitus interrupts.” (Tradução nossa.)

O universo proposto pela imaginação pornográfica é um universo total. Tem o poder de ingerir, metamorfosear e traduzir todas as preocupações com que é alimentado, convertendo tudo à única moeda negociável do imperativo erótico. Toda ação é concebida como uma série de intercâmbios sexuais. (SONTAG, 1987, p. 70)

Também Bressane tenta “ingerir, metamorfosear e traduzir todas as preocupações” que alimentam seu cinema. Daí o gosto pelo erotismo e pela pornografia, essa espécie de “mínimo múltiplo comum” a partir do qual os fragmentos podem ser organizados. Se Paulo Prado pensou a luxúria e a tristeza como traços que serviriam para explicar a falência do projeto de civilização no Brasil, o cinema de Bressane tenta redimir a luxúria colocando-a lado a lado a elementos típicos da comédia: o chiste, a piada de duplo sentido. Nesse sentido, novamente Machado de Assis e Noel Rosa surgem como modelos de artistas que usaram a ironia para tentar escapar do beco sem saída que as análises de Prado colocam para a compreensão do país. Em *Cinema inocente*, Noel aparece em dois sambas: o primeiro, “Jura”, na voz de Mário Reis – personagem de grande importância para o imaginário de Bressane e em torno do qual o diretor realizará *O mandarim* (Júlio Bressane, 1995). O outro, “De babado”, aparece junto a imagens em preto e branco que, tomadas de uma passarela, parecem mais uma vez remeter à câmera que realiza circunvoluções no topo do morro em *Limite*. A música é ouvida de maneira integral:

De babado, sim
Meu amor ideal
Sem babado não.

Seu vestido de babado,
Que é de fato alta-costura,
Me fez sábado passado
Ir a pé a Cascadura.
(E voltei de cara-dura!)

De babado, sim
Meu amor ideal
Sem babado não.

Com um vestido de babado
Que eu comprei lá em Paris
Eu sambei num batizado
Não dei palpite infeliz.
(Você não viu porque não quis!)

De babado, sim
Meu amor ideal
Sem babado não.

Quando eu ando a seu lado
Você sobe de valor,
Seu vestido sem babado
É você sem meu amor.
(É assistência sem doutor!)

De babado, sim
Meu amor ideal
Sem babado não.

Quando andei pela Bahia
Pesquei muito tubarão,
Mas pesquei um bicho um dia
Que comeu a embarcação.
(Não era peixe, era dragão!)

De babado, sim
Meu amor ideal
Sem babado não.

Brasileiro diz meu bem
E francês diz “mon amour”,
Você diz: vale quem tem
Muito dinheiro pra pagar meu “point-à-jo”
(Eu ando sem “l’argent toujours!”)

De babado, sim
Meu amor ideal
Sem babado não.

Vou buscar um copo d’água
Pra dar à minha avó,
Não vou de bonde porque tenho mágoa,
Não vou a pé porque você tem dó.
(Vamos comprar o Mossoró!)

De cavalo, sim
Meu amor ideal
Sem cavalo, não
(Mas o cavalo de babado...)

Em Noel, Bressane ressalta a irreverência como característica central. O personagem da canção anda “sem *l’argent toujours*”, sendo que o uso da língua estrangeira, antes de

conferir certo tom de distinção ao personagem, confirma sua situação de precariedade. A referência à língua francesa reaparecerá logo na sequência seguinte de *Cinema inocente*, quando mãos – talvez do próprio Bressane – folheiam uma edição da revista Cahiers du Cinéma: o número 202, publicado em 1968. Nas páginas, uma imagem de *El Dorado*, de Marcel L’Herbier, filme citado por Bressane em *Sermões*. (**Figura 65**)

Bressane, ao lado de Radar, anuncia a presença de L’Herbier no Brasil. Informa que Radar foi convidado para montar o próximo filme do realizador francês e, de repente, de maneira abrupta, a fala é cortada para um close na vasta cabeleira branca de L’Herbier. Aliás, cabeleira do *intérprete* do diretor de *El Dorado*, que sequer guarda semelhança com o verdadeiro cineasta. O diretor brasileiro pede licença e beija a mão do falso L’Herbier. Falam de uma viagem ao país do El Dorado, de um livro sobre os índios Maués, o falso cineasta fala de uma bebida produzida pelos indígenas, o guaraná. Idoso, apoiado em uma bengala, bolsas ao redor dos olhos que parecem sempre procurar algo próximo ao chão – talvez um lembrete com as falas ditas em resposta a Bressane. Ao lado de L’Herbier, Radar a tudo observa enquanto fuma um cachimbo. Aqui, novamente, a ideia central tem a ver com o “fingimento”.

Bressane grita: “Ao país do El Dorado!” A câmera-na-mão enquadra o sol – uma das marcas do trópico, ou referência ao famoso plano da sequência inicial de *Acossado* (*À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960). Surgem imagens de ainda outro filme de Edison, *The Kiss* (1896), que, como sugere o título, mostra um beijo – não sem alguma timidez – entre um homem e uma mulher. Enquadrados na altura do peito, eles trocam algumas carícias e, meio sem jeito, acabam por fim se beijando, um entregando-se aos lábios do outro. Hoje, o gesto talvez parecesse pudico, mas “mostrou-se ousado para a época puritana: primeiro pelo tabu do beijo, depois pelo posicionamento incomum da câmera que, em close, capturava um gesto íntimo”. (GERACE, 2015, p. 56) Poder-se-ia dizer da “invenção” do beijo cinematográfico no breve filme de Edison; beijo ainda “inocente”, que aparece para reforçar o fato de que, em Bressane, “inocência” e “invenção” parecem caminhar sempre lado a lado.

De maneira geral, uma das características do Primeiro Cinema é sua diegese aberta, o que Bordwell chamou de “autoconsciência”. (BORDWELL, 2006, p. 278) Os elementos fílmicos reconhecem e evidenciam a presença do espectador. Assim, em Edison, o caráter de voyeurismo das cenas é ressaltado. Jacques Aumont afirma que “a vista Edison está fundada sobre o voyeurismo”. Segundo o autor, em Edison,

encontramos o ordinário no extraordinário, é no sentido, desta vez, do insípido. Trata-se, porém, de modo mais amplo, da oposição de duas estéticas. O cinescópio alimenta o olho, mas com alimento claramente designado, objetivado, delimitado; ele satisfaz o olhar (a própria definição, segundo Lacan, da perversão). Na performance sobre fundo preto, os indícios de profundidade são mínimos, a centralização forçada do objeto filmado limita mais a largura do campo: o olhar só apreende o espaço “chocando-se” com o fundo para voltar sempre para a personagem, em uma alternância sem fim, que sempre recentraliza, refocaliza, re-identifica o espectador com seu olhar. (AUMONT, 2004, pp. 42-43)

Uma simples cena de beijo, independentemente da moral da época, pode carregar em si algo de erótico. Antes, os elementos estéticos dos filmes de Edison – o fundo preto, o gosto pelo “ordinário no extraordinário” – criariam essa ligação entre cinema e *peepshow*. Em *Cinema inocente*, o Primeiro Cinema está representado pelos filmes de Edison, justamente, segundo Aumont, o mais “perverso” de seus autores. Realiza-se uma espécie de “arqueologia” do elemento erótico no cinema – e, em *Filme de amor*, também nas artes plásticas e na literatura.

Bressane e Radar ladeiam o falso L’Herbier enquanto, ao fundo, vemos a onipresente paisagem do Rio de Janeiro e o Corcovado. Começa outra canção, “Dear Old Sunny South by the Sea”, na interpretação de Jimmie Rodgers. A letra fala em um “sul ensolarado às margens do mar”, e estamos no mesmo território de El Dorado no filme de L’Herbier, da terra prometida do jazz, da Arcádia. Distintas utopias encontram-se reunidas nas tomadas da paisagem do Rio. Em dado momento, Radar aponta uma carabina em direção à cidade. **(Figura 66)** O disparo da arma é substituído por um corte que revela um trem a avançar em direção à câmera, pessoas acenando com lenços – o signo da modernidade, a lembrança da primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière. As utopias a respeito de um lugar – a América – aparecem, ora mais explícitas, ora mais diluídas, no repertório musical de *Cinema inocente*.

Em Bressane, o próprio cinema (e, em última instância, a própria modernidade) representaria a promessa utópica de liberdade formal, de encontro (montagem) entre materiais diversos, de invenção permanente. A perda simbólica desse horizonte utópico da arte cinematográfica teria ocorrido a partir do cinema industrial e de sua desenfreada repetição de clichês – como os que aparecem subvertidos em *Memórias de um estrangulador de loiras*. Por outro lado, o Primeiro Cinema (cinema “inocente”), a vanguarda francesa e *Limite* simbolizariam ápices de invenção formal. Não por acaso, a

edição de Cahiers du Cinéma que aparece em *Cinema inocente* conta com um dossiê sobre o cinema de vanguarda francês – inspiração declarada de *Amor louco* e de outros filmes do realizador carioca.⁴¹ E, ainda na mesma edição da revista, uma entrevista com (o verdadeiro) Marcel L’Herbier, na qual o diretor de *El Dorado* fala do papel central da presença do mar em seu filme *L’Homme du large* (1920):

Eu quis tomar um elemento natural como protagonista, e esse elemento é o mar, o mar bretão com suas tempestades, sua imensa superfície.⁴² (FIESCHI, 1968, p. 30)

Sobre *El Dorado*, o diretor francês fala a respeito de “uma paisagem desolada, com suas rajadas de vento, que era mais uma impressão subjetiva que uma paisagem objetiva”.⁴³ (FIESCHI, 1968, p. 33) O mar e a paisagem vistos como “impressão subjetiva”, outra ideia próxima ao cinema de Bressane. O Rio, para o realizador, é expressão de sua subjetividade, cenário para suas constelações. A cidade como centro de seu cinema.

A tinta da melancolia

Sobre Walter Benjamin, Susan Sontag escreve:

Considerava-se um indivíduo melancólico, desdenhando os modernos rótulos psicológicos, e invocava a astrologia tradicional: “Nasci sob o signo de Saturno – o astro de revolução mais lenta, o planeta dos desvios e das dilações...”. Seus principais projetos, o livro publicado em 1928 sobre o drama alemão (o *Trauerspiel*: literalmente, a tragédia) e sua obra inacabada *Paris, Capital do Século XIX*, só podem ser plenamente entendidas desde que se compreenda até que ponto se baseiam na teoria da melancolia. (SONTAG, 1986, p. 86)

Além de marcar a obra de Benjamin, podemos também identificar a figura da melancolia nos filmes de Bressane. Em *Cinema inocente*, ao utilizar a ária de Downland, o cineasta outra vez remete-se a um momento de invenção de formas

⁴¹ Ver: LANGLOIS, Henri. “L’Avant-garde française” e BURCH, Noel; FIESCHI, Jean-André. “La Première Vague”. In: Cahiers du Cinéma, nº 202. Paris, pp. 8-19 e 20-35 (respectivamente), jun./jul. 1968.

⁴² No original: “J’ai voulu prendre un élément naturel comme protagoniste, et cet élément c’est la mer, la mer bretonne avec ses tempêtes, ses étendues d’immensité.” (Tradução nossa.)

⁴³ No original: “un paysage désolé avec des rafales de vent, qui était plus une impression subjective qu’un paysage objectif.” (Tradução nossa.)

estéticas, aqui ligadas à melancolia e à música. Segundo Bell, é a partir de “Flow my Tears” que a melancolia “se desenvolveu enquanto estilo musical reconhecível”. (BELL, 2014, p. 162) Além disso, muitas das canções de Downland “refletem o culto à melancolia que tanto prevalecia nos círculos corte elisabetana”. (STAINES, 2010, p. 164)

Em Bressane, a melancolia está associada a ideais desde sempre perdidos, relacionados seja a um local (El Dorado, a América), seja a uma manifestação artística (o cinema, visto como síntese de todas as demais artes). *Limite* seria, nessa concepção, um vislumbre do que o cinema brasileiro poderia ter sido (mas raramente foi) enquanto potência criativa, manancial de invenção. Em seu texto sobre o filme de Mário Peixoto, Bressane o coloca como fundador de uma tradição negativa, que jamais houve.

Sobre os resíduos em Bressane, escreve Ismail Xavier:

O seu cinema coleta resíduos e nos devolve escombros à atenção renovada; mas a sua dialética do banal-insólito, tão responsável pelo mal-estar de quem visita o seu imaginário, configura um mundo de danação em movimento incessante. Há no seu trajeto uma inconclusão que interroga, desafia e nos sonega os indícios de que seu termo final seja o Paraíso (no céu ou na terra). (XAVIER, 1979, p. 62)

“Inconclusão” que também Rubens Machado Jr. identificou em Bressane desde, pelo menos, o plano que encerra *O anjo nasceu*. O imaginário do cineasta configuraria esse “mundo de danação em movimento incessante”, que jamais se aproxima de um termo, num movimento que acaba por retornar aos mesmos motivos estéticos, às mesmas “obsessões”: a invenção cinematográfica (que aparece na relação com as vanguardas francesas e com *Limite*); a experiência do corpo e do erotismo como possibilidade de síntese; a cidade do Rio de Janeiro como memória de uma “terra prometida”; a ironia (herança de Machado de Assis e de Noel Rosa); o samba... Em *Cinema inocente*, ao encontrar o que teria sobrado da zona de prostituição carioca, Bressane coloca vários desses temas em contato. Seu texto se aproxima de uma reminiscência pessoal:

lupanar do afrodítico leito... lascívia... desejo que enlouquece... prazer de orgia... gozo... heteria... tesão de uma caveira por outra caveira... do meu sepulcro para o teu sepulcro... outra vez te revejo, cidade da minha infância pavorosamente perdida, cidade triste e alegre, outra vez, sonho aqui.

A cidade – ao mesmo tempo “triste e alegre” – é o lugar onde sonha o cineasta. É a partir do Rio de Janeiro que se elaboram suas relações com a história (com a ruína); a cidade como espaço do encontro e do desejo sexual. A cidade como espaço privilegiado para o encontro, a descoberta.

Nas memórias de sua infância em Berlim, Walter Benjamin fala do “despertar do sexo”, quando o então menino faltou a uma comemoração religiosa e “perdeu-se” na rua:

a primeira grande sensação de desejo, em que se misturavam a violação do dia santo e a obscenidade da rua, que me fez entrever, pela primeira vez, os serviços que prestava aos instintos recém-despertados (BENJAMIN, 1987, p. 89)

A rua presta serviços aos instintos recém-despertados. Fornece estímulos ao corpo e ao olhar; cria um estado de atenção particular, muito associado à modernidade.⁴⁴ É no ato de perder-se – atividade do *flanêur* – que se operam encontros, aproximações inusitadas. Ou, às vezes, mal-entendidos:

Os mal-entendidos modificavam o mundo para mim. De modo bom, porém. Mostravam-me o caminho que conduzia a seu âmago. Qualquer pretexto lhes convinha. (BENJAMIN, 1987, p. 98)

Os “duplos sentidos” em Bressane parecem operar como os “mal-entendidos” em Benjamin: também eles modificariam o mundo (seus significados) ao deslocar significantes de suas cadeias originais. Assim, recolocam em chave sempre nova (inventam) a relação com a realidade imediata ou com um acervo de referências.

Em *Sermões*, Sousa identifica o Padre Antônio Vieira “deitado do mesmo modo que a figura em ‘O sonho de Jacó’ (1639), do espanhol José de Ribera”. (SOUSA, 2015, p. 76) (**Figuras 67 e 68**) Aqui, para além do quadro de Ribera, a posição de Othon Bastos remete a um motivo recorrente na tradição pictórica europeia: a representação da melancolia (ou Saturno). Note-se “a cabeça apoiada, a bolsa e as chaves, o punho

⁴⁴ Ver: SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, pp. 115-148, 2001.

cerrado, o rosto escuro”,⁴⁵ (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1991, p. 311) características da gravura “Melancholia I”, de Albrecht Dürer (1471-1528): **(Figura 69)**

a gravura de Dürer é o resultado de uma síntese de certas imagens alegóricas da melancolia e da arte, cujos conteúdos imaginários, bem como seus significados expressivos, sem dúvida se modificaram. Daí a probabilidade intrínseca de que os motivos característicos da gravura se expliquem ou como símbolos de Saturno (ou a melancolia) ou como símbolos da geometria.⁴⁶ (KLIBANSKY; PANOFKY; SAXL, 1991, p. 310)

O encontro entre Saturno (a melancolia) e a geometria inaugura, na tradição pictórica ligada ao tema, uma nova ideia: a melancolia como qualidade do espírito criativo. Portanto, criação artística e melancolia caminhariam lado a lado, afirmação a partir da qual podemos repensar as palavras de Sontag acerca de Benjamin. Susana Kampff Lages associa a gravura de Dürer ao ensaio sobre a figura do tradutor:

O ensaio de Benjamin sobre a tradução causa um efeito de perplexidade no leitor que lembra aquele produzido no observador de “Melancholia I”. Como a gravura de Dürer, seu enigma liga-se a uma composição inédita de imagens extraídas da tradição anterior (no caso de Benjamin, da tradição filosófica e literária e, dentro dela, da teoria da tradução, anteriores a ele) (LAGES, 2007, p. 220)

No cinema de Bressane, na gravura de Dürer e na teoria da tradução de Benjamin temos algo além de “transcrição”. Trata-se de “uma composição inédita de imagens extraídas da tradição anterior”. Um movimento que, por justapor tradição e novidade, será identificado como “oscilante”:

A cada nova interpretação pressente-se um acréscimo e uma falta, uma proximidade e uma distância entre o texto e seus leitores. Esse movimento oscilante não só é correlato da alternância que se encontra no impulso melancólico, mas constitui o modo específico pelo qual a melancolia age na leitura (LAGES, 2007, p. 220)

⁴⁵ No original: “la cabeza apoyada, la bolsa y las llaves, el puño cerrado, el rostro oscuro”. (Tradução nossa.)

⁴⁶ No original: “el grabado de Durero es el resultado de una síntesis de ciertas imágenes alegóricas de la melancolía y las artes, cuyo contenido nocional, no menos que su significación expresiva, cambió sin duda. De ahí la probabilidad intrínseca de que los motivos característicos del grabado se expliquen o como símbolos de Saturno (o la melancolía) o como símbolos de la geometría.” (Tradução nossa.)

“Oscilante” como as ondas do mar, movimento interminável, eterno retorno, dialética sem síntese possível. Pode-se identificar Benjamin, mas também Bressane, em várias das expressões acima. Kampff Lages identifica a melancolia na *leitura* dos fragmentos do passado. Não se trata apenas de uma tradução (ou “transcrição”), mas, ainda anterior a isso de uma posição subjetiva frente ao próprio repertório artístico, à própria constelação.

Assim, Bressane lê a tradição como ruína, a partir de uma alternância entre a euforia da terra prometida e a constatação do fracasso iminente. Aprisionado a esse movimento – que leva a lugar nenhum – o realizador retorna sempre aos mesmos temas, às mesmas referências, mas, de alguma forma, recria-as a cada vez, conectando-as com novos materiais e abrindo novas cadeias de significado.

O mito romântico da “originalidade” torna-se inviável (e também, de certa maneira, sem sentido) para Bressane (assim como, antes dele, para Machado, e poderíamos nos lembrar também das polêmicas durante as primeiras décadas do samba, quando Sinhô declarou que “samba é que nem passarinho, de quem pegar primeiro”).

Kampff Lages, preocupada com a ideia benjaminiana de “aura”, vê a gravura de Dürer como um elogio à cópia:

O trabalho do gravador não gera apenas uma obra, única, original; oferece também a possibilidade de se ter, a partir de uma matriz, inúmeros originais, ou inúmeras cópias (LAGES, 2007, p. 45)

Ao identificar os fragmentos presentes nos filmes de Bressane, podemos compreender melhor as ideias presentes em seu cinema. Em alguns casos – como na figura da melancolia aludida por Othon Bastos em *Sermões*, é importante notar a tensão entre “original” e “cópia”, entre “novidade” e “ruína”.

Também L’Herbier cita a gravura de Dürer na entrevista da edição da revista *Cahiers du Cinéma* que aparece em *Cinema inocente*. Ao tratar de *La Nuit fantastique* (Marcel L’Herbier, 1942), o realizador diz que:

Era uma fantasia realista. O ponto de partida foi, de certa maneira, a “Melancholia”, de Dürer, quadro no qual encontramos todos os instrumentos do real, mas reunidos em uma ordem estranha: de sua organização, de sua disposição, percebemos uma espécie de meditação sonhadora. Deixamos o rio do cotidiano e passamos a um rio

desconhecido. Como Breton mostrou de maneira soberba em *Nadja*, tentamos fazer coincidir o sonho e a ação.⁴⁷ (FIESCHI, 1968, p. 42)

L'Herbier interpreta a gravura como se fosse uma obra próxima ao surrealismo. Nela, o cineasta percebe “os instrumentos do real” “reunidos em uma ordem estranha”. Fala ainda de uma “meditação sonhadora” e termina citando Breton. Há ecos também entre a ideia de se “deixar o rio do cotidiano” e a fórmula de Benjamin a respeito do surrealismo: “o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano”.

O autor de *Passagens* associa a gravura de Dürer ao barroco:

Essa gravura antecipa sob vários aspectos o Barroco. Nela, o saber obtido pela ruminação e a ciência obtida pela pesquisa se fundiram tão intimamente como no homem do Barroco. A Renascença investiga o universo, e o Barroco, as bibliotecas. Sua meditação tem o livro como correlato. (BENJAMIN, 1984, p. 164)

O barroco investiga as bibliotecas assim como Bressane investiga acervos fílmicos, literários, musicais etc. Como em sua fórmula sobre o surrealismo, Benjamin novamente cria uma espécie de encontro delicado entre oposições: no caso, a ruminação (filosófica e abstrata) e a pesquisa (científica e empírica). O ponto de equilíbrio: o livro. Objeto que em Bressane é também equilíbrio entre o erudito (abstração) e o sensual (erotismo).

Como se apropriar de materiais arcaicos da tradição sem cairmos em um saudosismo mais próximo da sensibilidade do romantismo? Sobre Benjamin, Olgária Matos escreve que:

está atento ao aspecto arcaico, “de ideologia reacionária” no culto ao passado. Mas, ao contrário desse retorno petrificado, considera que existe o “êxtase cultural” como forma legítima de conhecimento, um acesso à dinâmica original das formações das culturas. (MATOS, 1989, p. 86)

Eis a resposta para quem acidentalmente possa imaginá-los, Benjamin ou Bressane, como meros “cultores do passado”. Trata-se, na verdade, de acessar a “dinâmica

⁴⁷ No original: “C’était une féerie réaliste. Le point de départ en était, d’une certaine façon, la ‘Melancholia’, de Dürer, tableau dans lequel on trouve tous les instruments du réel, mais assemblés en un ordre étrange : c’est de leur éclairage, de leur disposition, que se dégage une sorte de méditation rêveuse. On quitte la rive normale pour passer sur une rive inconnue. Comme Breton l’avait superbement montré dans *Nadja*, on essaie de faire coïncider le rêve et l’action.” (Tradução nossa.)

original das formações das culturas”. No caso do cinema, o retorno à Edison e ao voyeurismo que caracteriza seus filmes (e do qual a sétima arte jamais estará livre – ao menos não de maneira plena); o retorno ao erotismo franco do Primeiro Cinema, que propunha outros códigos morais. Assim,

O objeto colecionado readquire seu caráter de culto, de ritual. De onde a noção benjaminiana de “iluminação profana”, onde o cotidiano e o mistério conjugam seus poderes, fazendo corpo com o mundo das imagens (Bild). (MATOS, 1989, p. 92)

Cotidiano e mistério conjugados. Como em *Filme de amor*, que encena, em uma praia (ou em um banheiro), o nascimento de Vênus. Que coloca, num apartamento do centro do Rio de Janeiro, personagens em jogos sexuais altamente eruditos. Que mostra, sem nenhuma explicação prévia, as personagens femininas voando pelo espaço.

Olgária Matos lembra que

Aplicando a Benjamin sua definição de mônada como imagem dialética e concentração de tensões, poderíamos observar que os temas da repetição, da memória, da melancolia atravessam monadologicamente sua obra. (MATOS, 1989, p. 92)

A repetição, a memória, a melancolia, também temas presentes em Bressane, que lida dialeticamente com a dupla face dessa “Arcádia” que é o Brasil. Como estratégia, apropria-se de fragmentos da tradição. Mesmo em Benjamin, segundo Kampff Lages, existiria uma “aplicação radical do conceito modernista de antropofagia como estratégia particular de leitura da tradição”:

Trata-se de um processo de violenta apropriação, que se constitui a partir de uma releitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo. (LAGES, 2007, p. 90)

Antes de terminarmos, ainda uma palavra sobre a melancolia. Benjamin é talvez “o último dos pensadores modernos” a tomar a palavra em sua acepção “pré-freudiana”, que articula “o melancólico à cultura e à criação artística”. (KEHL, 2015, p. 254) Concepção fundada nas interpretações da gravura de Dürer. Mas Freud passa a usar esse significante “para inaugurar uma nova explicação psicanalítica para a chamada ‘psicose maníaco-depressiva’ (Kraepelin)” (KEHL, 2015, p. 253) Logo, “a aura romântica, tanto reflexiva quanto criativa, (mal) equilibrada na tensa fronteira entre o gênio e a loucura – a aura dos antigos melancólicos – se perdeu”. (KEHL, 2015, p. 261)

Concordando com Susan Sontag, para quem as obras de Benjamin só podem ser entendidas “desde que se compreenda até que ponto se baseiam na teoria da melancolia” (SONTAG, 1986, p. 86), Maria Rita Kehl afirma que

o conceito de fatalidade melancólica começa a ser pensado por Benjamin no início de sua produção intelectual, a propósito do teatro barroco; continua nas considerações sobre os obstáculos à poesia lírica no século XIX e vai até seus últimos escritos, em que se discute com os historicistas sobre o conceito de história. (KEHL, 2015, p. 260)

Para a psicanalista, a melancolia é central em Benjamin por ser “tributária de uma determinada maneira de se interpretar a história”. (KEHL, 2015, p. 260) Bressane compartilha essa interpretação (barroca) da história. No horizonte do cineasta, há o contato entre uma liberdade artística e uma liberalidade sexual que podemos encontrar tanto na literatura erótica francesa quanto no maio de 1968. Uma utopia – “paraíso terrestre”, El Dorado, Arcádia. Nesse sentido, a cidade do Rio de Janeiro surge como ruína, mas também como memória – de algo que jamais existiu.

Figura 61

Fotograma de *Cinema inocente* (Júlio Bressane, 1980)

Figura 62

Fotograma de *Cinema inocente* (Júlio Bressane, 1980)

Figura 63

Fotograma de *Cinema inocente* (Júlio Bressane, 1980)

Figura 64

Fotograma de *Cinema inocente* (Júlio Bressane, 1980)

Figura 65

Fotograma de *Cinema inocente* (Júlio Bressane, 1980)

Figura 66

Fotograma de *Cinema inocente* (Júlio Bressane, 1980)

Figura 67

José de Ribera (1591-1652), “O sonho de Jacó”, 1639
óleo sobre tela, 179 × 233 cm, Museo del Prado, Madrid (Espanha)

Figura 68

Fotograma de *Sermões: a história de Antônio Vieira* (Júlio Bressane, 1989)

Figura 69

Albrecht Dürer (1471-1528), "Melancholia I", 1514
gravura, 31 × 26 cm

CONCLUSÕES

Mas como Machado de Assis pode ter surgido no subúrbio do mundo? Mistérios de subúrbio, eu disse. Ou, quem sabe, da literatura do subúrbio.

– Milton Hatoum

Falamos, logo na introdução deste trabalho, da decisão de partir da forma ensaio para enfrentar nosso tema. Consideramos que este estilo literário, conforme entendido por Adorno, possui a flexibilidade necessária para lidar com este objeto às vezes tão multifacetado e escorregadio: o cinema de Bressane. O ensaio tem, como seu contraponto, a noção de experiência. Pretendemos, neste breve trabalho, oferecer um vislumbre de como a livre associação de ideias e de materiais operada pelo cineasta pode gerar novas associações e assim sucessivamente – eterno retorno.

O ensaio também nos possibilita simular, no texto, o corte cinematográfico. Ao nos aproximarmos do estilo (fílmico, mas também literário) de Bressane, corremos o risco de cair em uma “montagem de teorias” que não se sustentasse. Apesar de várias correntes teóricas se cruzarem neste trabalho, gostamos de acreditar que elas terminam por se interpenetrar e ajudar na compreensão mais geral da obra do cineasta. Mesmo sem ser possível, por limitações de espaço e de tempo, chegar ao âmago de cada um dos

teóricos aqui apresentados, pudemos esboçar pontos de contato entre seus textos e a obra de Bressane e esperamos, nesse processo, não termos traído nenhum deles.

Para resumirmos as preocupações teóricas que nortearam este trabalho, começamos pela compreensão do que chamaremos a *visão de mundo* do cineasta. Para entender como Bressane se apropria de seus materiais e lida com as ideias de fragmento histórico e de ruína, recorremos a Walter Benjamin e suas teses sobre a história. Assim como o filósofo alemão, o cinema de Bressane parece também não acreditar no progresso enquanto força positiva. Onde alguns podem perceber um saudosismo servil aos objetos do passado, a obra de Bressane responde com a tentativa de re-encantamento do mundo, o que a aproxima da compreensão de Benjamin a respeito do surrealismo – referência central no universo artístico do realizador.

Como *temas* privilegiados estão, entre outros, o sexo, a nudez e a pedagogia do erotismo. Por essa via, chegamos à psicanálise; a Freud e Lacan. Bressane trabalha o erotismo e a libido como potencial de criação. Em seus filmes – assim como em algumas obras de pintura, notadamente “Las meninas”, de Velázquez –, temos um questionamento sobre a posição do olhar e a consequente percepção da cisão do sujeito. Também essa cisão fará com que o sujeito experimente a *melancolia* (no sentido benjaminiano, pré-freudiano do termo).

Como *método*, Bressane utiliza princípios de montagem que, apesar de bastante distintos no caráter formal, podem aproximá-lo do trabalho de outro “cineasta-historiador” como Jean-Luc Godard. Além disso, o barroco do Padre Antônio Vieira – com suas circunvoluções textuais, seus jogos de palavras, sua contradição entre o mundano e o místico – servem de inspiração ao diretor de *Filme de amor* e, aproximando-o de outros cineastas barrocos como Glauber Rocha (ou mesmo Orson Welles).

Como *condição*, o cinema de Bressane assume o Rio de Janeiro como ponto de partida e linha de chegada. Evidencia-se a posição periférica daquele que se apropria (ou “furta”) materiais da tradição ocidental. Aqui, Bressane repete as lições de Machado de Assis, dos modernistas, de Mário Peixoto e de Noel Rosa, ao subverter o original a partir da ironia e do humor. Porém, em *Limite*, Bressane percebe uma *superação* dos modelos originais. O filme de 1931 seria o momento de *invenção*, de nascimento de toda uma cinematografia (que terminou tomando distintos caminhos). De qualquer maneira, Bressane retorna várias vezes a Peixoto, como que para tentar reanimar esse

momento privilegiado do cinema brasileiro – ou cinema *experimental* brasileiro, como o autor escreve em seu livro *Alguns* (1996).

Em suma, Bressane acredita no mundo como ruína mas, morador da periferia do capitalismo, recolhe-se em um sorriso irônico. Pesquisa a tradição para subvertê-la, ciente de como o cinema constrói a posição do olhar do espectador e de como o olhar cindido do sujeito age sobre uma obra de arte. Ao efetivamente organizar os materiais dentro da estrutura fílmica, recorre ao encontro de elementos irreconciliáveis do barroco e às aproximações inusitadas de Godard, com quem compartilha a sensação de “impotência” do cinema frente à barbárie da história.

Filme de amor é uma pedagogia do olhar e do corpo. Erudição, mas também sedução. Para o cineasta – e aqui ele se aproxima de Balthus – o livro é signo da reunião entre palavra e sensualidade, entre os distintos êxtases da constelação e do erotismo que, em certo momento, tocam-se e confundem-se.

Mesmo com todos os eventuais problemas deste trabalho – pelos quais assumimos total responsabilidade –, esperamos humildemente ter cumprido nossa meta de contribuir para uma compreensão mais ampla da obra de Júlio Bressane.

Bibliografia

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. “Retoques ao Retrato do Brasil”. In: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. organização: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 228-232, 1997. (Retratos do Brasil)

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Obras Completas; vol. VI)

ANÔNIMO. *Escola de raparigas ou Filosofia das damas: cartilha de educação erótica*. tradução, introdução e notas: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Périplo, 1988.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. tradução: Eloisa Araújo Ribeiro; apresentação: Rubens Machado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. tradução: Rita Buongiorno; Pedro de Souza. São Paulo: Bertrand Brasil, 1993.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. tradução: Eliane Robert de Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Coleção Filô)

BELL, Matthew. *Melancholia: The Western Malady*. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, pp. 21-35, 1987. (Obras Escolhidas; vol. 1.)

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas; vol. 2)

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *O voo dos anjos: Bressane, Sganzerla*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BORDWELL, David. “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. tradução: Fernando Mascarello. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema*, vol. 2. São Paulo: Senac, pp. 277-301, 2006.

BRESSANE, Júlio; AVELLAR, José Carlos; SARNO, Geraldo. “Conversa com Júlio Bressane: *Miramar, Vidas secas* e o vazio do texto”. In: Cinemais, nº 6, Rio de Janeiro, pp. 7-42, jul./ago. 1997.

BRESSANE, Júlio. “Cinema Deleuze”. In: ALLIEZ, Éric. (org.) *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, pp. 545-548, 2000.

BRESSANE, Júlio. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. tradução: Jorge Forbes; prefácio: Claudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRETON, André. *O amor louco*. tradução: Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1971.

BURCH, Noel; FIESCHI, Jean-André. “La Première Vague”. In: Cahiers du Cinéma, nº 202. Paris, pp. 20-35, jun./jul. 1968.

CALIL, Carlos Augusto. “Um retrato implacável”. In: PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. organização: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 7-32, 1997. (Retratos do Brasil)

CAMARNEIRO, Fabio Diaz. “Contradições da canção: música popular brasileira em *O mandarim*, de Júlio Bressane”. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 2009.

CAMPOS, Haroldo de. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, pp. 31-48, 1992.

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, pp. 31-48, 1992.
- CANDIDO, Antônio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. São Paulo, Ática, pp. 140-162, 1989.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CHNAIDERMAN, Miriam. “Filmes que olham”. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). *Júlio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno, pp. 63-67, 1995.
- Cinema inocente: retrospectiva Júlio Bressane* (Catálogo). São Paulo: Sesc São Paulo, 2003.
- CLARK, T. J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- DANEY, Serge. “A rampa (bis)”. In: *A rampa: Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, pp. 229-234, 2007.
- DOHERTY, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. New York: Columbia University Press, 1999.
- DUBAL, David. *The Essential Canon of Classical Music*. New York: North Point Press, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. tradução: Mateus Araújo Silva. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- DUNKER, Christian. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <Fabio Camarneiro> em 8 jan. 2016.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *Writings 1922-1934*. edited and translated by Richard Taylor. London: I. B. Tauris, 2010. (Selected Works; vol. 1)
- EPSTEIN, Jean. “De quelques conditions de la photogénie”. *Cinéa: Ciné pour tous, Nouvelle Serie*, nº 19. Paris, pp. 6-8, 15 ago. 1924.

FALEIROS, Álvaro. “Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos”. In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, vol. 17, nº 1, pp. 107-119, jan./jun. 2013.

FER, Briony. “Surrealismo, mito e psicanálise”. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. tradução: Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (Arte moderna: práticas e debates; 3)

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.

Festival do Rio (Rio de Janeiro Int'l Film Festival) (Catálogo). Rio de Janeiro, 2003.

FIESCHI, Jean-André. “Autour du cinématographe: entretien avec Marcel L’Herbier”. In: *Cahiers du Cinéma*, nº 202. Paris, pp. 20-35, jun./jul. 1968.

FOUCAULT, Michel. “Las Meninas”. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos)

FREUD, Sigmund. “Além do princípio do prazer”. In: *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 161-239, 2010. (Obras completas; vol. 14.)

FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*, *Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras Completas; 14)

FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no tempo dos impressionistas*. tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GARDNIER, Ruy. “Júlio Bressane: trajetória”. In: *Cinema Inocente: Retrospectiva Júlio Bressane 2003* (Catálogo). São Paulo: Sesc São Paulo, pp. 9-29, 2003.

GENINI, Ronald. *Theda Bara: A Biography of the Silent Screen Vamp, with a Filmography*. Londres: McFarland & Co., 1996.

GERACE, Rodrigo. *Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo*. São Paulo: Perspectiva; Sesc São Paulo, 2015.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. “O caipira e o travesti – O programa gestual de um ator-autor: Matheus Nachtergaele”. Significação: revista de cultura audiovisual. São Paulo: CEPPI, Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, ano 39, nº 37, pp. 110-125, 2012.

GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila (orgs.). *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUNNING, Tom. “Editing: Temporal Relations”. In: ABEL Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge, pp. 211-214, 2005.

HOBBSAWN, Eric J. *Bandidos*. tradução: Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KAMP, David. “Cleópatra: quando Liz conheceu Dick”. In: CARTER, Graydon (org.). *Os bastidores de Hollywood na Vanity Fair*. tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

KEHL, Maria Rita. “A melancolia em Walter Benjamin e em Freud”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO Jr., Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin: experiência história e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, pp. 253-261, 2015.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

LACAN, Jacques. *Escritos*. tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Campo Freudiano no Brasil)

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. texto estabelecido por: Jacques-Alain Miller. tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. (Coleção Campo Freudiano no Brasil)

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. (Campo Freudiano no Brasil)

LANGLOIS, Henri. “L’Avant-garde française”. In: Cahiers du Cinéma, nº 202. Paris, pp. 8-19, jun./jul. 1968.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise – Laplanche e Pontalis*. tradução: Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LAWRENCE, D. H. *Studies in Classic American Literature*. Edited by Ezra Greenspan; Lindeth Vasey; John Worthen. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. (The Cambridge Edition of the Works of D. H. Lawrence)

LOPES, Antônio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000.

LÖWY, Michael. “A cidade, o lugar estratégico do enfrentamento das classes: insurreições, barricadas e haussmanização de Paris nas Passagens de Walter Benjamin”. tradução: Ana Paula Hey. revisão técnica: Afrânio Mendes Catani. *Margem Esquerda: ensaios marxistas*. São Paulo: Boitempo, nº 8, pp. 59-75, nov. 2006.

LYRA, Bernadette. *A nave extraviada*. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1995. (Selo Universidade; 29)

MACHADO Jr. Rubens. “Os filmes que não vimos”. In: AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MACHADO Jr., Rubens. “Brésil: Les Ombres oubliées d’un cinema inassouvi”. *L’Armateur*. Paris, nº 3, pp. 43-46. set.-out. 1992.

MACHADO Jr., Rubens. “Observação sobre *O anjo nasceu*”. In: *Cine-Olho*, São Paulo, nº 5-6, jun./jul./ago. 1979. pp. 52-53.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO Jr., Rubens; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin: experiência história e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

MARTINS, Luiz Renato. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (Coleção Arte+)

MATOS, Olgária. “Grandes Sermões: Vieira – mentira e política no cinema de Júlio Bressane”. In: *Revista Imagens – Unicamp*, nº 1, Campinas, pp. 20-24, 1994.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996. (Artemídia)

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. tradução: Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

MESQUITA, Tiago dos Santos. “Através do espelho: a constituição da pintura inicial de Andy Warhol (1956-1968)”. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH/USP, 2009.

MEYER, Augusto. “De Machadinho a Brás Cubas”. In: Teresa: revista de literatura brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP. n° 6-7. São Paulo: Editora 34; Imprensa Oficial, pp. 409-417, 2004.

MIGLIACCIO, Luciano. “Moema cujo amor as ondas não apagaram – A ‘Moema’ de Rodolfo Bernardelli: história de uma imagem”. In: PALHARES, Taisa (org.). *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Cosac Naify; Imprensa Oficial; Pinacoteca, pp. 60-62, 2009.

MOISÉS, Massaud. “Apresentação”. In: PESSOA, Fernando. *Melhores poemas de Fernando Pessoa*. seleção: Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2001.

MORRISON, Toni. “Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature”. In: HUTNER, Gordon (ed.). *American Literature, American Culture*. New York: Oxford University Press, pp. 538-558, 1999.

Mostra Banco Nacional de Cinema (Catálogo). Rio de Janeiro: Cineclube Estação Botafogo, set. 1990.

MUNANGA, Kabengele. “Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia”. In: BRANDÃO, André Augusto P. (org.). *Cadernos Penesb*, vol. 5. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, pp. 15-34, 2004.

NÉRET, Gilles. *Balthus*. Köln: Taschen, 2003.

OLIVEIRA, Rodrigo de. “Cleópatra, de Júlio Bressane”. In: *Contracampo*, n° 90, jan. 2008. <<http://www.contracampo.com.br/90/pgtiradentescleopatra.htm>>. Acesso em: 28 out. 2015.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. tradução: Maria Clara F. Kneese; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Debates; 99)

PEREIRA, Margareth da Silva. “Corpos escritos: variações do ser carioca e a tentação do monumental”. In: LOPES, Antônio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000.

PESSOA, Fernando. *Melhores poemas de Fernando Pessoa*. seleção: Teresa Rita Lopes. São Paulo: Global, 2001.

- PESSOA, Fernando. *Mensagem: poemas esotéricos – edição crítica*. coordenação: José Augusto Seabra. Madrid; São Paulo: ALLCA XX, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. estabelecimento de texto e prefácio: Georg Rudolf Lind; Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1996.
- POLLARD, Tom. *Sex and Violence: The Hollywood Censorship Wars*. New York: Routledge, 2009.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. organização: Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. (Retratos do Brasil)
- RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo, Senac São Paulo, 2000.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- RAMPERSAD, Arnold. "Shadow and Veil: Melville and the Modern Black Consciousness". In: BRYANT, John; Milder, Robert (eds.). *Melville's Evermoving Dawn: Centennial Essays*. Kent (Ohio): Kent State University, pp. 162-177, 1997.
- RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters, a Bilingual Edition*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. (Coleção Contemporânea)
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. tradução: Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SANTA CRUZ, Maria. "Introdução à edição portuguesa". In: ANÔNIMO. *Escola de raparigas ou Filosofia das damas: cartilha de educação erótica*. tradução, introdução e notas: Maria de Santa Cruz. Lisboa: Périplo, pp. IX-XXIV, 1988.
- SANTO, Michel do Espírito. "As sete faces de Jece Valadão". Filme Cultura, ano II, nº 11, pp. 32-37, nov. 1968.
- SAVATIER, Thierry. *L'Origine du monde: histoire d'un tableau de Gustave Courbet*. Paris: Bartillat, 2006.

- SCEMAMA, Céline. *Histoire(s) du Cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un art*. Paris: L'Harmattan, 2006. (Champs Visuels)
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. "Duas notas sobre Machado de Assis". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, pp. 165-178, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. "Nacional por subtração". In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, pp. 29-48, 1987.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Do assassinato como uma das belas artes, de Thomas De Quincey, ou quando a ética se torna uma questão de gosto". In: *Aletria*, vol. 20, nº 3, pp. 193-209, set.-dez. 2010.
- SGANZERLA, Rogério. *O bandido da luz vermelha*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.
- SINGER, Ben. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, pp. 115-148, 2001.
- SONTAG, Susan. "A imaginação pornográfica". In: *A vontade radical: estilos*. tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 41-76, 1987.
- SOUSA, Adriano Carvalho Araújo e. *Poética de Júlio Bressane: cinema(s) da transcrição*. São Paulo: Fapesp, 2015.
- STAINES, Joe. (ed.) *The Rough Guide to Classical Music*. London: Rough Guides, 2010.
- STAM, Robert. *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema*. London: Duke University Press, 2004.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane)*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos; 199)
- VELOSO, Caetano. *Letra só / Sobre as letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIEIRA, Antônio. *Essencial Padre Antônio Vieira*. organização: Alfredo Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VIEIRA, Padre Antônio. *Sermões (Parte 1)* (Fonte Digital). Brasília: Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/anexos/pierre/padreantoniov.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2016.

VIRCONDELET, Alain. *Balthus and Cats*. Paris: Flammarion, 2004.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). *Cinepoética: Júlio Bressane*. São Paulo: Massao Ohno, 1995.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Coleção Arte Físsil; 7)

WIERZBICKI, James. "The Silent Screen, 1894-1927". In: KALINAK, Kathryn (ed.). *Sound: Dialogue, Music, and Effects*. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 15-36, 2015.

WISNIK, José Miguel. "O que se pode saber de um homem?". *Piauí*. Rio de Janeiro, nº 109, pp. 60-66, out. 2015.

WITT, Michael. *Jean-Luc Godard, Cinema Historian*. Bloomington: Indiana UNiversity Press, 2013.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilme, 1983.

XAVIER, Ismail. "A decupagem clássica". In: *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, pp. 27-39, 2005.

XAVIER, Ismail. "Cinema: revelação e engano". In: *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac Naify, pp. 31-57, 2003.

XAVIER, Ismail. "Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema". In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo; Instituto Itaú Cultural, pp. 61-89, 2003.

XAVIER, Ismail. "O mal-estar na incivilização". In: *Cine-Olho*, n. 5-6. São Paulo, pp. 54-57. jun./jul. 1979.

XAVIER, Ismail. "Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética". In: *Alceu*, vol. 6, nº 12. São Paulo, pp. 5-26, jan.-jun. 2006.

YAMAJI, Joel. Um estudo sobre “Limite”. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 2007.

Bibliografia Geral

ABREU, Nuno. *O olhar pornô: a representação do obsceno no cinema e no vídeo*. Campinas: Mercado das Letras, 1996.

ANDRADE, Oswald. “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” e “Manifesto Antropófago”. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Iluminuras: Edusp: FAPESP, pp. 135-147, 1995.

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. tradução: Denise Bottmann; Federico Carotti, prefácio: Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. tradução: Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. tradução: Denise Bottmann; Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

AUBERT, Raphaël. *Le Paradoxe Balthus*. Paris: Éditions de la Différence, 2005

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Tipo Editor, 1986.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos)

BALTHUS. *Correspondance amoureuse avec Antoinette de Watteville: 1928-1937*. Paris: Buchet; Chastel, 2001.

BARRA, Sérgio. *Entre a corte e a cidade: o Rio de Janeiro no tempo do rei*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

- BATAILLE, Georges. *Manet*. Paris: Skira, 1955.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna e outros ensaios*. tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. tradução: Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. tradução: Silvia Mazza. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. tradução: José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. “Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural”. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. Valência; São Paulo: IVAM – Institut Valencià d’Art Modern; FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, Cosac Naify, 2002.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. (Companhia de Bolso)
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo, Brasiliense; Edusp, 1994.
- BORNHEIM, Gerd et al. *Cultura brasileira: tradição / contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 1987.
- BRESSANE, Júlio. *Fotodrama*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- BRESSANE, Júlio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BRESSANE, Júlio. *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago, 2011.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1991.

BURCH, Noel. *Práxis do cinema*. tradução: Marcelle Pithon; Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Debates; 149)

CAMARNEIRO, Fabio Diaz. “Marginal, herói, Bressane vive”. In: Valor Econômico, Eu&. São Paulo, pp. 8-9, 12 dez. 2003.

CANUTO, Roberta (org.). *Rogério Sganzerla: encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.

CLAIR, Jean. “The Hundred-Year Sleep”. In: MONNIER, Virginie; CLAIR, Jean. *Balthus: Catalogue Raisonné of the Complete Works*. New York: Harry N. Abrams, pp. 7-58, 2000.

COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo, vol. 3: as mutações do olhar, o século XX*. tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009.

CRARY, Jonathan. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, pp. 67-94, 2001. (Cinema, teatro e modernidade)

CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press, 1999.

CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990.

DALLE VACCHE, Angela (ed.). *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

DALLE VACCHE, Angela. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1996.

DANTO, Arthur C. *Andy Warhol*. tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- DE QUINCEY, Thomas. *Do assassinato como uma das belas artes*. tradução: Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DENNISON, Stephanie; SHAW, Lisa. *Popular Cinema in Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Arte Físsil; 5)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, 2013. (Coleção Trans)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. tradução: Paulo Neves. São Paulo: 34, 2010. (Coleção Trans)
- EISENSTEIN, Sergei. “O princípio cinematográfico e o ideograma”. In: CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: pintura francesa do século XIX*. tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (Arte moderna: prática e debates; vol. 1)
- FREIXAS, Ramon; BASSA, Joan. *El sexo en el cine y el cine de sexo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- FRIED, Michael. *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- FRIED, Michael. *Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

- FRIEDRICH, Otto. *Olympia: Paris no tempo dos impressionistas*. tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- GREENBERG, Clement. *Estética doméstica*. tradução: André Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HEYNEMANN, Liliane Ruth. “Biografia e mito em Bressane: *Dias de Nietzsche em Turim e Filme de amor*”. In: Ciberlegenda, nº 22, Niterói: UFF, 2010. Disponível em: <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/53/21>. Acesso em: 28 jan. 2014.
- HOBBSBAWM, Eric J. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado; Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LOYRETTE, Henri; ALLARD, Sébastien et al. (orgs.). *Nineteenth Century French Art: From Romanticism to Impressionism, Post-Impressionism and Art Nouveau*. Paris: Flammarion, 2010.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MACIEL, Maria Esther. “São Jerônimo em tradução: Júlio Bressane, Peter Greenaway e Haroldo de Campos”. In: *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- MALRAUX, André. *O museu imaginário*. tradução: Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011. (Arte & Comunicação)

- MALTZ, Bina. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1993.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MEADOFF, Steven Henry (ed.). *Pop Art: A Critical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- MELLO, Saulo Pereira de. “Limite: angústia”. *Alceu*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 15, pp. 38-47, jul./dez. 2007.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. tradução: Irene Hirsch; Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (Arte Físsil; 6)
- MONNIER, Virginie; CLAIR, Jean. *Balthus: Catalogue Raisonné of the Complete Works*. New York: Harry N. Abrams, 2000.
- MONZANI, Josette. “Bressane e a pintura: uma leitura das imagens na obra bressaneana, sob a ótica das *Galáxias*”. In: HAMBURGER, Esther et alli (orgs.). *Estudos de cinema*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine, 2008. (Estudos do Cinema: Socine, IX)
- MONZANI, Josette. “Imagem e memória à luz de *Galáxias*, de Haroldo de Campos e Júlio Bressane”. In: MONZANI, Josette; MONZANI, Luiz R. (orgs.). *Olhar: imagem / memória*. São Paulo: Pedro e João Editores, 2008.
- MORAES, Eliane Robert de (org.). *Antologia da poesia erótica brasileira*. Cotia: Ateliê, 2015.
- MORAES, Eliane Robert de; LAPEIZ, Sandra M. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORAES, Eliane Robert de. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- MORAES, Eliane Robert de. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MORAES, Eliane Robert de. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

- MORAES, Eliane Robert de. *Sade: a felicidade libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NAGIB, Lucia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NETTO, Adriano Bitarães. *Antropofagia oswaldiana*. São Paulo: Annablume, 2004.
- NEVES, David. “Por uma estética cinematográfica brasileira”. In: *Cultura*, vol. VI, nº 24, Brasília, jan./mar. 1977.
- NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac Rio, 2005.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa 1830-1848*. tradução: J. M. Macedo; Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ORTIZ, Áurea; PIQUERAS, Maria Jesús. *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós, 1995.
- PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada, vol. 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. tradução: Denise Bottmann; Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PUPPO, Eugenio; HADDAD, Vera (orgs.). *Cinema marginal do Brasil e suas fronteiras*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.
- RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- RAMOS, Fernão. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- REIS, Flávio. *Cenas marginais: Glauber, Sganzerla, Bressane*. Edição do Autor, 2005.
- REWALD, John. *História do Impressionismo*. tradução: Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- RISÉRIO, Antonio et al. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROY, Claude. *Balthus*. Paris: Gallimard, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

- SCHAPIRO, Meyer. *A arte moderna: séculos XIX e XX*. tradução: Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora da USP, 1996.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- SCHLESSER, Thomas. *Une Histoire indiscrete du nu féminin: cinq siècles de fantasmes et d'oeuvres interdites*. Paris: Beaux Arts Éditions, 2010.
- SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950*. Valência; São Paulo: IVAM – Institut Valencià d' Art Modern; FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado, Cosac Naify, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 61-92, 1978.
- SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limites*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. tradução: Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2005.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. “Da inatualidade do cinema segundo Júlio Bressane”. In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (orgs.). *Estudos Socine de Cinema, ano IV*. São Paulo: Panorama, 2003.
- TURIGLIATTO, Roberto; FINA, Simona (orgs.). *Júlio Bressane*. Torino: Torino Film Festival, 2002.
- VIRCONDELET, Alain. *Mémoires de Balthus*. Monaco: Editions du Rocher, 2010.
- WEBER, Nicholas Fox. *Balthus, a Biography*. New York: Alfred A. Knopf, 1999.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.
- ZÍLIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; CHIAPPINI, Lúgia (orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, pp. 11-56, 1983.

ZÍLIO, Carlos. “Da antropofagia à tropicália.” In: ZÍLIO, Carlos; LAFETÁ, João Luiz; CHIAPPINI, Lúcia (orgs.). *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes plásticas e literatura*. São Paulo: Brasiliense, pp. 11-56, 1983.

Referências Bibliográficas das Epígrafes

Cinema Inocente: Artes Plásticas e Erotismo em “Filme de amor”, de Júlio Bressane
ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

1. Cinema e Pintura (I): Corpo e Erotismo

BATAILLE, Georges. *História do olho*. tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

2. Cinema e Literatura: Brás Cubas e Moby Dick

LACAN, Jacques. *O seminário – Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. texto estabelecido por: Jacques-Alain Miller. tradução: M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. (Coleção Campo Freudiano no Brasil)

3. Cinema e Pintura (II): Então, o barroco?

DANEY, Serge. *A rampa*. tradução: Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

4. Cinema e Paisagem: Et in Rio de Janeiro ego

VALÉRY, Paul. *La Jeune Parque*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française (NRF), 1921.

5. Cinema Inocente: Post coitum, animal triste

FIESCHI, Jean-André. “Autour du cinématographe: entretien avec Marcel L’Herbier”. In: *Cahiers du Cinéma*, nº 202. Paris, pp. 20-35, jun./jul. 1968.

Conclusões

HATOUM, Milton. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Anexos

Fichas técnicas dos filmes analisados.

Limite

longa-metragem | silencioso | ficção

material original | 35mm, BP, 120 min., 3.340 m, 16 q, Vitaphone

data e local de produção | 1931, Rio de Janeiro, BR

produção | Mário Peixoto

argumento | Mário Peixoto

roteiro | Mário Peixoto

direção | Mário Peixoto

assistência de direção | Rui Costa

câmera | Edgar Brazil

assistência de câmera | Rui Costa

iluminação | Edgar Brazil

montagem | Mário Peixoto, Edgar Brazil

música | Erik Satie, Claude Debussy, Sergei Prokofiev, Maurice Ravel, Igor Stravinsky, Aleksandr Borodin, César Franck

trilha musical | Brutus Pedreira

elenco | Olga Breno, Taciana Rei, Carmen Santos, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Mário Peixoto, Edgar Brazil

observações | O nome de Edgar Brasil aparece grafado nos letreiros com a letra Z.

Memories of a Blonde Strangler

título traduzido | Memórias de um estrangulador de loiras

longa-metragem | sonoro | ficção

material original | **16mm, COR, 70 min., 700 m, 24 q**

data e local de produção | **1971, Londres, UK**

companhia(s) produtora(s) | **Belair Filmes**

produção | **Júlio Bressane**

direção de produção | **Marcos Pontes**

roteiro | **Júlio Bressane**

direção | **Júlio Bressane**

assistência de direção | **Rosa Dias**

câmera | **Laurie Gane, Júlio Bressane**

montagem | **Júlio Bressane, Gilberto Macedo**

trilha musical | **Júlio Bressane**

elenco | **Guará**

Amor louco (Crazy Love)

outras remetências de título | **Amadora de suicídios**

longa-metragem | sonoro | ficção

material original | **16mm, BP, 85 min., 935 m, 24 q**

data e local de produção | **1971, Rio de Janeiro (Brasil); Londres (UK)**

companhia(s) produtora(s) | **Júlio Bressane Produções Cinematográficas**

produção | **Júlio Bressane**

roteiro | **Júlio Bressane**

direção | **Júlio Bressane**

assistência de direção | **Rosa Dias**

direção de fotografia | **Laurie Gane**

câmera | **Laurie Gane; Júlio Bressane**

montagem | **Júlio Bressane; Gilberto Macedo**

trilha musical | **Júlio Bressane**

elenco | **Guaracy Rodrigues (Guará), Rosa Dias, Joca, Luis Mendes (Pelé)**

A agonia

longa-metragem | sonoro | ficção

material original | **35mm, COR, 90 min., 2.470 m, 24 q, Eastmancolor, 1:1,37**

data e local de produção | **1978, Rio de Janeiro (Brasil)**

companhia(s) produtora(s) | **Júlio Bressane Produções Cinematográficas**

produção | **Júlio Bressane**

direção de produção | **Ivan Cardoso**

assistência de produção | **Carminha Daniel**

companhia(s) distribuidora(s) | **Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.**

argumento | **Júlio Bressane**

roteiro | **Júlio Bressane**

direção | **Júlio Bressane**

assistência de direção | **Guará**

direção de fotografia | **Renato Laclete**

câmera | **Renato Laclete, Júlio Bressane**

técnico de som | **Jorge Alves**

mixagem | **R. Battaglin**

montagem | **Radar, Júlio Bressane**

figurinos | **Júlio Bressane, Dolores**

cenografia | **Júlio Bressane**

trilha musical | **Júlio Bressane**

elenco: **Joel Barcellos, Maria Gladys, Grande Otelo, Wilson Grey, Sandra Pera, Kléber Santos, Renato Laclete, Guará, Ivan Cardoso, Carminha Daniel, Paulo, Tininho, Radar, Júlio Bressane**

Cinema inocente

média-metragem | sonoro | não-ficção

material original | **16mm, COR e BP, 39 min., 430 m, 24 q**

data e local de produção | **1980, Rio de Janeiro (Brasil)**

companhia(s) produtora(s) | **Júlio Bressane Produções Cinematográficas**

produção | **Júlio Bressane, Leovigildo Cordeiro**

direção de produção | **Ana Lúcia Sette de Barros, Luiz Carlos Assumpção**

roteiro | **Júlio Bressane**
direção | **Júlio Bressane**
direção de fotografia | **José Sette de Barros**
câmera | **Júlio Bressane**
fotografia de cena | **Ana Lúcia Sette de Barros**
direção de som | **Júlio Bressane**
trilha musical | **Júlio Bressane**
elenco | **Júlio Bressane, Leovigildo Cordeiro (Radar), Nunes Pereira**

Brás Cubas

longa-metragem | sonoro | ficção
material original | **35mm, COR e BP, 90 min., 2.565 m, 24 q**
data e local de produção: **1985, Rio de Janeiro (Brasil)**
companhia(s) produtora(s) | **Júlio Bressane Produções Cinematográficas**
produção | **Júlio Bressane**
direção de produção | **Sônia Dias, Rômulo Marinho, João Viegas**
companhia(s) distribuidora(s) | **Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.**
roteiro: **Júlio Bressane, Antonio Medina**
baseado no livro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis
direção | **Júlio Bressane**
assistência de direção | **Rosa Dias, Ovídio de Abreu**
direção de fotografia | **José Tadeu Ribeiro**
assistência de câmera | **Guy, Alexandre Frota**
fotografia de cena | **Renato M. Lopes**
direção de som | **Dudi Guper, Guaracy Rodrigues**
mixagem | **Rob Filmes, Roberto Carvalho**
trilha sonora | **Júlio Bressane**
transcrição ou retranscrição de ruídos | **Rob Filmes, Roberto Carvalho**
assistente de som | **Aloisio**
montagem | **Dominique Paris**
direção de arte | **Luciano Figueiredo**
figurinos | **Vera Barreto Leite**

letrados | **Luciano Figueiredo**

maquiagem | **Sônia Rubene**

assistência de figurino | **Kika Araújo**

trilha musical | **Júlio Bressane**

elenco | **Luiz Fernando Guimarães, Bia Nunes, Ankito, Regina Casé, Telma Reston, Colé, Wilson Grey, Maria Gladys, Cristina Pereira, Renato Borghi, Guaracy Rodrigues, Dedé Veloso, Pascoal Villaboim, Sandro Solviati Siqueira, Hélio Ari, Martim Francisco, Márcia Rodrigues, Sônia Dias, Breno Moroni, Jorge Cherques, Ariel Coelho, Karen Acioli, Telma de Souza, Wellington Soares, Bené dos Santos, Carlinhos Machado, Laura de Vison, Marise Farias, Angela Nascimento, Sérgio Amado, Ulysses, Krica Ohana, Carmita Medeiros, Suzana Badin, Pedro Rocha, Joaquim Oliveira, Fátima B. Contursi, Tande Bressane, Noa Bressane, Edvaldo Amaral, Fernanda Miranda de Barros, Verônica, Joana Ventura, Rita Ventura, Carla, Pedro, Rita Seixas, Dudi Guper, Leticia B. de Mello, Priscila Teixeira, Gisela Sá, Regina Saraiva**

Sermões: a história de Antônio Vieira

longa-metragem | sonoro | ficção

material original | **35mm, COR e BP, 80 min., 2.065 m, 24 q**

data e local de produção | **1989, Rio de Janeiro, (Brasil)**

companhia(s) produtora(s) | **Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A., Júlio Bressane Produções Cinematográficas**

produção | **Júlio Bressane, Raquel Couto, Maria Helena Nascimento, Marcia Leite, Marta Fernandes Braga**

companhia(s) distribuidora(s) | **Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.**

roteiro | **Júlio Bressane**

pesquisa | **Rosa Dias, Vamireh Chacon**

baseado na obra de Antônio Vieira

direção | **Júlio Bressane**

assistência de direção | **Rosa Dias, Roberto Granja**

direção de fotografia | **José Tadeu Ribeiro**

câmera | **José Tadeu Ribeiro, Júlio Bressane**

assistência de câmera | **Marcos Avelar, Estevan Avelar**

fotografia de cena | **Rene Lopes**

eletricista | **Jadeyr Guimarães**

assistente de eletricista | **Doquinha**

direção de som | **Ricardo Giestas**
som direto | **Ricardo Giestas**
trilha sonora | **Júlio Bressane**
transcrição óptica | **Ricardo Giestas**
montagem | **Dominique Paris**
assistente de montagem | **Ana Lucia Milhomens**
direção de arte | **Rosa Dias, Roberto Granja**
figurinos | **Bia Salgado, Inês Salgado**
cenografia | **Rosa Dias, Roberto Granja, Ana Teresa Jardim, Luciano Figueiredo, Hélio Eichbauer**
letrados | **José Carlos Ferreira-Boi, Roberto Granja, Eliane Arieira**
maquiagem | **Beth Fairbanks**
costureira | **Mocinha, Clarisse, D. Lurdinha, Ivone, Jamaris**
direção musical | **Lívio Tragtenberg**
trilha musical | **Júlio Bressane**
intérprete(s) | **Lucila Tragtenberg**
música | **Sor Inés de la cruz**
intérprete(s) | **Irlemar Chiampi**
elenco | **Othon Bastos, Eduardo Tornaghi, Breno Moroni, Paschoal Vilaboim, Caetano Veloso, Bia Nunes, Karen Accioly, Dedé Veloso, Antonio Abujamra, Paulo Cesar Saraceni, Guaracy Rodrigues (Guará), Anderson Müller, Alair Gomes, Alberto Marsicano, Aloizio Abreu, Ana Cristina Guedes, Beto Maia, Cadu, Carlos Brasjblat, Carol Parrot, Carolina Sá, Clara Kutner, Denise, Drica Moraes, Douglas Fairbanks, Guarilha, Haroldo de Campos, Jadeir Guimarães, Joana Moroni, Macsuara Kadiwew, Malu Falcão, Maria Flor, Marisa Avelar, Monica Biel, Noa Bressane, Orlando Leal, Paula Lavigne, Pedro Overbeck Bastos, Pedro Guinle, Pepa Arieira Couto, Raimundo Silva, Roberto Granja, Roberto Machado, Rosa Dias, Rosana Suarez, Sandro Solviati, Sérgio Amado, Soraia Jarlich, Tande Bressane, Teresa Falcão, Tuninho Caetano, Virgínia Figueiredo, Zeca Zimmermann**

Filme de amor

longa-metragem | sonoro | ficção
material original | **35mm, COR, 116 min., 2.200 m, 24 q**
data e local de produção | **2003, Rio de Janeiro (Brasil)**

companhia(s) produtora(s) | **Riofilme, Grupo Novo de Cinema e TV Tarcísio Vidigal, TB Produções**

produção | **Tarcísio Vidigal, Lúcia Fares**

direção de produção | **Claudine Franco**

produção executiva | **Daniela Arantes**

assistência de produção | **Joana Araújo**

roteiro | **Júlio Bressane, Rosa Dias**

direção | **Júlio Bressane**

diretor assistente | **Bruno Safadi, João Caetano**

direção de fotografia | **Walter Carvalho**

assistência de câmera | **Lula Carvalho, Pablo Baião**

fotografia de cena | **Pepê Schettino**

operador de VT | **Pedro Peregrino**

eletricista | **Olívio J. de Lima Filho**

assistente de eletricista | **Anderson Bernardo de Mattos, Marcelo**

maquinista | **Wilson de Lima Martins**

auxiliar de maquinista | **Danilo Macário, Anísio, Athílio, Nicolau**

técnico de som | **Juarez Dagoberto**

operador de microfone | **Marcel Costa**

montagem | **Virgínia Flores**

assistente de montagem | **Dúnia Guiroga, Bruno Safadi**

montagem de som | **Virgínia Flores**

direção de arte | **Moa Batsow**

assistência de direção de arte | **Bárbara Cunha**

figurinos | **Helen Millet**

contrarregra, acessórios de cenografia | **Dejair Anderson Gomes dos Santos**

maquiagem | **Marina Beltrão**

assistência de maquiagem | **Ana Paula**

assistência de figurino | **Gabriela Mourato**

música | **Guilherme Vaz**

elenco | **Bel Garcia, Josi Antello, Fernando Eiras, Gaspar Nunes, Alcir dos Santos Silva, Antonio Rebello, Carlindo Mamedes da Costa Filho, Charles dos Santos Motta, Cristina Maria Ferreira de Oliveira, Dejair Anderson Gomes dos Santos, Deyvis Renato dos Santos Braga, Dolfina da Câmara, Elena Ramos, Elisabete da Costa Sabbo Alves, Irani Felix de Lima, Isabel Cristina Gomes da Silva, Jaqueline Soreano dos Santos, Jayme Ferreira da Silva Neto, João Soares, José Augusto da Silva, Luiz Carlos Chiavegatto, Luiza Fernanda de Oliveira Gonçalves, Marcio Hércules Guedes Fonseca, Maria Helena Giffoni de Abreu,**

Maria Madalena dos Santos de Andrade, Maria Odacira R. de Oliveira, Marta Leitão Gonçalves, Marta Valéria Paixão Pereira, Michele Zakaria, Orfeny Abreu, Renata Tavares da Silva, Roberto Murilo Queiroz, Tania Helena Philippsen, Ulisses Antonio Lima Louzeiro, Victor Klier Corrêa, Viviane Alves Pacheco, Viviane dos Santos Andrade Barbosa

Cleópatra

longa-metragem | sonoro | ficção

material original | 35mm, COR, 116 min., 2.200 m, 24 q

data e local de produção | 2003, Rio de Janeiro (Brasil)

companhia(s) produtora(s) | Grupo Novo de Cinema e TV Tarcísio Vidigal

produção | Tarcísio Vidigal, Lúcia Fares

produção executiva | Daniela Arantes

companhia(s) distribuidora(s) | Riofilme

roteiro | Júlio Bressane, Rosa Dias

pesquisa de roteiro e iconografia | Rosa Dias

direção | Júlio Bressane

direção de fotografia | Walter Carvalho

som direto | Leandro Lima

edição de som | Virgínia Flores

montagem | Rodrigo Lima

direção de arte | Moa Batsow

figurino | Ellen Milet

música | Guilherme Vaz

elenco | Alessandra Negrini, Miguel Falabella, Bruno Garcia, Tonico Pereira, Taumaturgo Ferreira, Isabel Guerón Iras, Josie Antello, Nildo Parente, César Augusto, Heitor Martinez, Lúcio Mauro, Bel Garcia

Camarneiro, Fabio Diaz

Cinema inocente: artes plásticas e erotismo em “Filme de amor”, de Júlio Bressane / Fabio Diaz Camarneiro. – São Paulo : F. D. Camarneiro, 2016. 210 p. : il.

Tese (Doutorado) – Departamento de Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicações e Artes – ECA / USP.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Luís Ribeiro Machado Jr.