

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANA BEATRIZ BUOSO MARCELINO

O OLHO E A NAVALHA

Integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane

Bauru

2016

ANA BEATRIZ BUOSO MARCELINO

O OLHO E A NAVALHA

Integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, para obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior.

Bauru

2016

Marcelino, Ana Beatriz Buoso.
O olho e a navalha: integração e subversão no cinema
marginal de Júlio Bressane / Ana Beatriz Buoso
Marcelino, 2016
155 f.

Orientador: Arlindo Rebechi Junior

Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2016

1. Recepção. 2. Produção de Sentido. 3. Júlio
Bressane. 4. Cinema Marginal. I. Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE ANA BEATRIZ BUOSO MARCELINO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 26 dias do mês de agosto do ano de 2016, às 10:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-grduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES do(a) Departamento de Ciencias Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof. Dr. MATEUS ARAÚJO SILVA do(a) Cinema, Rádio e Televisão / Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de ANA BEATRIZ BUOSO MARCELINO, intitulada **O olho e a navalha: integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane..** Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: 2 aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. ARLINDO REBECHI JUNIOR

Prof. Dr. MARCELO MAGALHAES BULHOES

Prof. Dr. MATEUS ARAÚJO SILVA

Para minha família.

AGRADECIMENTOS

Muitos são os nomes que poderiam estar listados aqui, no entanto, notarei aqueles que, em primazia, presenciaram com maior proximidade a construção destas ideias. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Deus, que providenciou as condições necessárias para a realização deste trabalho. Especialmente à minha família, pelo apoio, entusiasmo e paciência. Ao meu orientador, Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior, pela solicitude, sabedoria e generosidade, sempre atencioso e honesto em suas colocações que tanto contribuíram para a realização desta pesquisa. Aos professores: Dr. Marcos Américo, Dr.^a Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro, Dr. Marcelo Magalhães Bulhões e Dr. Mateus Araújo Silva por terem cedido parte de seus tempos para contemplarem estas linhas e por disporem seus saberes que tanto engrandecem a reflexão destas ideias. Também a todos os meus professores, desde a Educação Infantil que dedicaram parte de suas vidas ao árduo trabalho do magistério. E a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização deste trabalho, minha sincera gratidão.

MARCELINO, Ana B. B. **O olho e a navalha:** Integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane. 2016. 155 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – FAAC – UNESP, sob orientação do Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior. Bauru, 2016.

RESUMO

Esta pesquisa pretende investigar os efeitos de recepção e a produção de sentido gerada pelos primeiros três filmes longas-metragens do cineasta brasileiro Júlio Bressane: *Cara a cara* (1967), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *O anjo nasceu* (1969), que foram produzidos em meio a um cenário conflituoso, em constante transformação e em plena Ditadura Militar, com destaque para a *Tropicália* e o Cinema Novo que, dentre outros movimentos engajados, dialogaram com a cinematografia do cineasta. O problema da pesquisa é fomentado pela discussão acerca da presença de uma crise formal (XAVIER, 2012) e narrativa (PARENTE, 2000) pertencente às obras, capazes de influenciar a produção de sentidos dos filmes e, conseqüentemente, afetar a recepção do espectador alterando, por sua vez, sua postura diante da obra audiovisual. Daí a suspeita do surgimento de uma mudança na experiência de recepção entre as ações da hegemonia do cinema (KRACAUER, 2009) em contraponto a um olhar mais apurado e sensível. Tal questão parte do pressuposto de que a linguagem subversiva, tanto estética quanto narrativa adotada pelo cineasta, influencia a percepção do espectador deslocando-o para uma posição mais ativa e pensante. Além dos teóricos já citados, trabalharemos também com as ideias de Bernardet (1991), Teixeira (1995), Xavier (2007a), Favaretto (2007), Dunn (2009) e Ramos (1987), dentre outros, que nos ajudarão a desvendar a complexidade do cinema em questão. A metodologia, por sua vez, será embasada pela revisão teórica de caráter ensaístico à luz dos estudos cinematográficos, aliada a uma análise estrutural segundo os pressupostos de Jullier e Marie (2009), Vanoy e Gogliot-Lété (2014), Aumont (2013) e Tarín (2006).

Palavras-chave: Produção de sentido; Recepção; Júlio Bressane; Cinema poesia; Cinema marginal.

MARCELINO, Ana B. B. **The eye and the razor:** Integration and subversion in marginal cinema of Júlio Bressane. 2016. 155 f. Dissertation (Master Degree in Communication) - FAAC - UNESP, under the orientation of Prof. Dr. Arlindo Rebechi Junior. Bauru, 2016.

ABSTRACT

This research aims to investigate the effects of reception and production of meaning generated by the first three feature films by Brazilian filmmaker Júlio Bressane: *Cara a Cara* (Face to Face) (1967), *Matou a família e foi ao cinema* (Killed his family and went to the cinema) (1969) and *O anjo nasceu* (The Angel was born) (1969), produced among of a conflicting scenario, constantly changing and during the military dictatorship exactly, highlighting the *Tropicália* and *Cinema Novo* (New Cinema) which, among other engaged movements, dialogued with the cinematography of the director listed before here. The problem of this research is about an formal crisis (XAVIER, 2012) and narrative (PARENTE, 2000) able to influence the production of meanings of the film and consequently affect the reception of the viewer. Hence the suspicion of the appearance of a reception experience changed between the actions of the hegemony of cinema (Kracauer, 2009) in contrast to a more accurate and sensitive look. Such question would come of the assumption that the subversive language, aesthetic and narrative adopted by the filmmaker, could influence the perception of the viewer moving him to a more active and thoughtful position. In addition to the theoretical already mentioned, we will also work with Bernardet (1991) ideas, Teixeira (1995) and Xavier (2007a), among other researchers of the work of Bressane. Favaretto (2007) and Dunn (2009) will be cited in order to trace references to filmmaker approaches with *Tropicália*, besides Ramos (1987), among others, that will help us to unravel the complexity of this cinema. The methodology, by the way, will be grounded by the theoretical review of essayistic character under the spot of the cinematographic studies, combined with a structural analysis according to the assumptions of Jullier and Marie (2009), Vanoy and Gogliot - Iete (2014), Aumont (2013) and Tarín (2006).

Keywords: Production of meaning; Reception; Júlio Bressane; Poetry film; Marginal cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Sequências de Planos

Sequência 1. Assassinato dos pais e ida ao cinema.	19
Sequência 2. Plano-sequência da estrada.	22
Sequência 3. Assassinato da mulher e bebê, seguido de dança carnavalesca.	26
Sequência 4. Helena Ignez em <i>A família do Barulho</i> .	31
Sequência 5. Planos iniciais de <i>O anjo nasceu</i> .	31
Sequência 6. Planos de <i>Barão Olavo, o horrível</i> .	35
Sequência 7. Plano-sequência de <i>O Rei do Baralho</i> .	37
Sequência 8. Atuação necrófila de Barão Olavo.	52
Sequência 9. A representação alegórica do anjo no filme <i>O anjo nasceu</i> .	53
Sequência 10. O discurso de Hugo para a ausência.	68
Sequência 11. Referências ao cinema mudo.	73
Sequência 12. Assassinato do chefe de Raul.	78
Sequência 13. O assassinato de Luciana e da mãe.	83
Sequência 14. Relação sexual de Luciana com seu amigo.	85
Sequência 15. Refeição conflituosa em família.	93
Sequência 16. Entre o olho e a navalha.	94
Sequência 17. Planos de <i>O cão Andaluz</i> .	95
Sequência 18. Manipulando a navalha e pingando o colírio.	96
Sequência 19. Assassinato no casebre.	100
Sequência 20. Descobrimos a infidelidade do marido.	101
Sequência 21. Assassinato da mãe.	103
Sequência 22. Cena de tortura.	105
Sequência 23. Farra das amigas.	106

Sequência 24. Assassinato de esposa e filho.	109
Sequência 25. O <i>bang-bang</i> de Márcia e Regina.	110
Sequência 26. <i>Flashback</i> de <i>O anjo nasceu</i> .	124
Sequência 27. Planos do casamento no jardim.	128

Figuras

Figura 1. <i>A primavera</i> . Botticelli, 1977-78.	36
Figura 2. Detalhe da obra <i>A primavera</i> . Botticelli, 1977-78.	36
Figura 3. Cartaz de <i>Cara a Cara</i> .	65
Figura 4. Senador Díaz, de <i>Terra em transe</i> .	67
Figura 5. Hugo discursando em <i>Cara a cara</i> .	67
Figuras 6 e 7. Cenários suspensos de <i>Cara a Cara</i> .	67
Figura 8. Plano do Lava pés.	68
Figura 9. Mesa do Imperador.	68
Figura 10. <i>A última ceia</i> . Tintoretto - 1592-94.	69
Figura 11. Luciana na janela.	70
Figura 12. <i>A leiteira</i> – Johannes Vermeer - 1656-60.	70
Figuras 13 e 14. Planos de Luciana e sua amiga com trajes da <i>Belle Époque</i> .	72
Figura 15 e 16. O voyeurismo camuflado de Raul.	73
Figura 17. Plano iluminado de Hugo.	73
Figura 18. A escada da casa de Raul.	75
Figura 19. Escadaria do trabalho de Raul.	75
Figura 20. Escada da casa de Luciana.	76
Figura 21. Escadaria de prédio na praça.	76
Figura 22. Assistência à mãe.	79
Figura 23. Cristaleira da sala.	80
Figura 24. Espelho do quarto de Raul.	80

Figura 25. Reflexo ao experimentar roupa.	81
Figura 26. Hugo arrumando-se para seu discurso.	81
Figura 27. Plano do rompimento de namoro.	82
Figura 28. Raul contempla Luciana morta.	83
Figura 29. Perspectiva superior de <i>Pietá</i> . Miquelângelo, 1499.	83
Figura 30. <i>Vênus ao espelho</i> – 1647. Diego Velázquez.	85
Figura 31. Cartaz de <i>Matou a Família e foi ao Cinema</i> .	88
Figura 32. Márcia.	91
Figura 33. Regina.	91
Figura 34. Plano da rua.	91
Figura 35. Plano de <i>Tabu</i> (1931).	107
Figura 36. <i>As três Graças</i> . Detalhe da obra <i>Primavera</i> . Botticelli. 1477-78.	108
Figura 37. <i>Pietá</i> . Miquelângelo, 1499.	112
Figura 38. <i>Cristo de São João na Cruz</i> . Salvador Dali, 1951.	112
Figura 39. <i>Seja marginal seja herói</i> . Hélio Oiticica, 1968.	113
Figura 40. Cartaz de <i>O anjo nasceu</i> .	118
Figura 41. Plano de <i>Macunaíma</i> .	123
Figura 42. Plano de <i>O anjo nasceu</i> .	123
Figura 43. Relação homossexual.	127
Figura 44. Bandidos sentados no sofá.	127
Figura 45. <i>Manneken Pis</i> .	131
Figura 46. <i>Manequinho</i> .	131
Figura 47. <i>São Sebastião</i> . Antonio Giorretti, 1672.	132
Figura 48. <i>São Sebastião</i> . Pieter Paul Rubens - 1614.	132
Figura 49. Plano de <i>O anjo nasceu</i> : o homossexual morto.	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI	17
1.1. Experimentações	19
1.2. Subversão e “Superversão”	24
1.3. Ética na ótica caótica	28
1.4. Poesia da luz	38
CAPÍTULO 2 – CAMINHANDO CONTRA O VENTO	48
2.1. Cinemarginália	48
2.2. Cinemargem	54
CAPÍTULO 3 – EM BUSCA DA IMAGEM ESPECULAR	63
3.1. Apresentação Metodológica	63
3.2. Sombra, silêncio e sepulcro	65
CAPÍTULO 4 – PELO FIO DA NAVALHA	88
CAPÍTULO 5 – O ABORTO DO ANJO EXCRETAL	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
6.1. Luz, câmera: reação	138
6.2. Cara a cara matou o anjo	139
6.3. O olho, a navalha e o lumiar	141
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143
REFERÊNCIAS – ARTES VISUAIS	151
REFERÊNCIAS – COMPOSIÇÕES MUSICAIS	152
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	153

INTRODUÇÃO

“Eu sou incorrigível, cheio de coisa errada. Mas, pra mim o que tá certo é o que tá errado e o que tá errado é o que tá certo, morou? Pra mim eu que tô certo e a senhora, você, é que tá errada. Falei tá falado.”¹

Dentro de planos sujos, agressivos e enigmáticos, o cineasta carioca Júlio Bressane nos apresenta em sua obra um conjunto de particularidades as quais suspeitamos serem passíveis de alterar a produção de sentido dos filmes e, conseqüentemente, influenciar nos efeitos de recepção. Assim, surge a hipótese de que tal linguagem, em anteparo ao olhar comum do espectador², seja capaz de transportá-lo de uma posição passiva e confortável a um lugar mediado por uma inteligibilidade de ordem sensorial.

Entendemos que isso seja explicado através da crise formal (XAVIER, 2012) e narrativa (PARENTE, 2000) presente nos planos, que viriam a alterar a postura desse espectador de um olhar passivo para um apreciador ativo e sensível pois, consideramos que um olhar inicial sobre a obra do cineasta pode sofrer um forte impacto ao se deparar com a representação do abjeto, cenas desconexas, atos despropositais, violência e crueldade, dentre outras características, que o distanciam de um entendimento lógico, transportando-o para um universo sensorial de experiências intertextuais provocadoras.

Nosso objetivo trata de investigar esta ideia partindo da análise estrutural dos três primeiros filmes longas-metragens do cineasta produzidos no final da década de 1960, dos quais intentamos levantar, analisar e discutir sobre as características presentes nos planos, as quais justificariam os efeitos de recepção e sentido pressupostos por este estudo.

Já a pertinência da pesquisa justifica-se pelo fato de estar voltada à investigação

¹ Fala de Santamaria, protagonista do filme O anjo nasceu (1969).

² Entende-se o termo “comum” como um conceito atrelado às ações da hegemonia sobre o cinema ao longo de sua história, passíveis de moldar percepções de acordo com intensões definidas, como pressupõe Kracauer (2009).

da produção cinematográfica de um importante período histórico-cultural brasileiro, cujos estudos ainda estão sendo construídos. Sendo assim, a condição do cineasta como um representante social imaginário torna ainda mais aguda esta discussão, em vista da contemporaneidade, considerando-se que, tanto o ontem quanto o hoje, vem correlacionar a estética à política, convenções e rupturas, as inserções nos padrões mercadológicos e a afirmação de linguagens alternativas. Isto traduziria um cinema que, além do questionamento da imagem, pesquisa métodos de reflexão crítica através de novas formas de representação. Um cinema que não descarta a discussão de uma lógica implicada na experiência da esfera social, assim como da própria arte de se fazer cinema.

O *corpus* selecionado se resume nos filmes: *Cara a cara* (1967), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *O anjo nasceu* (1969) produzidos pelo cineasta em meio a um contexto histórico-cultural turbulento com destaque para o Cinema Novo, a *Tropicália* e a Ditadura Militar que, dentre outros movimentos, dialogaram com a cinematografia de Bressane aqui em questão, da qual pretendemos investigar através de uma metodologia de caráter ensaístico, baseada pela revisão bibliográfica e apoiada pelas teorias cinematográficas, bem como, aliada a uma análise estruturalista considerando-se as ideias dos teóricos Jullier e Marie (2009), Vanoy e Gogliot-Lété (2014), Aumont (2013) e Tarín (2006).

No primeiro capítulo serão tratados conceitos acerca da construção do olhar do cineasta que chamaremos de *anti-herói*, vista que Bressane subverte o padrão clássico do cinema aproximando-se de um *anticinema*, como um ato antropofágico de deglutir possíveis inspirações, expelindo outros significados, como o tratamento dado à forma e a narrativa de seus filmes.

Após uma breve apresentação biográfica, os pressupostos desta pesquisa serão problematizados segundo um debate entre a crise formal e narrativa, cerne da discussão sobre a alteração de sentido e recepção. Depois abordaremos sobre os conceitos: cinema “experimental”, “alternativo” e *underground*, na tentativa de esclarecer possíveis diferenças e semelhanças ao estilo do cineasta.

Em seguida o texto esmiuçar o aspecto da subversão partindo de uma reflexão acerca do quesito formal que fora problematizado por teóricos que resgataremos no intuito de compreender e ilustrar com maior precisão a complexidade existente na

construção de um filme para, a partir daí, tentar entender o pensamento de Bressane ao optar pelo aspecto subversivo como característica marcante de tais objetos. Dessa forma, citaremos nomes como Vertov (XAVIER, 1991) que elucida a proposição de um novo olhar sobre a técnica do dispositivo, capaz de estimular uma atitude mais pensante por parte do espectador, assim como de Eisenstein (2001), que argumentou sobre os efeitos de uma montagem que converge para o estímulo de um pensamento mais inteligível na busca por significados possíveis.

Entretanto, não apontaremos comparações diretas com os filmes em questão, já que entendemos que representam naturezas distintas às da produção dos cineastas citados. O objetivo maior de mencionar tal legado teórico está em aprofundar a compreensão sobre o aspecto formal do filme, para assim, compreendermos melhor o aspecto subversivo adotado por Bressane em seus primeiros longas.

Na sequência, trataremos sobre o embate entre o olhar “comum” do espectador em anteparo às ações da hegemonia do cinema, capazes de afetar as percepções à mercê de um sistema articulador de significados, à luz dos teóricos críticos a fim de justificar as influências geradas pelo “padrão clássico” de se fazer cinema, como o modelo hollywoodiano (SCHATZ, 1991) em contraposição à postura *antiarte* e *antiestética* proposta por Bressane. Assim, nossa maior intenção nesta parte do trabalho se destina aos efeitos de recepção por parte exclusiva do espectador.

Depois disso, abordaremos sobre a produção de sentido dos filmes e a questão do autorismo na obra do cineasta, sua relação com o Cinema Novo (XAVIER, 2007) e o legado bazineano, além de outras figuras que supostamente inspiraram sua obra.

Já o segundo capítulo tratará de ampliar as investigações sobre os caminhos trilhados por Bressane até chegar ao resultado final desses objetos. Primeiramente serão traçados conceitos apoiados pelas ideias de Favaretto (2007) e Dunn (2009), dentre outros teóricos que colaboram para elucidar o diálogo do estilo do cineasta com a *Tropicália*, como seu caráter antropofágico, a exploração de elementos *kitsch* e do *pop* à representação paródica e alegórica, além da livre experimentação. Em seguida, explanaremos sobre a construção de seu cinema segundo os pressupostos de Ramos (1987), dentre outros autores e críticos que argumentaram e debateram sobre as peculiaridades de sua linguagem.

Nos capítulos seguintes serão realizadas as análises de *Cara...* (1967), *Matou...* (1969) e *O anjo...* (1969). Entretanto, antes do início das análises serão colocadas algumas justificativas em relação à metodologia adotada.

Depois de levantadas as possíveis características capazes de justificar os pressupostos lançados, as mesmas serão analisadas e debatidas junto às ideias de estudiosos que contemplaram criticamente a tais filmes que, unidos a nossas impressões, se somarão aos resultados esboçados no trabalho e, a partir deles, apontaremos algumas considerações que se resumirão em propostas de reflexões acerca das obras estudadas.

CAPÍTULO 1 – SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI

Mesmo *ab*olindo
*r*otas que
 se mostram em paralelo
*ma*s é
 Sempre como
 um soco na boca
*in*esperada sempre que
 alguém diz o *que*?
 Lívio Tragtenberg³.

Júlio Eduardo Bressane de Azevedo nasceu no Rio de Janeiro, em 13 de fevereiro de 1946. Filho de pais diplomatas teve sua primeira inspiração pelo cinema ao ganhar de sua mãe, aos 11 anos, uma câmera de 16 mm e um projetor, quando ainda morava nos EUA. O cineasta declarou em entrevista⁴ que o cinema surgiu em sua vida através de um processo lento, “ainda estou entrando”, afirmou. Segundo o cineasta, trata-se de uma atividade estranha e curiosa, algo que não tem um esgotamento.

Assistiu a muitos filmes na infância, pois uma de suas tias, que gostava muito de cinema, o levava diariamente para assistir dois ou três filmes. Assim, “Julinho” foi apurando seu olhar para a construção de sua figura dentro do cenário cinematográfico por meio de uma postura intuitiva:

[...] alguma força que me fazia, que preenchia algo que talvez eu buscasse intuitivamente, inconscientemente, que era a vontade de me autotransformar. A vontade de sair de si, de ir para fora de si. (BRESSANE, 2001, p. 9).

Em 1965 estreou profissionalmente como assistente de direção de Walter Lima Jr. em *Menino de Engenho* (1965-66) e em 1966 iniciou sua trajetória como cineasta produzindo três curtas-metragens: *Lima Barreto: Trajetória*; *Bethânia Bem de Perto* e

³ TRAGTENBERG, Lívio. O som. Música. Céu. Trovão? Imagem, O Som, Ação! In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). *Cinepoética*: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 75-80.

⁴ BRESSANE, Júlio. Depoimento. [2001]. São Paulo: *Cinema inocente*: Retrospectiva Júlio Bressane. Entrevista concedida a Ruy Gardner.

Elis Regina (inacabado). No ano seguinte filmou seu primeiro longa-metragem: *Cara...* (1967), seguido dos outros dois objetos desta pesquisa: *Matou...* (1969) e *O anjo...* (1969), ambos em 1969:

Minha relação com os filmes também foi uma relação de experiência, de experimento. Com muito esforço, muito sofrimento. Isso é evidente: há momentos de prazer e de grande alegria, mas há um sentimento que é um sentimento trágico. É um esforço que eu não sei se tem um porquê. A mim, pelo menos, nunca foi esclarecido. (BRESSANE, 2001, p. 10).

Em 1970 fundou a produtora *Belair*⁵ em parceria com o cineasta Rogério Sganzerla, produzindo outros três filmes ainda naquele ano. Nesta mesma data, foi convocado pelo regime militar onde foi interrogado e, posteriormente, ameaçado de prisão devido a um suposto vínculo com o líder esquerdista Carlos Mariguella, anos anteriores, em Cuba. Entretanto, não concordava totalmente com os ideais socialistas tampouco os capitalistas. O que parecia lhe incomodar era a injustiça social, porém, tal ligação extremista ocasionou em um exílio de três anos.

Em solo internacional montou o filme *Cuidado Madame* (Rio de Janeiro / Paris, 1970) – seu último pela *Belair* – além de outros quatro, com produção independente, realizados no Marrocos, Nova York e Londres.

De volta ao Brasil, já com o fim da *Belair*, o cineasta carioca produziu outros nove filmes até o final da década, entre curtas, documentários e longas de produção independente ou da produtora que leva seu nome: *Júlio Bressane Produções Cinematográficas*. Nas décadas seguintes, realizou mais vinte e um filmes (o último, *O Beduíno*, ainda está em produção). Colecionou vários prêmios dos quais destacamos os de nossos objetos: menção honrosa e melhor fotografia para *Cara a Cara* (III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1967); melhor Trilha Sonora (Guilherme Magalhães Vaz), Prêmio de “Pesquisa por uma nova expressão”, MIS-RJ, Prêmio da Crítica, IV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, D.F. para *O anjo nasceu*, dentre outros que vieram ao longo dos anos.

Tais palavras citadas, um resumo rápido de sua trajetória, estão longe de definir com precisão sua figura, no entanto, tem o objetivo de situar o leitor na tentativa de introduzir elementos que possam se somar às proposições a serem lançadas através

⁵Produtora cinematográfica de filmes marginais, a ser desenhada no capítulo seguinte.

dessas linhas que intuem investigar a recepção do espectador frente ao caráter inventivo adotado pelo cineasta ao reinventar a si mesmo através de um teor poético e ensaístico, cujos filmes deixaram marca nas telas e páginas da história do cinema brasileiro.

1.1. Experimentações

Em uma das cenas do filme *Matou...* (1969) (Sequência 1) o filho caminha lentamente por trás do sofá, passa a mão sobre a cabeça do pai, puxa seu cabelo e lhe deflagra a navalha no pescoço. O pai grita. Depois o filho sai do enquadramento e ouve-se em *off* um grito de horror feminino, sugerindo a morte da mãe. Com a tomada em *close up*, sempre perambulando, a câmera segue o personagem que limpa a navalha suja na poltrona e sai do enquadramento. O sangue traça uma linha vertical ao escorrer lentamente pela superfície. Toda sequência de planos aparece ao som banal de uma TV ligada. No plano que segue, o personagem caminha na rua até parar, comprar um bilhete e entrar num cinema.



Sequência 1. Assassinato dos pais e ida ao cinema.

A descrição de tal trecho do terceiro longa de Bressane apresenta ao espectador uma forma complexa e inovadora de se fazer cinema, seja por seu caráter precário de

produção, marcado muitas vezes por uma estética rústica e violenta, ou mesmo pela adoção de uma narrativa fragmentada que acaba por desafiar o entendimento do mesmo, marcas estas, peculiares e características de um conjunto de filmes que, dentre tantas denominações, chamaremos de Cinema Marginal (RAMOS, 1987)⁶, contrariando o gosto de Bressane que destacou sua produção como Cinema de Poesia.

Um cinema vertiginoso, louco, provocador, uma legítima poesia do avacalho através da luz, desafiador de qualquer definição. No entanto, optamos por tal nomenclatura por acreditar que o significado literal da palavra “marginal” represente o paralelismo pelo qual esta linguagem cinematográfica se coloca diante do espectador, em relação a um olhar domesticado pelo padrão clássico, inerente à maioria dos filmes do seio massivo comercial.

Sob esse ponto de vista consideramos que seja possível que o olhar iniciante do espectador da obra de Bressane entre em uma espécie de catarse ao ver pela primeira vez imagens que não se equivalem, como fragmentos, cenários precários e temas de forte apelo emocional que o levam a se posicionar ora chocado ou no mínimo desconfortável, ora tentando buscar nexos prováveis, porém, que somente produzirão algum sentido a partir do olhar sobre o todo da obra. Esse fenômeno da busca de apreensão através da estética marginal entraria diretamente em conflito com o olhar do cineasta, uma espécie de olhar *anti-herói* – empresto aqui o conceito ideológico utilizado também por Hélio Oiticica⁷ cujo emblema intitula este capítulo.

⁶ Tal expressão é nomeada por Ramos (1987) que dentre demais denominações como: *Experimental alternativo* ou *Underground brasileiro* (PUPPO; HADDAD, 2002), *Cinema marginalizado* por Cosme Alves Neto – diretor da cinemateca, MAM, Rio de Janeiro (In: PUPPO; HADDAD, 2002); *Cinema de invenção* (FERREIRA, 2000); *da Boca do lixo* (ABREU, 2006); *Cinema à margem* (BORGES, 1983); *Udigrudi*, pejorativamente por Glauber Rocha (In: PUPPO; HADDAD, 2002) ou *Cinema de poesia* por gosto do próprio Júlio Bressane (2000), justifica-se pelo significado linguístico da palavra, que aqui fora adotado sob o viés de sua condição periférica em anteparo ao “[...] signo utilizado socialmente para se referir mal ou bem uma realidade determinada, do que a uma eventual adequação entre o conceito marginal e a realidade a que se refere.” (RAMOS, 1987, p. 12).

⁷ Artista visual brasileiro com significativa representação no cenário artístico da segunda metade do século XX. Perpassando a fase concreta, na primeira metade da década de 1960, Oiticica investiu na produção de obras com forte apelo ideológico, unindo a *Tropicália* e o engajamento político à arte conceitual. Em uma de suas obras, homenageia o bandido “Cara de Cavalo” em um estandarte impresso em *silkscreen* com a imagem do mesmo morto intitulado: “Seja Marginal Seja herói”. Segundo depoimentos do próprio artista, a obra representava um protesto contra a mentalidade brasileira que supostamente “tratava o marginal como objeto” (DUNN, 2009, p. 170). Entretanto, a analogia aqui referida a Júlio Bressane se interpola ao quesito antropofágico do cineasta cujos filmes elevam a ideia de *anti-herói* como forma própria da subversão, tanto da narrativa quanto da estética adotadas.

Esse olhar afetado pode ser justificado pelo processo de domesticação (KRACAUER, 2009), assim como acentuado por uma relação dialética entre a crise formal (XAVIER, 2012) e narrativa (PARENTE, 2000) inerente às obras, fazendo com que:

[...] esta [obra] entre em choque com as expectativas de fruição habituais do espectador. Este espectador – quando viciado em mecanismos de relacionamento com a obra de ficção baseados numa postura de interrogação paralela ao desenvolvimento da intriga, e na identificação afetiva com os personagens – geralmente sente dificuldade em seguir os filmes de Bressane, qualificados ao final com o adjetivo sumário de “chato”. (RAMOS, 1995, p. 109).

Na tentativa de compreender esta suposição apontaremos as ideias de Kracauer (1960) a fim de justificar alguns argumentos. Segundo o teórico alemão, esse olhar característico do espectador está relacionado à dissociação da realidade concreta pelo sujeito na medida em que o mesmo, imerso num universo de representações generalizadas, abdicaria a uma determinada realidade em busca de outra, comprometendo assim suas habilidades perceptivas:

O cinema torna visível aquilo que não víamos – e talvez nem mesmo pudéssemos ver – antes do seu advento. Ele efetivamente nos ajuda na descoberta do mundo material com suas correspondências psicofísicas. Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, de sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material. (KRACAUER, 1960, p. 300).

Essa nova experiência de mundo visível que se origina da luminescência das imagens eliciadas pelo dispositivo estreita os laços com o lirismo e a poesia. Dessa forma, a exploração sensorial da qual Bressane investiga por intermédio desse mundo de luz e texturas da cultura nos convoca a uma aventura perceptiva de novas revelações visuais, ratificada pela crise que afeta o olhar do espectador e entra em congruência a essas novas revelações como mecanismo articulador de sentidos. Xavier (2012) atribui a essa crise seu aspecto formal de ordenação do conteúdo na tentativa de subverter tanto os parâmetros mercadológicos do qual tais filmes experimentais conflitavam, quanto sua linguagem estética.

Podemos ilustrar este pressuposto através do plano-sequência, de cerca de oito minutos, de *O anjo...* (1969) (Sequência 2), no qual a câmera focaliza uma estrada em perspectiva por onde passam esporadicamente carros, incluindo o dos bandidos protagonistas, que seguem em linha reta até o ponto de fuga.



Sequência 2. Plano-sequência da estrada.

A tentativa de Bressane ao explorar a parcimônia do espectador parece acentuar ainda mais a situação dimensional ao sugerir incertezas que levam ao vazio de conclusões, uma característica pontual de sua tomada antiteleológica, tentativa mesma de subverter a forma clássica.

Xavier (2012) também considera a “dialética da fragmentação” como elemento dessa suposta crise formal, que, por meio do aspecto da “totalização”, problematiza os sentidos ao mesmo tempo em que tenta firmá-los, daí a confirmação de que a quebra brusca de ações desencadeadas acaba aferindo à teleologia da narrativa. Tal “negação formal” traduz a própria crise da cultura na tentativa de subverter a linguagem de seu aspecto usual que, através da afirmação estética, marca essas obras.

Um exemplo dessa fragmentação está presente em *Matou...* (1969), onde a narrativa principal é construída dentro de outra narrativa que por sua vez é completada por outras narrativas desconexas das anteriores. Tal fragmentação, então, contribui para um “desentendimento” por parte do espectador levando-o a imergir no universo da sinestesia e fazendo-nos compreender Bressane enquanto concessor de um cinema de pensamento criativo, um organismo intelectual e sensível que dialoga com outras esferas do conhecimento, como as artes, a ciência e a própria vida. Esta característica seria o ponto de partida para a elaboração de informações que transcendem uma

estrutura linear e previsível. Segundo Bressane (1996) o cinema seria o lugar “Onde tudo se traduz, tudo se dobra e desdobra. Chega à borda e transborda!” (p. 42):

Eu tento mostrar somente certas partes para deixar adivinhar outras. É preciso que haja sempre um certo mistério. A alma de quem filma nunca deve estar presente, nem mesmo nos seus próprios planos. Deve-se descobrir a natureza com os meios da natureza, mas sem copiá-la. [...] O que nós pensamos estar vendo não é o que vemos; o que vemos não é o que vê a máquina de filmar. (BRESSANE, 2000, p. 28).

Tal argumento proposto por Bressane dialoga com o ponto de vista proposto por Aumont (2008b) que considera o cinema experimental dotado de uma riqueza sensorial que preconiza seu purismo, voltando a um “estado nativo”. Segundo o autor, “[...] o cinema nunca esteve tão perto de se encontrar realmente no seio da arte.” (AUMONT, 2008b, p. 59).

Já a complexidade dimensional da narrativa é elucidada pelas ideias de Parente (2000). Segundo o autor, uma narrativa não está ligada necessariamente “[...] a sequência de enunciados atualizados cujos sujeitos ou predicados são submetidos a regras paradigmáticas ou sintagmáticas para exprimir a mudança de um estado de coisas” (PARENTE, 2000, p. 51). O autor considera dentro da narrativa um “movimento de pensamento” que independe do estado natural das coisas, produzindo um novo discurso, sendo assim, “[...] explica como o acontecimento constitui a narrativa, e a narrativa, a realidade.” (PARENTE, 2000, p. 35):

Para que a narrativa seja comunicada, é preciso que o destinatário leia ou escute os enunciados e veja as imagens, de tal modo que ele possa se instalar no sentido (= movimento de pensamento) no qual o mundo “representado”, assim como os enunciados e as imagens materializadas, foi criado. (PARENTE, 2000, p. 36).

A partir desse pressuposto se eleva a ideia da liberdade do espectador como autor de sua própria experiência estética⁸. Assim, ao mergulhar no universo de significações proposto pelos objetos desta pesquisa, temos a possibilidade de

⁸ Vale observar a perspectiva adotada por Jauss (1979).

sistematizar os processos de produção de sentido presentes, que acabam por se desdobrar em rotas variadas de significação e efeitos de ordem sensorial amplificadores das possibilidades de fruição. Para tal iniciação citaremos alguns aspectos que contribuem para a reflexão da postura adotada pelo cineasta, partindo de pressupostos teóricos que problematizaram sobre a construção da obra cinematográfica.

1.2. Subversão x “Superversão”

Em meio a tantas teorias e métodos que se arriscam por caminhos diversos para explicar a complexidade do cinema, em anteparo aos objetos desta pesquisa, surgem alguns nomes que contribuem para a elucidação desta genética. Porém, primeiramente tentaremos definir os conceitos de cinema alternativo, experimental e *underground*.

Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (AUMONT; MARIE, 2009) o termo “experimental” é elucidado segundo a lógica de como algo que “experimenta”, “[...] que faz uma experiência em uma área qualquer, narrativa, figurativa, sonora, visual, etc.” (p. 111). Um cinema desvinculado do circuito comercial, do lazer, da distração, em sua maioria não narrativo, questionador, e subversivo à figuração, cuja expressividade se torna o tônus de sua (des)construção, estreitando os laços com a obra de arte e ressignificando outros termos antes designados: “[...] cinema puro, cinema integral, cinema absoluto, cinema abstrato, marginal, filme maldito, filme poema, etc.” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 11). Já os outros dois termos: “independente” e “*underground*” (subterrâneo) estariam atrelados a essa mesma significância, onde o primeiro se refere ao desprendimento mercadológico e o último como representatividade dos filmes produzidos em Nova York, na década de 1960, cujos cineastas preocupavam-se em experimentar a diversidade não se unificando à rotulação.

Adriano (2003) afirma que o primeiro entrave referente a tais terminações está na própria dificuldade de uma definição precisa de cada conceito. Segundo o autor:

O cinema de vanguarda é anticomercial, não-narrativo, contra o acadêmico e o convencional. [...] Não se define por sua qualidade intrínseca, mas pelo seu grau de negação [...]. A vanguarda não se rege pelo comércio, não segue o

modelo linear e narrativo, insurge-se contra a “tradição automatizada”. (ADRIANO, 2003, p. 1).

O autor, em seu texto, evidencia a problemática existente em se aferir uma definição pontual para estes termos que, no universo dos cineastas vanguardistas, acaba gerando certa polêmica. Prova disso está na posição do próprio Bressane (2000) em classificar seu escopo de “cinema poesia”.

Já Stam (2013) nos ajuda a pensar num itinerário voltado à anteposição entre uma “arte popular alienada” a uma “arte modernista difícil” que, segundo o autor, concebe a ideia de um “contracinema”. O autor destaca o quesito alegórico e carnavalesco presente nesses filmes que considerou como um “realismo grotesco”⁹, na tentativa de elevar uma estética latente e vulgar a fim de superar uma espécie de racionalismo positivista apresentando à massa alienada uma nova forma de se fazer cinema, híbrida e convulsiva:

O que essas estratégias possuem em comum é que ultrapassam as convenções formais do realismo dramático em prol de modos e estratégias como o carnavalesco, o antropofágico, o realista mágico, o modernista reflexivo e o pós-modernista resistente. São com frequência fundadas em tradições e exibem outros ritmos históricos, outras estruturas narrativas, outras visões do corpo, da sexualidade, da espiritualidade e da vida coletiva. (STAM, 2013, p. 180).

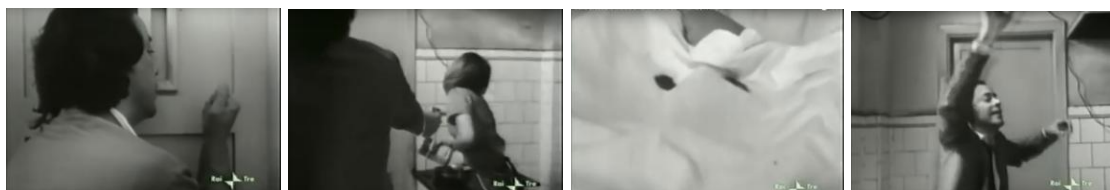
Num dos planos de *Matou...* (1969) (Sequência 3), por exemplo, tal alegoria é evocada através do deboche do assassino que, depois de matar a mulher e um bebê, dança a marcha carnavalesca “Rasguei a minha fantasia”¹⁰. Esse sentido soa sarcasticamente ao sugerir uma solução cruel e alegórica em anteparo à crueldade da

⁹ Siega (2012) explica que para: “[...] Mikhail Bakhtin (1979), o realismo grotesco é identificável nas formas tradicionais da comicidade popular, manifestando uma concepção estética baseada em um princípio material e corpóreo. Diversamente dos cânones dominantes, que tendem ao perfeitamente “acabado”, em sua forma grotesca a realidade do corpo – humano, animal ou coletivo – é apresentada sempre no seu caráter de universal incompletude. O resultado é a imagem de um corpo em estado de perene transformação e abertura, onde as fronteiras corporais são continuamente ultrapassadas para colocá-lo em comunicação com o que o circunda. Como nas figurações pictóricas de Bosch e Bruegel ou nas criações literárias de Rabelais, o corpo grotesco se abre ao que está fora dele, penetrando-o e acolhendo-o reciprocamente, em um incessante ultrapassar de confins: no âmbito material, entre corpo e mundo; no topográfico, entre alto e baixo; temporalmente, entre velho e novo.” (SIEGA, 2012, p. 64).

¹⁰ Composta por Lamartine Babo e gravada por Mário Reis em 1935.

situação. Por outro lado, a canção rompe com o convencional, libertando o ouvido para uma nova apreciação, em outra dimensão. Xavier (2014) coloca que:

Quando deixamos os preconceitos e os pré-condicionamentos de lado, nos abrimos para a concretude da experiência puramente visual e cinestética, para o “realismo” da luz e do movimento, para a pura experiência do olho, para a matéria do cinema. (XAVIER, 2014, p. 107).



Sequência 3. Assassinato da mulher e bebê seguido de dança carnavalesca.

O aspecto subversivo deste cinema experimental, *underground*, alternativo, marginal ou de poesia pode ser investigado pela estética de sua forma, com destaque para o quesito da montagem. Sendo assim, para iniciar nosso trajeto, apresentaremos a seguir algumas ideias lançadas pelos teóricos russos que nos fazem pensar na problematização da montagem.

Stam (2013) explica que para o fundador da primeira escola de cinema do mundo, Lev Kuleshov (1898-1970), a montagem é responsável por organizar fragmentos dispersos gerando sentido e sequência rítmica distinguindo, assim, o cinema das demais artes. Para Eisenstein (Apud ANDREW, 2002):

O cineasta não deve unir apenas mecanicamente peças de montagem, ao longo de uma linha dominante, mas deve orquestrar com sensibilidade um vibrante conjunto a fim de que o espectador possa receber um grupo de estímulos organizados fluindo variadamente através de sua mente, mas criando uma impressão final, uma sensação de totalidade. (ANDREW, 2002, p. 59).

Isso nos leva a entender o mecanismo pelo qual o olhar do espectador de Bressane apreende os sentidos produzidos por tal “sabotagem” à montagem. Assim, dentro do que parece ser o caos, temos o filme não como um produto, mas como um

processo criativo, “organicamente desvendado” de onde “[...] o espectador é levado a percorrer a estrada da criação que o autor percorreu ao criar a imagem.” (EISENSTEIN, 2001, p. 32), reflexo mesmo de ecletismo, sinestesia, antinaturalismo, dialética da forma, multiculturalismo, dentre outras características apontadas pelo teórico soviético.

Utilizando-se dos efeitos da montagem Bressane subverte a própria forma, equiparando-se ao pensamento eisensteiniano, porém, evocando a crise como solução estética, e, diferentemente de Eisenstein, que acreditava numa vanguarda experimental popular acessível às grandes massas, o cineasta brasileiro dedicava seus experimentos a condições periféricas sob outra ordem de apreciação, destinadas a grupos específicos de espectadores, como artistas, estudantes e cinéfilos (RAMOS, 1995, p. 109).

Já as ideias de Dziga Vertov (1896-1954) contribuem para pensarmos no quesito da receptividade do espectador. Para o teórico “[...] a chave do cinema estava em seus protocolos para organizar o olhar e controlar as percepções e os movimentos por meio da montagem, da encenação e de técnicas retóricas como o contraste, o paralelismo e o simbolismo.” (STAM, 2013, p. 56). Vertov (1984) destacou o status de *tropos*¹¹ à sétima arte de modo a transformar a realidade social dos sujeitos como uma máquina catártica do pensamento.

Em seu manifesto *KINOKS* - “NÓS”, escrito em 1919¹² e publicado na primeira edição da Revista *Kinophot*, em 1922, o autor questiona o caráter mercadológico do dispositivo e a posição do cineasta diante desse fator desencadeante de tantas ações aos espectadores. Para Vertov (1991) a legitimidade do cinema se justifica na busca do material segundo um ritmo particular desprendido de qualquer padrão antes sacramentado. Essa “poesia da máquina” defendida por Vertov impugna qualquer ação apelativa de filmes que exploravam o dinamismo espetacular e a empatia emocional do espectador ou meramente “a cópia da cópia”:

NÓS declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra. – Afastem-se deles! – Não os olhem! – Perigo de morte! – Contagiosos! NÓS afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente.

¹¹ Do grego *τρόπος* ou *trópos*, do verbo *trépo*, "girar". Figura de linguagem ou da retórica responsável pela mudança de significado, interna (nível do pensamento) ou externa (nível da palavra).

¹² Traduzido posteriormente por Sylviane Mossé e Andrée Robel das edições francesas de “Articles”, “Journaux” e “Projets”, Paris, Union Générale d’Editions, 1972.

A morte da “cinematografia” é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver. NÓS os *concitamos a acelerar sua morte*. NÓS protestamos contra a *miscigenação* das artes a que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, ainda que escolhidas entre todos os tons do espectro, jamais dará o branco, mas sim o turvo. Chegaremos à síntese na proporção em que o ponto mais alto de cada arte for alcançado. Nunca antes. NÓS os conclamamos: - a fugir - dos langorosos apelos das cantilenas românticas; do veneno do romance psicológico; do abraço do teatro do amante; e a virar as constas à música - a fugir – ganhemos o vasto campo, o espaço em quatro dimensões (3 + o tempo), à procura de um material, de um metro, de um ritmo completamente nosso. (VERTOV, 1991, p. 248).

A radical recusa pela ficção cinematográfica fez de Vertov um redentor do desvelamento das aparências dos processos sociais através do recurso da montagem. Esse olhar da câmera do cineasta soviético, fundamentalmente marcado pela articulação de temas e a proposição de uma nova visão sobre determinado processo sugere transcrever a essência do que o autor acreditava, a câmera como instrumento de um novo ver, que chamou de “cine-olho”, notadamente influenciada pelos movimentos futuristas e positivistas, como um instrumento poderoso de luta ideológica.

No entanto, traçar uma linha de pensamento que ligue nossos objetos aos pensamentos citados torna-se delicado, devido às diferenças visíveis entre tempo e espaço de ambas esferas. Nosso objetivo ao citar este legado se firma no entendimento do quesito formal à subversão proposta pelo cineasta brasileiro e, conseqüentemente, aos efeitos de recepção ao espectador.

Assim, em meio ao poder impresso na película pela montagem, podemos destacar a negação às regras clássicas que deflagra Bressane em seus filmes, como uma espécie de “antigramática” ou “antinorma”, uma “superversão” sobre a realidade, cujo entendimento espectral estaria, segundo os russos, baseado em um discurso interior, responsável por uma espécie de contemplação íntima e solitária, como se o espectador tivesse que se tornar “surdo e mudo” para uma melhor compreensão. Daí a suspeita da metalinguagem como peça chave para a compreensão deste espectador “ensimesmado”.

1.3. Ética na ótica caótica¹³

¹³ Parafraseando a expressão “Ética na ótica de uma revisão do Udigrudi” proferida por Jairo Ferreira no livro-catálogo *Cinema Marginal* (PUPPO; HADDAD, 2002, p. 97).

Além do escopo russo, também podemos contemplar os efeitos de recepção eliciados pelas obras de Bressane sob a ótica da hegemonia do cinema e seus efeitos ao espectador, que aqui ousamos chamar de “comum”, no sentido do sujeito que é leigo às reflexões mais eruditas sobre o dispositivo e que busca o lazer e o entretenimento sem quaisquer pretensões de cinefilia, supostamente marcado por uma apreciação moldada pelos padrões clássicos cinematográficos, porém, sem se desprezar seu aparato perceptivo, sensível e crítico que, segundo a hipótese desta pesquisa, deslocaria sua posição ao entrar em contato com tal cinema experimental. Contudo, propomos um debate entre pensadores da *Escola de Frankfurt*, aliado a outros estudiosos, a fim de considerar o perfil hegemônico que imergiu no cinema ao longo de sua história, bem como, anteparar ao cinema de Bressane como uma possível forma reacionária a esse quadro.

Kracauer (2009) nos apresenta uma teoria engajada sobre o cinema como um veículo colaborador da cultura de massa à luz da filosofia histórica e teorias ideológicas. O autor alemão considera o cinema como antinaturalista. Em seu ensaio *O ornamento da massa*, originalmente publicado em 1927, nos chama a atenção para a análise de “discretas manifestações de superfície” que permearam o processo histórico através de “estruturas lineares presas” que revelam um “[...] *culto mitológico*, que se oculta sob uma indumentária abstrata [...] manifestação crassa da natureza inferior.” (KRACAUER, 2009, p. 100). Para Kracauer tais ornamentos que investiram na mudança de gosto da população passaram a ter efeitos secundários vinculados à prática capitalista:

É uma simples consequência de expansão do poder desenfreado do sistema econômico capitalista, que as forças obscuras da natureza se rebelam de modo sempre mais ameaçador e impeçam o acesso do homem à razão. (KRACAUER, 2009, p. 99).

Assim, atribui ao ornamento, como um de seus efeitos, a transformação da massa rumo à ilusão, face à verdade: “Quando se quer ser enganado, a alma e o coração apreciam a autenticidade” (KRACAUER, 2009, p. 305).

Essa tal “[...] máquina de sonhos [...] túmulos que não são para se levar a sério, despertam a aparência da vida [...]” (KRACAUER, 2009, p. 310) proposta pelo teórico, concede ao cinema uma posição de engajamento social, promotor de uma espécie de

pessimismo ativista. Seu discurso marxista questiona a influência exercida pela hegemonia cultural que prevê, sob a perspectiva crítica, um cinema de “abate ao gado”, precursor da antidemocracia.

Duhamel (Apud STAM, 2013, p. 83) também confere ao cinema a conversão do público a uma “entidade bovina e passiva”, um legítimo “matadouro da cultura”. Para Duhamel, a massificação do cinema estupidificara as mentes elevando a espetacularização à falsa sensação de abastamento.

Já Benjamin (1996) em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito entre os anos de 1935 e 1936, reconhece que o processo de tecnização inerente ao cinema promoveu uma “críticidade psicótica” da massa, conforme conclui:

A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das representações que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. (BENJAMIN, 1996, p. 190).

Benjamin (1996) concebe à arte a tarefa de mobilização das massas e conclui que através do cinema, particularmente, poderiam se dar “[...] transformações profundas nas estruturas perceptivas.” (BENJAMIN, 1996, p. 194). Embora que não tenha um intuito reacionário direto, a obra de Bressane nos apresenta uma linguagem artística tomada por elementos capazes de gerar esse choque de forma aguda: um convite à mudança perceptiva do olhar, alterando, portanto, os efeitos de recepção.

Um exemplo disso está no plano-sequência do filme *A família do barulho* (1970) (Sequência 4) que toma a face da personagem de Helena Ignez. O plano dura cerca de um minuto e meio ao fundo de um canto melancólico feminino acompanhado de uma orquestra. Quando o som fica mais agudo e intenso a atriz jorra um líquido espesso e escuro pela boca que remete ao sangue, tingindo todo o seu maxilar inferior. A voz cessa. Helena, então, fecha os olhos mostrando-nos sua pálpebra mórbida.



Sequência 4. Helena Ignez em *A família do Barulho*.

Em vista dos elementos adotados tal sequência produz sentidos de repúdio, rompendo com a apreciação contemplativa do espectador. Assim, Bressane desperta esse olhar adormecido, já previsto pela perspectiva crítica, como por Adorno e Horkheimer (1985), que consideraram o cinema provido da crença de um poder focado na negação crítica, produzindo espectadores como consumidores: “[...] as massas iludidas, hoje, deixam-se cativar pelo mito do sucesso muito mais que as próprias pessoas bem-sucedidas. Imóveis, se obstinam na própria ideologia que as escraviza.” (STAM, 2013, p. 88). Daí a ideia da arte como uma ferramenta necessária para o aprimoramento perceptivo, crítico e legitimador da democracia.

Na cena inicial de *O anjo...* (1969) (Sequência 5), por exemplo, o cineasta nos apresenta planos com gravuras de peixes que, dentre os sentidos possíveis, sugerem o de dominação conivente do oprimido.



Sequência 5. Planos iniciais de *O anjo nasceu*.

Esta sequência denota vários sentidos que interagem especificamente com o desenrolar do filme, melhor explanado no capítulo cinco, entretanto, poderíamos anteparar a cadeia alimentar dos peixes ao contexto social do qual o filme foi produzido – a ditadura militar e a censura – assim como, às ações de dominação da hegemonia sobre a cultura, evidenciando a fragilidade e a *dialética negativa* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) dos sujeitos, podendo assim, despertar esse “olhar comum” do espectador que transita entre espaços de um olhar marcado pela hegemonia ao crítico, superando os pressupostos pessimistas traçados pelos críticos.

Essa atitude intuitiva e libertadora de Bressane o aproxima ainda mais dos movimentos estéticos vanguardistas da época, como a arte conceitual, cuja experimentação se elevava como recurso técnico em abate à matéria propriamente dita. Também ao experimentalismo neoconcreto, que propõe a ideia de imersão do indivíduo, o corpo que contagia o espectador, seja por empatia ou sinestesia, ao mesmo tempo em que dialoga com o grotesco, causando determinadas rupturas, contribuindo para a contemplação crítica do espectador.

Contudo, abordar sobre a percepção do espectador em anteparo às ações da hegemonia frente aos objetos desta pesquisa nos aparece como um ponto determinante para a elucidação dos objetivos que a mesma se dispõe. Dessa forma, apontamos as ideias de Bordwell, Staiger e Thompson (1985) que descreveram as características que impregnaram as percepções dos espectadores, citando o padrão narrativo clássico dos filmes hollywoodianos como consequente da normalização e estilização, que consideraram como “excessivamente óbvios”. Stam (2013) confirma os pressupostos dos autores elucidando que:

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos psicologicamente definidos como seus principais agentes causais. Estes lutam para dar solução a problemas claros ou alcançar objetivos específicos, a história finalizando-se ou com a resolução do problema ou com um claro alcance ou não alcance dos objetivos. A causalidade deflagrada pelas personagens fornece o princípio unificador primário, ao passo que as configurações espaciais são motivadas pelo realismo e também pela necessidade composicional. As cenas são demarcadas por critérios neoclássicos – unidade de tempo, espaço e ação. A narração clássica tende a ser onisciente, altamente comunicativa e apenas moderadamente autoconsciente. Se há um salto no tempo, somos informados por uma sequência de montagem ou por um fragmento de diálogos; se uma causa é omitida, sua ausência nos é informada. A narração clássica opera como uma “inteligência editorial”. (STAM, 2013, p. 167).

Já, Andrew (2002) questiona os padrões clássicos citando a posição dos críticos franceses das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Cinéthique* que acusaram:

[...] o cinema narrativo convencional de apoiar a ideologia dominante de uma cultura moderna repressiva. Apesar de todo o mundo perceber que a ideologia desempenha sua parte no financiamento, produção, distribuição, censura e crítica de filmes, esses críticos são os primeiros a afirmar que a verdadeira base do significado cinemático é corrompida por uma mentira que destrói as possibilidades de significado, exceto a repetição neurótica da ideologia dominante. Essa mentira é o produto da insistência de nossa cultura na representação do real. Insiste primeiro em que realidade é visível; em segundo lugar, em que o instrumento científico, a câmara, pode capturá-la. [...] Para eles [críticos marxistas], o cinema convencional deve ser visto como uma repetição inconsciente usada pela cultura para insistir na realidade do mundo em que vivemos e do modo como vivemos nele. Precisamos, defendem, criar uma nova cultura, uma nova realidade, que vai parar de reprimir todos os desejos que não os da burguesia e todos os que não pertençam a determinadas classes sociais. Uma nova visão completa do mundo é necessária, e o cinema pode *trabalhar* para ajudar a criá-la. Os marxistas defendem um cinema crítico que vai “desestruturar-se” a todo momento. Em vez de fabricar uma ilusão, esse cinema vai deixar o espectador ver, através das imagens e da história, o próprio processo de criação. [...] Todo assunto deveria ser exposto de acordo com suas bases socioeconômicas; todo significado (toda imagem e relação narrativa) deveria expor seu próprio trabalho. Desse modo podemos esforçar-nos para remodelar conscientemente o mundo. [...] fazer desejar o cinema, ainda desconhecido, que precisamos nos esforçar para tornar realidade, a fim de que, por sua vez, esse cinema possa lutar por nossa libertação. [...] os próprios processos de compreensão humana são culturalmente determinados e determinantes, em vez de naturais e comuns a todos os homens. Devemos livrar-nos dos padrões através dos quais pensamos e comunicamos nossos pensamentos. (ANDREW, 2002, p. 189-191).

Dentro da esfera nacional, Gomes (2001) explica que os filmes produzidos no Brasil, naquela época, não teriam um tipo de espectador determinado. O autor argumenta que os cineastas não se preocupavam com a identidade desse espectador, daí o resultado conflituoso que se instaurou a partir do cunho desses filmes, a ser justificado, sobretudo, pelas intervenções colonialistas geradoras de:

[...] uma passividade que é a própria negação da independência a que aspira. Dar as costas ao cinema brasileiro é uma forma de cansaço diante da problemática do ocupado e indica um dos caminhos de reinstalação na ótica do ocupante. A esterilidade do conforto intelectual e artístico que o filme estrangeiro prodiga faz da parcela de público que nos interessa uma aristocracia do nada, uma entidade em suma muito mais subdesenvolvida do que o cinema brasileiro desertou. Não há nada a fazer a não ser constatar: Este setor de espectadores nunca encontrará em seu corpo músculos para sair da passividade, assim como o cinema brasileiro não possui força própria para escapar ao subdesenvolvimento. Ambos dependem da reanimação sem

milagre da vida brasileira e se reencontrarão no processo cultural que daí nascerá. (GOMES, 2001, p. 111).

A partir desses excertos recortados das obras dos críticos podemos considerar a liberdade de expressão presente em nossos objetos como uma luz no fim do túnel ante a tal pessimismo retratado. Dessa forma, entendemos que a postura adotada por Bressane, embora que não intencional, resulta em uma ação de superação desta problemática. Ramos (1987) destaca o fascínio destes cineastas pelo abjeto, o grotesco, o horror e a repulsão como um dos elementos decisivos para o rompimento do padrão clássico de apreciação.

O autor evidencia como elemento determinante o modo peculiar de exploração do corpo, sobretudo por seu tratamento grotesco como orifícios excretadores de defecação, secreção oral, nasal, urina, sangue, putrefação, imundice, e tudo mais que pudesse representar o horror, não apenas aquele condenado pela ética, mas também o que advém dos temores da alma, conforme afirma: “O horror ‘marginal’ é inexprimível, sua motivação transcende a ‘motivação da ação’ situada no universo da representação clássica.” (RAMOS, 1987, p. 119).

Além de tais características abjetas, outros elementos como violência e crueldade também são notados nestes filmes, através de cenas de tortura, berros, dilaceramentos e o restante que ameaça a integridade física do indivíduo e produza um sentido de agressão contemplativa do público:

O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche-agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado. A fruição poderá novamente se instaurar a partir de uma elaboração intelectual (não mais baseada na identificação catártica) que considere instigante a imagem do abjeto e do berro despropositado e gratuito. Resta, no entanto, parecer não ser esta a intenção dos autores ao elaborar estes filmes, voltados nitidamente para a obtenção de um efeito de “incômodo” no espectador.” (RAMOS, 1987, p. 121).

Para melhor ilustrar esse repúdio do público propomos como exemplo uma das cenas de outro filme de Bressane: *Barão Olavo, o horrível* (1970) (Sequência 6) – seu primeiro longa produzido pela *Belair*.



Sequência 6. Planos de *Barão Olavo, o horrível*.

O plano-sequência dura exatamente um minuto. A personagem da atriz Helena Ignez aparece em frente a folhagens, de braços cruzados, com vestido estilo camponês e flores nos cabelos. Ela encena mimeticamente o som de um vento curvando seu corpo e gesticula sua face dramaticamente, como se gritasse de agonia e dor, chegando a tremer e expelir a língua para fora. Quando o som do vento cessa a atriz acalma sua face e abaixa os braços em tom de alívio e descontentamento.

A figura alegórica desta personagem e sua situação dramática lembra uma das figuras do afresco *A Primavera*, que Sandro Botticelli pintou por volta de 1482 (Figuras 1 e 2) que representa a chegada da primavera com figuras mitológicas em um jardim ladeado por laranjeiras dentre as quais, a alegoria de *Flora*, uma ninfa da mitologia romana, deusa das flores. A semelhança se dá, sobretudo, ao fenótipo da personagem do filme, também em um jardim, sobre o vento, que lembra a vestimenta e as flores no cabelo dourado, que remetem à figura pintada por Botticelli. Segundo a mitologia, *Zéfiro*, deus do vento, sequestra uma das ninfas do afresco, por quem se apaixonou, desposando-a. De sua boca saem flores que parecem tingir a estampa de *Flora*. Entretanto, o tratamento dramático e desprovido entoado no filme está longe da graça e suavidade consagrada pelo artista renascentista, uma correlação possível de evidenciar o rompimento com o espectador. Embora que não tenhamos certeza de tal alusão por parte do cineasta, o cotejo com as artes¹⁴ será frequente em sua filmografia até os dias de hoje, denotando o hibridismo de sua metalinguagem.

¹⁴ Como nos longas: *Brás Cubas* (1985) cujo roteiro é inspirado na reconhecida obra de Machado de Assis; *Filme de Amor* (2003) do qual Bressane reinterpreta o mito das *Três Graças* e da obra *A origem do mundo* (1866) do pintor realista francês Gustav Courbet, entre outras, além de referências ao teatro e à música incluindo uma reinterpretação autorreferencial de sua ontologia, com alusão a dois objetos desta pesquisa: *Matou...* (1969) e *O anjo...* (1969), junto a *Cinema Inocente* (1980) e *Tabu* (1982), do qual



Figura 1. *A primavera*. Botticelli, 1476-1480.



Figura 2. Detalhe da obra.

Através de tal exemplo que subverte não apenas o padrão clássico do cinema, mas também o das artes visuais, Bressane nos apresenta o caos à ética, segundo sua ótica, passando pelo filtro do olhar do espectador, como conclui Ramos (1987):

A representação de um universo ficcional permeado pela imagem abjeta, pelo avacalho, pela deglutição estilística, faz com que a forma clássica exploda e, em lugar, o estilhaçamento narrativo apareça como uma luva para o universo que se quer representar. (RAMOS, 1987, p. 142).

O movimento catártico estimulado ao espectador pode ser explicado pelos pressupostos de Arnheim em sua reconhecida obra *Arte e Percepção Visual* (1998), o qual denominou “processo de transformação”, concebendo à arte o poder de perceber, expressar e abstrair o que é comum, estimulando assim, olhares mais sensíveis.

Num plano-sequência com pouco mais de três minutos de outro longa de Bressane: *O Rei do Baralho* (1973) (Sequência 7), o cineasta nos convida à contemplação de uma paisagem marítima em som ambiente, como o vislumbre de uma pintura “viva” – igualmente aos planos iniciais de *Filme de amor* (2003). A composição

resgata frases declamadas por personagens destes filmes. Bressane também mensura em *Filme de Amor* a trilha de antigos filmes dirigidos por ele, como do próprio *O Anjo...* (1969), *O rei do baralho* (1973) e *A Agonia* (1976). Já, o longa *A erva do rato* (2008) também fora baseado em dois contos de Machado de Assis: *Um esqueleto* e *A causa secreta*, além de referenciar-se às artes visuais, como a fotografia e instalações contemporâneas. *Tabu* (1982) resgata a obra de Oswald de Andrade e *Sermões* (1989) a história de Antônio Vieira; *Dias de Nietzsche em Turim* (2002) dos escritos do filósofo, dentre outras possíveis investigações intersemióticas que o cineasta experimentou ao longo de sua carreira.

é ladeada por grandes pedras na porção direita da obra que só tomarão dimensão quando no nono minuto sai andando o personagem de Grande Otelo em tamanho minúsculo por entre as mesmas.



Sequência 7. Plano-sequência de *O Rei do Baralho*.

Tal convite à contemplação, proposto por Bressane, confronta mais do que linhas, formas e tons, evidencia contrastes como o claro e o escuro, o leve e o denso, o Grande e o pequeno, o rígido e o fluído, capazes de provocar o olhar contemplativo do espectador, agora fruidor. A tonalidade de cinzas amarelados pela película gera expressividade através do contraste do escuro das rochas com a delicadeza dos gris do céu, mar e areia. A perspectiva da tomada cria tensão ao olhar do espectador, pois sua forma quase geométrica aponta uma seta para o centro da composição sugerindo uma linha diagonal divisória, como a ponta de uma lâmina aguda que fere o mar. O peso imposto pela densidade corpórea das pedras e sua dramaticidade cromática contrastam agudamente com a suavidade etérea da espuma das ondas estourando ao longe.

No momento em que o personagem sai do ponto perceptivo em que está, um pouco abaixo do ponto central da composição, desce a diagonal do contorno das rochas. Seu tamanho minúsculo chama a atenção, aumentando ainda mais a impressão do espectador. “Grande” Otelo agora em “pequena” dimensão caminha em direção à margem, contornando ao caminhar a linha inferior da “lâmina” até chegar ao ponto central e continuar à esquerda seguindo a linha do relevo provocado pela areia.

Tal convite à contemplação proposto por Bressane confronta mais do que linhas, formas e tons, ele nos traz contrastes como o claro e o escuro, o leve e o denso, o Grande e o pequeno, o rígido e o fluído, o movimento para a esquerda *versus* o

convencional à direita¹⁵, além de outros embates que provocam o olhar contemplativo do espectador, agora fruidor, denuncia seu cinema de poesia – como o próprio denominou, uma legítima saudação à arte, que discutiremos a seguir através do conceito de autorismo.

1.4. Poesia da luz

A questão da *autoria* foi levantada por volta da metade do século XX, sob a ótica dos críticos e teóricos de cinema franceses que afirmaram que um conjunto de determinadas unidades compila uma marca identitária, um modo peculiar de se fazer cinema. A partir desta perspectiva o cineasta foi tratado como um explorador dentro de um laboratório de ideias, pesquisa e experimentação, cujos objetivos se apoiavam na investigação dos problemas estéticos, culturais e políticos de um determinado período histórico. Bressane, em sua época, foi um provocador dessa nova visão de mundo que, dentro desse laboratório de pensamento e criação, provocou um novo olhar ao espectador não mais afetado que radicalizava, sobretudo, a interrogação.

Como tomada inicial para a compreensão do conceito apontamos a *Nouvelle Vague* e todo o legado de André Bazin (1991), com destaque para a obra de Jean-Luc Godard, considerada vanguardista e polêmica, cuja forma tomou uma corporeidade bastante particular enquanto deflagrava os dilemas da vida moderna em sociedade. Xavier (2007a) concebe o trabalho do cineasta francês “[...] dentro de um cinema que faz pensar, desconcerta, com seu jogo entre duas ou mais coisas, dinâmica que torna os seus filmes um desafio à atenção [...]” (p. 33).

Bazin (1991) elucida sobre a complexidade da relação desses filmes com o espectador apontando os efeitos gerados por tal liberdade de experimentação através da planificação da imagem na busca de sentidos, colocando-o “[...] numa relação com a imagem mais íntima do que aquela que ele mantém com a realidade.” (BAZIN, 1991, p. 143).

¹⁵ À luz da cultura ocidental.

Sob esta perspectiva, de que um filme não seja “pensado”, mas “percebido”, o autor debate o conceito do cinema como uma obra aberta¹⁶, capaz de eliciar as insinuações do acaso como legitimação da autenticidade da realidade, do instante ou do momento vivido em anteparo ao abandono de uma sequência lógica e coerente, como uma obra não acabada, cheia de lacunas, convidando o espectador a participar de sua própria construção e completude. Para Bazin (1955) “[...] o espectador não é apenas capaz de movimentar os olhos; é obrigado a virar a cabeça” (BAZIN, 1955, p. 47).

A partir de tal tendência de pensamento, apontamos que tal postura autônoma adotada por Bressane, em vista de seu perfil experimental, se traduz em uma linguagem peculiar e única. A busca pela autenticidade e sua compreensão justifica a complexidade da relação de seu espectador com os filmes em questão.

Seu diálogo com a obra de Glauber Rocha - que alcunhou seus filmes pejorativamente de “udigrudis”¹⁷ – uma associação irônica com as raízes *undergrounds* – também poderia ser considerada, além de todo o legado do Cinema Novo no Brasil, que partia do pressuposto do *autorismo* para se firmar, sua ruptura com os padrões clássicos de filmagem, elegendo características revolucionárias à linguagem cinematográfica, como a intensão nacionalista, a liberdade de execução, o racionalismo brechtiniano¹⁸, um cinema dialético e antropofágico¹⁹, cuja imperfeição e dissonância

¹⁶ Vale observar a perspectiva adotada por ECO (1962) em *A obra aberta*.

¹⁷ Em depoimento à revista *Debate e Crítica* de 01 de abril de 1975, Glauber Rocha afirmou que: “Os filmes udigrudi são ideologicamente reacionários porque psicologistas e porque incorporam o caos social sem assumir a crítica da história e formalmente, por isso mesmo, regressivos. São uma mistura do Godard anarquista pré-67 e do formalismo fenomenológico descritivo de Warhol, e nenhum deles constitui o que pretendia: libertar o inconsciente coletivo do subdesenvolvido num espetáculo audiovisual.”. Excerto publicado posteriormente em: REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

¹⁸ Berthold Brecht (2005) postulou uma forma de encenação realística, baseada na valorização de cenas do cotidiano que investiam na crítica social e temas polêmicos, na fragmentação narrativa e na bricolagem como elementos cênicos, além do rompimento com a quarta-parede, que inspirou a interatividade da plateia como participante do ato teatral.

¹⁹ O Manifesto Antropofágico, postulado por Oswald de Andrade, em 1928, partia do conceito de deglutição das influências culturais existentes no Brasil, como uma tentativa de buscar a identidade nacional. Vale observar mais em: ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Disponível em: <tropicália.com.br/v1/site/internas/leituras_gg_antropofagia1.php>. Acesso em: 11 jan. 2016.

dramática, rebeldia e imprecisão postularam seu “estilo”, o qual podemos apontar maiores influências em *Cara...* (1967), analisado no capítulo três.

O paralelismo à obra de Glauber Rocha acabou gerando certo conflito entre os dois cineastas, devido a depoimentos e desentendimentos mútuos. De todo modo, tal vínculo paterno presente nos primeiros longas de Bressane seria difícil de ser quebrado. Segundo Bernardet (1991) a partir dos filmes a serem analisados, Bressane se instaura como “filho ilegítimo” na tentativa de se libertar das influências que serviram de inspiração para a execução de tais obras. Em entrevista concedida à *Cineimaginário*²⁰ Bressane declarou:

O Glauber não é para uma análise rápida, mas para um estudo detido, refletido e extenso. A minha visão dele ainda é muito apaixonada. Tivemos uma relação pessoal e afetiva muito grande. Depois houve uma ruptura, uma desavença, por causa da questão do cinema brasileiro, que eu havia colocado em *Matou a família e foi ao cinema*, e em *O anjo nasceu*, dois filmes-manifesto. Naquele momento, havia uma outra posição, da criação da Embrafilme e realização daqueles filmes como *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*. Nesse momento, houve uma ruptura, mas depois nos reencontramos. Quando o Glauber fez o *Di Cavalcanti* e depois *A idade da Terra*, ele voltou a me frequentar, a vir a minha casa. Eu considerava esses dois filmes dele uma forma de retomar a questão que ele tinha atacado. Eu tenho um artigo inédito chamado *Ramalhete de beira de túmulo*, em que falo disso. O *Di* e *A idade da Terra* foram justamente um encontro dele com a *Belair*, conosco. Ele me mandou uma carta de Portugal, onde me chama de “amigo do coração dele” e de “poeta do cinema brasileiro”. (BRESSANE, 1987).

Assim, entre afetos e desafetos, na busca pelo encaminhamento de sua obra, Bressane se liberta de determinadas convicções, fugindo de dogmas já postulados ao longo da história, incluindo qualquer tipo de vanguarda (assim como a cinemanovista), rumo a uma espécie de *anti-vanguardismo*. Entretanto, para melhor compreensão desta suposição, torna necessário entender melhor o conceito de vanguarda.

Segundo o *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* (AUMONT; MARIE, 2009) o conceito *vanguarda* é concebido como uma metáfora sobre o cunho militar dado no século XII, associada nos últimos séculos à esfera da cultura como um modo de “[...]”

²⁰ BRESSANE, Júlio. Depoimento. [22 de setembro de 1987]. Rio de Janeiro: *Cineimaginário*. N. 22. Ano 2. Entrevista cedida a Cláudia Moretz-Sohn.

qualificar formas de experimentação figurativa e representativa” (AUMONT; MARIE, 2009, p. 295), porém, marcada por certa imprecisão em relação ao seu significado literal (a preparação para a chegada da tropa militar). Segundo os autores, o cinema adotou o termo como uma forma de designar certas tendências adotadas pelos cineastas, geralmente com tratamento ideológico e polêmico:

Os vanguardismos são quase sempre caracterizados por seu desejo de ter a exclusividade da arte e pela difamação dos outros artistas e das outras correntes. Por isso, quase sempre são correntes bastante teóricas, ou ao menos autoconscientes, e dão lugar a muitas declarações e manifestos que definem a arte do cinema. (AUMONT; MARIE, 2009, p. 295).

Todavia, Dulac (1946) afirma que:

Podemos considerar de vanguarda todo o filme onde a técnica, utilizada tendo em vista uma expressão renovada da imagem e do som, rompe com a tradição estabelecida para pesquisar, no domínio estritamente visual e auditivo, acordes patéticos inéditos. O filme de vanguarda não visa o simples prazer das massas. Ele é, ao mesmo tempo, mais egoísta e altruísta. Egoísta, porque manifestação pessoal de um pensamento puro; altruísta, porque isento de qualquer participação que não a do progresso. (DULAC, 1946, p. 341).

O pensamento de Dulac aponta para uma tendência de se fraturar moldes canônicos desde a primeira metade do Século XX, como movimentos alternativos da busca de conhecimento e progresso da arte com base no pensamento como laboratório de novas experimentações.

A partir deste entendimento podemos pensar Bressane como um sujeito que quebra radicalmente as regras a fim de construir um novo, imprevisível e expressivo cinema. Contudo, a receptividade do público não seria condizente com a demanda em questão, gerando uma relação de conflito do qual intui investigar esta pesquisa.

Bernardet (1994) coloca que, por causa da ausência de empatia com o público, “[...] o cineasta pode sentir a sua obra inútil, devido à falta de comunicação” (BERNARDET, 1994, p. 47), gerando assim, uma relação de desarmonia com o espectador, sobretudo aquele considerado “déspota” e equalizado por uma linguagem clássica de filmagem.

Tal postura citada por Bernardet (1994) deflagra um quesito do qual Bressane não aparentava se preocupar, já que o mesmo se esquivava da crítica como uma alternativa de mergulhar ainda mais em sua poética. Assim, a ideia de repetição de si mesmo, a fidelidade a uma determinada marca ou estilo não parece representar, para ele, a definição de um *autor*.

Segundo Bernardet (1994) essa tradição da valorização irredutível do *autor* advinda da *Nouvelle Vague* não significa um problema ou não de domínio da linguagem cinematográfica, mas sim, uma tentativa de transparecer uma determinada visão de mundo sem ignorar o poder elucidativo da expressão. Esse pressuposto dialoga com a obra dos cineastas brasileiros e suas preocupações ideológicas e intelectualizadas de tratar os planos.

Dessa forma, parece inegável que os rumos do cinema no Brasil se instauraram com força autoral na tentativa de romper com a estética hegemônica em prol de uma estética da fome e do lixo, antipopular e descontínua, sob o caráter politizado em vista de uma situação colonial (XAVIER, 2007b).

Em sua *Revisão Crítica do cinema brasileiro* (1963) Glauber Rocha associou o *cinema de autor* como revolucionário em comparação aos moldes clássicos. Para ele, o *autor* seria o responsável pela verdade, do resgate à estética da ética, uma postura política pela imagem da película que se incumbe de representar, na busca por uma liberdade a ser deflagrada pelo “inconformismo” e a “insolência”.

A *política dos autores* elencada por Glauber representa não apenas uma crítica, mas uma base para a reflexão sobre a prospecção do cinema. No artigo *Das sequóias às palmeiras*, de 1970, o cineasta afirma que é possível criar uma indústria na qual o produtor seja o *autor*, polemizando que, mesmo autoral, o cinema seria antes de tudo, uma indústria (ROCHA, 2004).

Tal indústria, em contraponto à vertente francesa de pensamento, é um feito consagrado pela era hollywoodiana. Schatz (1991) embate sobre o conflito existente acerca do *autorismo* durante o ápice dessa era (entre os anos de 1925 a 1955), tornando duvidoso o mito sobre o *autor* instaurado pelo pensamento francês ao argumentar sobre um *cinema de estúdio* que teria permeado os espaços de filmagens de importantes produtoras cinematográficas de Hollywood, justificando sobre a importância dada a

toda a equipe de produção dos filmes, cuja autoridade maior estava centrada em seu produtor e não apenas no diretor, que segundo Schatz, era designado a mais um papel laboral:

Observando de perto as relações de poder e a hierarquia de autoridade, a divisão de trabalho e o processo de linha de montagem da produção durante a era do estúdio, vemos que não faz sentido atribuir a realização ou o estilo de um filme apenas ao diretor – ou a qualquer outro indivíduo isoladamente. (SCHATZ, 1991, p. 19).

Dada a prioridade às estruturas de poder da indústria cinematográfica, os *autores* americanos ficaram subjugados “[...] ao maquinismo dos estúdios – fábricas de Hollywood, desumanizador, cheio de fórmulas e ávidos de lucro.” (SCHATZ, 1991, p. 19), sendo assim, cada estilo individual foi cerceado pelos interesses de cada estúdio, cujos dirigentes denominou “Os gênios do sistema”, tema que norteia seu estudo. Todavia, afirma que estas figuras executivas foram incompreendidas em vista do legado que deixaram como determinação de uma “arte clássica” de filmagem, reconhecida, inclusive, pelo próprio Bazin, em 1957 (SCHATZ, 1991, p. 22).

Em meio a este universo turbulento de novas ideias e contradições sobre a questão do *autorismo*, podemos pensar o cinema de Bressane desenhando-se em volta de uma reinterpretação do *underground* americano do que propriamente ao Cinema Novo e outras vanguardas da época – e isso justificaria sua autoafirmação de independência, do qual o cineasta tornaria possível a proposição dessa suposta *antivanguarda* da linguagem cinematográfica.

O lúdico, o inusitado e o provocativo são marcas do conjunto de filmes que romperam com o padrão de recepção do espectador. O termo *Underground*, como já elucidado anteriormente, volta neste tópico para designar um ambiente cultural que foge de qualquer padrão estabelecido e que atingiu o cinema caracterizado pela livre criação. Como uma *anti-vanguarda*, surgiu em meados da década de 1960, com manifestações audiovisuais em um contexto que já sinalizava uma forte contraposição às práticas do cinema clássico. Os cineastas *undergrounds* buscavam realizar produções com conteúdo fantástico, lúdicos que comportaram uma ampla variação de sequências. As primeiras práticas videográficas exploravam elementos de linguagem que eram pouco utilizados.

Um expoente desta estirpe é Andy Warhol e seus notáveis vídeoartes, cuja função, como um misto de cineasta com artista visual era questionar e provocar até mudar o olhar do espectador, apoiando-se na curiosidade do mesmo como um recurso para, através do incômodo, gerar reflexão e despertar um olhar mais denso e crítico.

Como os *undergrounds*, Bressane e seu cinema poético dotado de lirismo supera a tradicional decupagem do cinema narrativo-representativo consagrado por Hollywood, em meio ao declínio do chamado *cinema de estúdio* pelo advento da televisão, por constituírem “[...] uma radical destruição do espaço-tempo contínuo, da imagem que ajuda o espectador a perceber os “fatos”, do espetáculo claro e dotado de fotografias nítidas que abrem para um espaço ficcional autossuficiente.” (XAVIER, 2014, p.119), fazendo o espectador se libertar dos condicionamentos de um cinema dominante:

Diante do filme de vanguarda, não encontramos o habitual fluxo narrativo de um cinema acelerado, e devemos procurar nos adaptar à nova temporalidade proposta aos sentidos. O espectador precisa aguçar sua sensibilidade plástica para perceber no mínimo detalhe a incidência de um estilo e a expressão de um sentimento interior. (XAVIER, 2014, p. 119).

Assim, Bressane leva o espectador a questionar o ato de fazer cinema e refletir sobre o purismo de sua própria percepção como fundamentadora da constituição do mundo natural com seu projeto de tendência intelectual, pautado pela desconstrução, com proposição subjetiva, como projeção do mundo interior através do dispositivo, ao ataque à superfície limpa da tela atingindo, por consequência, os olhos do receptor acostumado com a “limpeza” dos filmes industriais.

Sob esse ponto de vista, podemos considerá-lo como um legítimo artista (ou *antiartista*²¹) e tais filmes como obras de arte. Dessa forma, seus espectadores se

²¹O conceito *antiarte* apoia-se na ideia *dadaísta* da determinação do valor estético não como procedimento técnico, mas como um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade: “Com suas intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando para a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor.” (ARGAN, 1999, p. 356). O estilo inventivo e provocativo de Duchamp chamou a atenção da crítica pelo caráter enigmático de suas obras, consideradas quebra-cabeças desafiadores a estudiosos e o grande público: “Precisa-se apenas de virar o caleidoscópio da interpretação para descobrir que os fragmentos da vida de Duchamp e da sua obra, formaram um novo padrão.” (MINK, 2000, p.8).

transmutariam a fruidores ao mergulhar no complexo universo de significação da arte: “O cinema autêntico amarra o cineasta e o espectador juntos num diálogo com a terra, e o resultante trabalho de arte liberta-se do *status* de “a serviço”, tornando-se uma força viva autossuficiente.” (ANDREW, 2002, p. 200). Tal experiência prospectiva e eliciadora de novos horizontes é, segundo Aumont (2004), um desejo de um “olho interminável”. Como exemplo, podemos citar os planos longos de *O anjo...* (1969), hábeis de provocar uma abertura para tais percepções, que segundo Bellour (1997), gera configurações imprevisíveis:

[...] começaríamos a encontrar tempo para acrescentar algo à imagem, [...] a foto tem um privilégio sobre todos os efeitos por meio dos quais o espectador de cinema, esse espectador apressado, torna-se também um espectador pensativo. (BELLOUR, 1997, p. 93).

A interrogação e a suspeita por parte do espectador o faz, segundo Dubois (2004), trafegar por “territórios imprecisos”, onde a impossibilidade de dar conta da experiência estética unicamente com seu aparato cognitivo, solicita o desenvolvimento de um processo interno de assimilação, incerto e imprevisível, assim como com as imagens as quais embate.

Tal papel que agrega à “instância de legitimação cultural”, segundo Baecque (2010), pediria essa necessidade de mudança perceptiva: “Pois aprender a ver já é fazer filmes, [...] é construir uma representação do mundo em que a vontade e a prática do cineasta germinam.” (BAECQUE, 2010, p. 47). Assim, conclui que a partir da cinefilia foi possível enxergar os filmes como a si próprios, um olhar através dos personagens, um modo privilegiado de liberdade da consciência no registro da consciência do mundo: “O cinema mostra, não escreve, nem descreve.” (BAECQUE, 2010, p. 65), cuja liberdade do cineasta reside no registro da realidade conforme seu virtuosismo e a inconsciência do maquinário.

Essa perspectiva denuncia o poder de sedução que reside no cinema, onde o espectador é guiado através de determinada linguagem, podendo criar a sua própria, em privilegiados itinerários individuais, como um ritual na tela, um convite ao testemunho de humores e afetos coletados em torno da personalidade íntima de cada um, como:

[...] uma osmose quase fetal com ele [o filme], os membros dobrados, encolhidos, os joelhos apoiados, no encosto da cadeira da frente, em estado de hipnose após duas ou três sessões de enfiada, ofuscado pela luz do dia quando as portas se abrem para o exterior. (BAECQUE, 2010, p. 418).

Essa situação gestacional sugere ao espectador um desempenho também autoral, na tentativa de centralizar perspectivas muitas vezes dissonantes, onde os pontos de fuga se encontram no exílio, à margem do ponto central e do reflexo das imagens, revelando multifaces do mundo real em forma de pensamentos.

Em *Cara...* (1967), por exemplo, temos a obsessão pelo reflexo, a criminalidade, a rejeição à realidade, o *voyeur* à procura da forma que vaga através de silêncios e sombras que a liberdade da câmera proporciona: a busca implacável pela imagem especular. O próprio Bressane chegou a declarar em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*²² que:

Os meus filmes são simplesmente filmes. O que pode parecer uma narrativa fragmentada, sem lógica nenhuma, ao espectador é, evidentemente, uma sucessão de símbolos, significados ou dados semióticos. Eles devem ser visto no mínimo cinco vezes e em vários casos conseguem ser entendidos. Tem muito cineasta que faz filmes para serem vistos apenas uma vez, por muitas pessoas. Eu, ao contrário, prefiro que meus filmes sejam vistos várias vezes por poucas pessoas. (BRESSANE, 1983).

Tal apontamento somado à rejeição ao óbvio, a negação ao entretenimento, a crítica à empatia e ao *phatos*²³, a superação de uma estética totalizante, a contradição, a imanência do sentido, a crítica, o realismo, o estranhamento, a intransitividade, a opacidade, a *diegésis* múltipla, a abertura intertextual e o desprazer, dentre outras evidências que podem ser elencadas através dos objetos desta pesquisa, a serem maior tratadas nos capítulos seguintes, vêm postular também a ideia de um *contracinema*, conceito que não se pretende desdobrar nestas linhas, mas que vale a inquietação.

²² Matéria de Ana Lúcia Petrone publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada “Júlio Bressane: Sou Incompreendido”. São Paulo, 14/01/1983.

²³ Dos estudos de Aristóteles, *Ethos*, *Pathos* e *Logos*; *Pathos* se refere à sensibilidade do auditório (aquele que recebe a informação), a variável em função das características do mesmo. A ideia é que o orador deve selecionar as estratégias adequadas para provocar em seu receptor as emoções e as paixões necessárias para suscitar sua adesão e assim, induzi-lo a mudar de atitude e comportamento. Para tanto é necessário que o orador use de argumentos racionais sem deixar de usar o seu carisma e a sua habilidade oratória. (ARISTÓTELES, 2006).

Contudo, definir com exatidão a questão do *autorismo* em Bressane na tentativa de compreender o processo de materialização de suas ideias, aparece como um desafio. Cada linha teórica é passível de nos trazer um mapeamento com bifurcações que direcionam para caminhos de reflexões cujos desdobramentos justificam o processo diacrônico pelo qual o mesmo se apoiou para gerar seus primeiros longas à medida que se firmava enquanto “autor”: “Falar de teoria talvez permita dar outras respostas, pelo menos parciais, mesmo se um cineasta, em seus momentos de teoria, continua sendo um cineasta antes de mais nada.” (AUMONT, 2008a, p. 13).

Diante deste embate, questiona-se o intento de teorização do cinema enquanto representação do mundo e a arte dos cineastas como precursora de um papel impositivo de sua criação. Do mesmo modo, dentro desta íntima relação, a ilusão de se colocar uma teoria unificada seria apenas uma variante otimista. Tal noção faz nascer uma teoria sobre as teorias da qual este estudo não pretende investigar, no entanto, lança questionamentos sobre seu caráter ubíquo. Como cineasta, produtor, autor, teórico, artista ou poeta, Bressane excedeu a si mesmo ao pairar entre os tons absorvidos por cada linha de pensamento, ao elevar-se entre paradoxos e vertigens como elos entre o olho no olho do espectador e a sua obra.

CAPÍTULO 2 – CAMINHANDO CONTRA O VENTO

“O novo de hoje pode estar morto amanhã. Abaixo o preconceito. Arte e cultura como totalidade. Nova estética. Nova moral. Comunicar através da polêmica. Oswald de Andrade: ‘Não estamos mais na Idade da Pedra, mas na Idade da pedrada’. Que mundo é este? O físsil. O fóssil. Abaixo a cultura de elite. ‘A arte é a etiqueta em suspenso’. Nada de engolir obras feitas. Participar. Cultura e arte sem deuses. De baixo para cima. Tudo mudou. A imaginação no Poder. Terceiro mundo. Arte, o chiclete. Artista, o Quixote. Marginal, marginália. Eles, os rebeldes, pensam assim”.

Maria Alvarez Lima²⁴.

Parafraseando o título deste capítulo com um dos versos de *Alegria, alegria*, canção lançada em 1968 por Caetano Veloso, assim como, remetendo a um dos planos de *Matou...* (1969) onde o personagem, que lê um jornal defronte à praia, o deixa sobre o banco e sai de encontro ao vento que faz as folhas voarem pelo lado avesso, apresentamos algumas considerações no intuito de aprofundar e discutir informações sobre as características do cinema de Bressane, suas supostas origens, seu diálogo com o contexto histórico que abarcou a época e suas aproximações com a *Tropicália*.

2.1. Cinemarginália

Dentro de um cenário explosivo cultural marcado por fortes conflitos políticos e ideológicos, o Cinema Marginal aparece, segundo Xavier (2006), como uma nova vertente do cinema brasileiro moderno, considerado como outra fase do Cinema Novo, nitidamente inspirado no cinema *underground* americano, por ora já mencionado, aliando a invenção estética ao debate político, somando-se a outras tradições, já comentadas. Segundo Xavier (2006), tal ousadia gerou um rompimento radical com o público, acostumado ao distanciamento do espetáculo, com o exclusivo objetivo de

²⁴ Artigo para a revista *O cruzeiro*, 14 de dezembro de 1968, posteriormente incorporado a sua publicação em 1996: LIMA, M. A. *Marginália: Arte e cultura na “idade da pedrada”*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

provocar e promover o ato reflexivo de um espectador que tenta juntar as peças de um quebra-cabeça a princípio sem nexo.

Dentre as possíveis inspirações que compilaram sua origem, podemos considerar a *Tropicália* e sua tentativa de ressignificar a cultura brasileira, reinterpretando-a sob o verniz de críticas ao próprio nacionalismo e populismo que orientavam grande parte da cultura de protesto em debate na época. Segundo Dunn (2009):

A *Tropicália* se consolidou como movimento em 1968, durante um período de intenso tumulto político e cultural. No início foi interpretada como uma adoção irônica do kitsch e do mau gosto na cultura brasileira. Os tropicalistas reciclavam conscientemente materiais anacrônicos, como os estilos melodramáticos anteriores à bossa-nova. A releitura de elementos datados feita pelos tropicalistas combinava uma mistura de paródia, que envolvia uma crítica irônica, e pastiche, que sugeria uma medida de cumplicidade. [...] Essas apresentações também intensificaram as tensões com os nacionalistas de esquerda, que assumiam uma postura crítica diante do flerte dos tropicalistas com o consumismo da cultura de massa. (DUNN, 2009, p. 185).

Com base nesse pressuposto, podemos entender a *Tropicália* como um movimento cultural que abrangeu uma série de contradições das quais serão debatidas em sequência na tentativa de dialogar com nossos objetos.

Matos (2007) concebe à *Tropicália* o status de “[...] uma extraordinária escola de filosofia aplicada.” (nota de orelha), uma espécie de “platonismo revés”, no sentido em que tenta superar a deglutição causada pela hegemonia cultural global. Essa abordagem traz à tona, mais uma vez, o importante papel da arte como forma de contestação de uma cultura sedentária, elevando o banal à dignidade estética.

Entretanto, promover um enlace claro entre a *Tropicália* e o Cinema Marginal denuncia uma tarefa a ser tratada com delicadeza. Segundo Ramos (1987):

A filiação do cinema Marginal com o Tropicalismo – embora a ligação seja tentadora - deve ser traçada com reservas. [...] Os vínculos do Cinema Marginal com o tropicalismo – embora existentes inclusive por razões de convivência temporal e espacial - não devem ser sobrejulgados. A justaposição do arcaico e do moderno, a exposição fragmentária dos detritos industriais e das relíquias do Brasil e, principalmente, a articulação desses elementos numa forma alegórica, embora se façam presentes em alguns filmes marginais [...] não podem ser considerados como traços estruturais do Cinema Marginal. A alegoria, que pressupõe uma tentativa de representar uma totalidade ou ao menos a remetência do discurso literal a uma outra instância discursiva fragmentada, parece não ter uma presença muito

marcante na narrativa marginal. O ponto limite da representação alegórica - o instante em que a alegoria (que então já não é alegoria) consome-se em si mesma pelo acúmulo de significações fragmentadas instaurando o universo gratuito e do “sem sentido” (ai já enquanto significação literal) - parece ser o pólo de maior atração da narrativa marginal. (RAMOS, 1987, p. 79-80).

Nos primeiros longas de Bressane é possível se deparar com temas que vão além de um universo estético universalizado. Sem obsessão por uma identidade cultural homogênea, se constroem pautados pela heterogeneidade em meio ao perfil de um país marcado pela ânsia de superação cultural, em busca de firmar sua identidade ao resgatar imagens “hiper-reais” à medida que acentua o caráter grosseiro e violento da realidade.

Tal pressuposto é elucidado por Xavier (2012) que considera as imersões providas pela *Tropicália* como “[...] uma antropologia brasileira de celebração de rituais de identidade” (p. 46) cuja polêmica e arbitrariedade acabaram culminando em algumas ambivalências: da arte para o emblema, do discurso para a paródia, e do conceitual para o *kitsch*²⁵, que o autor chamou de “flancos de domesticação”. Tal tentativa de uma modernização reflexa vinda de seu próprio contexto, segundo o autor, fez com que o próprio movimento caísse nos braços do culto ao fracasso, transformando os objetos, antes vistos com certa desconfiança, reduzidos a uma espécie de estandarte nacionalista.

No cinema os filmes da chamada Boca do Lixo (ABREU, 2006) representam este perfil gerado pela *Tropicália*, que conseguiu produzir um cinema popular com excelente resposta do público numa época em que as questões do nacional e do popular se apresentavam como o epicentro das motivações ideológicas. Como um sintoma de rejeição da realidade, a dialética da demanda produzida pela Boca proveu um novo contexto de fetichização cultural no qual o gênero se firmou, como legítimas “alegrias do subdesenvolvimento”²⁶: “Uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da própria paródia.” (XAVIER, 2012, p. 48). Dessa

²⁵ Longman (1995) define o termo alemão *kitsch* como um objeto ou estilo que, simulando uma obra de arte, é apenas imitação de mau gosto para desfrute de um público que alimenta a indústria cultural da cultura de consumo ou cultura de massa; atitude ou reação desse público em face de obras ou objetos com essa característica.

²⁶ Com este subtítulo Abreu (2006) elucida aproximações com a chanchada e sua representatividade nacional de forma irônica à obra intitulada de Xavier (2012) “Alegorias do Subdesenvolvimento”.

forma, surge um suposto *pós-tropicalismo*, “[...] ameno, conservador, complacente na consideração do mau gosto industrializado.” (XAVIER, 2012, p. 46).

Com o suposto fim da *Tropicália*, em dezembro de 1968 (DUNN, 2009), com seus participantes acusados de subversão, presos e exilados, imerge a ideia de *pós-tropicalismo* que, segundo Dunn permeou o período entre 1969 a 1974, caracterizado por obras de caráter marginal com viés obsessivo pela degradação e por um sentimento mórbido e agressivo de representação, justificando um comportamento alternativo que casa com as características dos primeiros longas de Bressane. Segundo Dunn (2009), o surgimento de cineastas pós-Cinema Novo estava ligado à fortes tendências contra culturais, tendo a *Tropicália* como principal referência.

Entretanto, o cinema proposto por Bressane deglute antropofagicamente a própria *Tropicália* e seus objetos, fazendo brotar cenas cuja autonomia devora o espectador, gerando uma “adrenalina da apreensão” numa relação dialética, longe do fracasso da apatia, como um carcará faminto²⁷: “Estranho o Brasil, era preciso interrogar suas representações. Estranha a comunicação, era preciso pesquisar a linguagem. Estranhado o público, era preciso agredi-lo.” (XAVIER, 2012, p. 48).

Dessa forma, a lâmina afiada da navalha embate com toda amplitude de ideias dadas ao contexto cultural da época, fazendo do diálogo entre o Cinema Marginal e a *Tropicália* mais uma tentativa de se fraturar a hegemonia cultural imposta pela Indústria Cultural e a Cultura de Massa.

Tal tentativa “neo-antropofagista” desses movimentos ratificam a busca reacionária de desacato e resistência às incursões culturais. O próprio Oswald de Andrade, em seu manifesto antropofágico²⁸ negou a existência de uma “essência” nacionalista, argumentando que havia “apenas um processo de apropriação dinâmica e

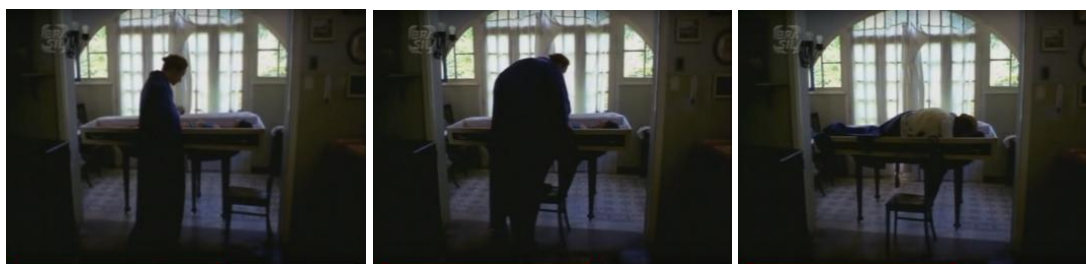
²⁷ Ousamos utilizar o termo carcará, uma ave de rapina típica do nordeste do Brasil, metáfora da luta dos camponeses nordestinos que precisam batalhar constantemente para sobreviver no sertão (DUNN, 2009, p. 75), para associar ao aspecto antropofágico de tais filmes de Bressane.

²⁸ ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *Obras completas VI: Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Também presente em: ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Disponível em: <tropicália.com.br/v1/site/internas/leituras_gg_antropofagia1.php>. Acesso em: 11 jan. 2016.

repleta de conflitos, ou de “deglutição” de várias culturas.” (DUNN, 2009, p. 35). Favaretto (2007) afirma que a alegoria tropicalista produz um efeito crítico justamente por deixar contradições históricas sem solução, gerando uma imagem indeterminada e fragmentada do Brasil, que poderia ser ativada para satirizar a cultura oficial, abrindo assim, novos caminhos para práticas de discursos contraculturais.

A prática antropofágica oswaldiana aparece como um ponto determinista em Bressane. Tanto o *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, quanto à obra *Macunaíma* de Mário de Andrade²⁹ postulam a figura do anti-herói e suas ações abjetas, tão característico dos personagens de tais filmes. Assim, o “vômito” que Bressane devolve em resposta a tal processo de deglutição é justificado por excrementos, sujeira, degradação, putrefação, e tudo que escandaliza e causar horror a um espectador domesticado pelo olhar hegemônico.

Como exemplo deste pressuposto, apreciamos outro plano-sequência do filme *Barão...* (1970) (Sequência 8), onde o personagem executa uma ação de necrofilia. Em princípio, ele afaga os cabelos e acaricia face do defunto. Em silêncio absoluto, sobe e se deita sobre o morto, beija sua face e depois copula sobre seu corpo, em seguida entoa lentamente e com expressão sarcástica: “Eu sou terrível..., terrível...”.



Sequência 8. Atuação necrófila de Barão Olavo.

Em meio a este cenário “terrível” e conflituoso de ideias, o caráter antropofágico das obras de Bressane se firma como uma tentativa ridicularizante e irônica dos temas que deflagram o intuito de ruptura estética própria desses discursos culturais modernos,

²⁹ ANDRADE, Mário de. *Prosa Modernista: Macunaíma*. Rio de Janeiro: Agir, 2010. O livro também foi adaptado para o cinema em 1969, com o mesmo título, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, cujos planos ressaltam características marcantes de caráter antropofágico e também tropicalista, como o hibridismo, o cromatismo acentuado e alusão aos objetos culturais nacionais.

como um processo de “[...] canibalização aleatória de todos os estilos do passado.” (JAMESON, 1991, p. 17-18), através da acidez alegórica presente nesses filmes, que colocou em cena a paródia como recurso paralelo à significação.

A fim de ilustrar tal proposição podemos citar a alegoria do anjo, no filme *O anjo...* (1969) (Sequência 9) que se inicia com o plano do suposto anjo urinando frente a um tronco de árvore ao som cortante de ruídos metálicos de instrumentos. No plano seguinte aparece o personagem do bandido Santamaria, sentado no banco da frente do carro agonizando de dor, enquanto seu parceiro Urtiga folheia um jornal. Na sequência o “anjo” corre por entre troncos de árvores, voltando ao plano do carro do qual está Santamaria. Na espreita, ele diz: “Não é possível, o anjo não ia dar uma dessas”.

Os dois planos que seguem mostram troncos de árvores ao som de trompetes, como se ratificassem uma ação em um espaço *off*. No outro plano da sequência aparecem pessoas de aparência simples caminhando pela rua. Depois em *travelling* a câmera filma o carro dos bandidos passando velozmente com Santamaria apontando sua mão simulando uma arma de fogo. No último plano da cena aparece um grupo de pessoas presenciando o caráter maldoso dos bandidos em sugerir uma chacina.



Sequência 9. A representação alegórica do anjo no filme *O anjo nasceu*.

Através deste exemplo, podemos pensar em tais alegorias e paródias utilizadas como traduções de uma lógica cultural capaz de superar o conceito de modernidade, sobretudo quanto questiona os efeitos de uma modernização conservadora, em contraposição ao modelo econômico vigente. Aumont (2008b) justifica o conceito de moderno no cinema considerando que o dispositivo é capaz de “roubar as verdadeiras emoções”, substituindo-as por “[...] afetos artificiais, que ele faz passar tão bem por verídicos que nossa própria vida é atingida e transformada.” (AUMONT, 2008b, p. 18).

Sendo assim, o espectador de tais filmes de Bressane mergulharia em uma espécie de universo labiríntico, longe de um fim determinado, fazendo brotar a liberdade provocada pelas novas emoções vindas da película.

Essa nova configuração do Brasil dada sob a ótica dos artistas foi ainda mais acentuada a partir da experimentação de novas vanguardas³⁰, daí a ideia de “[...] uma modernidade mais deliberada, mais refletida, mais capaz de teorizar sobre si mesma, mais consciente de sua situação em uma história da cultura, e que sabe se criticar para se esforçar.” (AUMONT, 2008b, p. 52). Dessa forma, em meio às proposições vanguardistas modernas, às referências culturais, ideológicas, sociais e políticas, contemplamos Bressane como um jovem cineasta à margem do Sistema, um anti-herói na busca por sua identidade.

2.2. Cinemargem

“O que está em cima é como o que está embaixo – Hermes Trismegisto. [...] o Underground não está em cima nem Hollywood embaixo. [...] Ética na ótica de uma revisão do Udigrudi. [...] A questão marginal é um lance de olhos na iconoclastia. [...] Os novos são neófitos na árvore cabalística do marginal cíclico. [...] hoje prefiro DVD que sala escura. Tudo acaba como começou, na caverna de Platão. Não tenho pressa – perdi a ansiedade & a euforia. Estou cool - avanço com os pés no chão e a cabeça nas estrelas.”
(FERREIRA, 2002, p. 96-97).

Muitos termos foram ditos na tentativa de significar o conjunto de filmes que romperam com as principais tendências que ecoaram no cinema brasileiro durante o final da década de 1960 e início dos anos de 1970, do séc. XX, caracterizados, sobretudo, por uma estética rude, crueza, disjunção, fragmentação e heterogeneidade. Do *underground* brasileiro ao “udigrudi”, do lixo, da Boca, marginalizado, de invenção, de poesia, experimental, alternativo, maldito ou só marginal, esta nova vertente do cinema brasileiro, trouxe à tona uma inovadora proposta ao espectador: ir além de uma simples apreciação.

³⁰Como nas linguagens das artes visuais: a imersão do corpo enquanto matéria expressiva (*body art*), as *performances* e a arte conceitual, ou a independência de estilos (*art brut*), a exploração de materiais não convencionais como o lixo e restos (*art povera*), a alusão ao *kitsch* (*pop art*) e os hibridismos provedores de um engajamento tanto expressivo quanto ideológico (GRAU, 2007).

Contudo, dentro de uma possível “ética na ótica caótica” de uma “navilouca”³¹ um grupo de jovens se destacou por romper com as formas convencionais de narrativa à margem da Indústria Cultural, fazendo do cinema uma forma possível de resistência e expressão artística. Dentre estes jovens está a figura de “Julinho” – como era chamado pelos amigos – como peça importante para a contribuição dessa nova linguagem – que chegou a discordar da expressão “cinema marginal”, já que não pretendia fazer um cinema que ficasse à margem dos circuitos exibidores, mas um cinema que por tais circuitos acabou sendo marginalizado.

Gomes (2001) aborda sobre este cinema deflagrando sua cultura anárquica que “[...] tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo.” (p. 105). A concepção marxista do autor traz argumentos de viés apocalíptico, o radical distanciamento dos filmes com seu público: “Isolada na clandestinidade, essa última corrente de rebeldia cinematográfica compõe de certa forma um gráfico do desespero juvenil no último quinquênio.” (GOMES, 2002, p. 105). Considerados como exceções, esses filmes caracterizavam-se por traços narrativos singulares, como argumenta Kristeva (Apud RAMOS, 1987):

[...] quando a identidade do narrado torna-se insustentável, quando a fronteira sujeito/objeto estremece e mesmo o limite entre interior e exterior se torna incerto, a narrativa é a primeira a ser interpelada. Se ela continua, no entanto, ela muda de figura: sua linearidade se quebra, ela procede através de rupturas, enigmas atalhos, pontos em suspenso, encavalamentos, cortes [...]. A um estado posterior a identidade do narrador e do universo destinado a lhe sustentar não se narra mais, mas se grita, se garrancha, com uma intensidade estilística máxima [...]. A narrativa cede então diante de alma incandescentes da subjetividade limite que nós chamamos de abjeção, torna-se o “tema-grito” da dor do horror. (KRISTEVA apud RAMOS, 1987, p. 9).

O grito pelo qual a autora nos aponta é elucidado através da complexidade da construção narrativa dos mesmos. Parente (2000) nos atenta para a importância da imagem como propositora de percepções em anteparo a um cinema não narrativo, que segundo o autor, não embate nem se assemelha ao cinema narrativo. Para ele, os acontecimentos imagéticos são cruciais ao não narrativo, na medida em que as imagens interagem com o aparelho sensorial dos indivíduos, do qual eleva à imanência da percepção. Assim, temos a montagem como “[...] uma escolha percebida como

³¹ Expressão utilizada por Bressane para elucidar seus filmes marginais.

movimento e não como simples meio de transmissão de uma mensagem.” (PARENTE, 2000, p. 21).

Para Parente o cinema não deve ser reduzido a uma estrutura linguística, apenas, mas ser concebido como discurso e significado à luz de uma determinada linguística ou filosofia. Para ele, o processo de racionalização dado à narrativa só a empobrece, impondo limites à sua representação: “Ela [narrativa] faz o inteligível surgir do acidental e o necessário do episódico.” (PARENTE, 2000, p. 34). Para o autor:

Não precisamos submeter a narrativa cinematográfica (nem a narrativa oral e escrita) aos enunciados para compreender como os processos narrativos/imagéticos condicionam as imagens/movimento que compõe o monólogo cinematográfico como língua da realidade. (PARENTE, 2000, p. 45).

Contudo, partindo de um pressuposto não narrativo o termo *marginal* significa, aqui, estar em uma posição paralela à realidade, ou seja, no caso de tais filmes, estar relacionada ao valor mercadológico da cultura na tentativa de levantar a autonomia do dispositivo enquanto expressão dessa mesma cultura, superando a efetiva realização de seu valor através da exibição, possibilitando assim, libertar o artista da dialética da mercadoria, diferentemente de sua significação literal que lembra algo pejorativo que sugere o sentido de impotência.

Tal colocação deixa o cineasta numa posição conflitante: de um lado a cobrança ideológica sobre a dimensão política da obra, sua efetivação e comercialização, e do outro, a capacidade criativa, a livre expressão e exploração do dispositivo enquanto matéria prima da obra de arte, atingindo diretamente a produção de sentido de tais filmes, conforme argumenta Ramos (1987):

Esta forma caminha num sentido de um questionamento radical da linguagem clássica do cinema e da percepção a que o público está habituado e dentro da qual dimensiona sua fruição. Dilema para o “autor” que não sabe mais a qual das vozes discordantes atender: se a que vem do seu interior e o leva a arrebentar com a forma e com o contato com o grande público; ou a que vem do exterior – ou talvez da parte crítica de seu ego – e que o culpa por uma não-interferência mais direta na realidade em favor da “imensa maioria da população”. (RAMOS, 1987, p. 20).

Isto denuncia a tentativa de superação industrial do qual o cinema fora historicamente convertido, através da tentativa de caminhar por um universo paralelo

buscando novas alternativas de comunicação com o público, evidenciando, então, a importância à esfera social da obra.

Tal postura do cineasta na busca ou perda pela dimensão política da obra trouxe à tona a questão do distanciamento do espectador enquanto público massivo, já que, contradizendo às formas clássicas da narrativa, rompeu com a comunicação desse mesmo público acostumado a uma estrutura mais folhetinesca.

Martins (Apud GALVÃO, 1983) chegou a afirmar com acidez sobre a produção desses cineastas como se eles estivessem “[...] querendo criar uma nova linguagem, por isso mesmo o que conseguem é ficar falando sozinhos” (p. 158). Tal pressuposto colocou em xeque a atitude engajada de tais filmes, como argumenta Andrade (1968):

Para que um filme seja um instrumento político efetivo, é preciso primeiro que se comunique com o público visado. No caso de usar-se o cinema como instrumento revolucionário, é preciso que ele atinja a classe potencialmente revolucionária [...] os filmes feitos a partir de uma posição supostamente revolucionária fracassam justamente nos cinemas localizados em zonas habitadas pelas classes potencialmente revolucionárias. (ANDRADE, 1968, p. 251).

Tal problema, já destacado no Cinema Novo, denunciou uma relativa posição de marginalidade ocupada por tais filmes, devido, sobretudo, à desintegração da forma clássica em prol da expressão. Bernardet (1966) foi um dos primeiros autores a chamar a atenção para esta questão, argumentando sobre o problema que nasceu entre a tentativa de aliar as produções cinematográficas ao discurso e intenções de seus autores, distanciando cada vez mais as produções consideradas pelo público, ou mesmo pela crítica, como “um bom filme”.

No entanto, Júlio Bressane não transpareceu se preocupar com isso. Chegou a afirmar seu grande interesse em “viver perigosamente” e testar seus limites, “o proibido, o perigoso”, o seu lado suicida.³² Tal atitude refletiu-se diretamente em seu processo inventivo durante a construção de seus filmes marginais – que futuramente foram produzidos pela *Belair*³³.

³² Depoimento audiovisual de Júlio Bressane no documentário que leva seu nome como título. Arquivo em DVD pertencente ao MIS – São Paulo. Duração: 2h 44min e 8s. Registro catalogado sob nº 00428 MEC 00057VD. Pesquisa feita em 15/01/2016.

³³ “A *Belair* diz uma oxigenada, uma lufada de ar novo na atmosfera anestesiante e vacilante do cinema brasileiro. *Belair* é terremoto clandestino. Esses filmes não tiveram acesso às salas de exibição. Eles foram proibidos. Entretanto, foram esses filmes *Belair* que transformaram o panorama dos produtores,

A obra do cineasta estreitou os laços com a “curtição” – ou a “odara”³⁴ dos tropicalistas; presentes em cenas que exploravam todas as formas de prazer do sujeito ou mesmo a crítica constante à moral burguesa: o ócio, a vulnerabilidade, o sexo livre, o “estar em transe” constante, ou simplesmente, a falta de propósito ou objetivos de qualquer ação, consumo de drogas, desprezo pelos valores tradicionais como os da família ou de atitudes comportamentais, a aparência suja, a alienação e a alusão aos excluídos como negros, homossexuais, mulheres, além do encantamento pelo abjeto muitas vezes representado por vômitos, fezes, baba, sangue, vísceras, castrações, necrofilia, etc.

Essa exploração do horror como tema intrigante dos filmes, evidenciada por cenas de crueza como torturas, dilaceramentos corporais, agressões impunes, por vezes acentuadas por um áudio de tensão ou ironia, denotou a atmosfera paranoica instaurada pelo cenário da época, cujo terrorismo ecoou nas próprias vidas pessoais de vários cineastas, que chegaram a ser censurados, perseguidos e exilados.

Um dos grupos de cineastas que se formaram para seguir seus propósitos foi a estirpe dos paulistas que, ligada aos produtores da Boca, acabou atingindo um contingente maior de espectadores, destacando-se por sua visibilidade e lucros obtidos, como no caso de *O bandido da luz vermelha* (1968) de Rogério Sganzerla, que assegurado pelos produtores da Boca, obteve um relativo sucesso.

Através da *Belair*³⁵, produtora independente de filmes, responsável pela produção de obras que romperam radicalmente com a postura marginal até então

dos que fazem cinema. Todo esse ar novo quem trouxe e gerou foi a *Belair*.” Depoimento audiovisual de Júlio Bressane no documentário *Belair* (2009) de Noa Bressane e Bruno Safadi, também presente no documentário *Viola Chinesa – meu encontro com o cinema brasileiro* realizado por Júlio Bressane em 1975.

³⁴ Termo iorubá comumente utilizado por praticantes do Candomblé significando “bom” ou “positivo”. (DUNN, 2009, p. 211). Esse termo serviu de inspiração para Caetano Veloso que intitulou uma de suas canções tropicalistas com apologia à “curtição”. No caso dos filmes marginais o tema que envolve os sentidos atribuídos à palavra “curtição” estaria associado, segundo Ramos (1987) a um “[...] antropofagismo característico do tropicalismo na medida em que deglute esteticamente, sem preconceito, a totalidade das representações que cercam o artista, para depois devolvê-las numa forma estética que tem algo a lembrar um procedimento de colagem.” (p. 41).

³⁵ Segundo Sganzerla a escolha do nome foi inspirado num modelo de carro conversível com design arrojado dos anos de 1950, ratificando a atração irônica do grupo pelo objeto *kitsch*. (RAMOS, 1987, p. 96). Outra justificativa possível estaria na alusão irônica a um importante bairro de Hollywood, conforme depoimento de seus criadores para o documentário *Belair* (2009) de Noa Bressane e Bruno Safadi.

adotada, interferiu agudamente na possível aceitação do público, pondo em xeque a necessidade (ou não) da demanda de exibição. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*³⁶ Bressane comentou que:

A transgressão, a rachadura que é a “Bel-Air” ainda não foi examinada devidamente. Os filmes não chegaram ao público. Continuam numa cortina de silêncio. [...] Os filmes da “Bel-Air” tiveram seu acesso às salas de exibição proibido. Entretanto, foram estes filmes que transformaram o panorama dos produtores que fazem cinema. Todo este novo ar novo quem trouxe foi a “Bel-Air”, terremoto clandestino, vento que sopra em uma pátria cinematográfica futura. O cinema nacional está de olho no sucesso – o cinema experimental está de olho na sucessão. (BRESSANE, 1979).

Um aspecto, que aparentemente soaria como negativo, pode se tornar positivo, no que diz respeito à liberdade de criação e à riqueza de produção de sentido aos processos de fruição:

O ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma faceta que, se vem caracterizar de maneira marcante a estética do Cinema Marginal, ganha toda sua dimensão quando os incluímos dentro do quadro de humor irônico e debochado da “curtição” [...] O deboche e o avacalho atingem aí a tessitura da imagem e a própria película é atingida: negativos riscados, fotografia suja, [...] pontas de montagem aparecendo, erros de continuidade, descuido na produção, etc. A postura que permite uma reflexão sobre a própria obra, povoada de adjetivos desqualificantes e assim mesmo recuperada de forma irônica, dimensiona igualmente o universo ficcional do cinema Marginal. [...] O desprendimento do Cinema Marginal com relação à forma de compromisso e expectativas sociais permite um afrontamento radical com a sociedade institucionalizada que, às vezes beira o histerismo. A representação do “abjeto” se torna possível por este mesmo deslocamento na medida em que não veicula sua elaboração a um contato maior com o espectador. A narrativa pode então penetrar profundamente nos recantos mais íntimos da alma, que aparecem na tela em toda sua fúria de impulsos ainda não domesticados. (RAMOS, 1987, p. 42-44).

Neste trecho, o autor enfatiza com linguagem pontual as características marcantes da confecção desses filmes evidenciando o trabalho rude de produção e a despreensão de cativar o espectador, passíveis de causar repúdio aos olhos mais “domesticados”, ou, pensando-se na apelação como um indício provocativo e inquietante, libertar esse mesmo olhar de uma zona de conforto moldada por décadas:

³⁶ Reportagem de Jairo Ferreira para a *Folha de São Paulo* em 30/03/1979, com o título *Júlio Bressane, rebelde da América*.

Estes filmes aparecem desvinculados do esquema industrial e acentuam, de maneira especial, o aspecto tão polêmico da “marginalidade”, própria ao Cinema Marginal. A exacerbação dramática, expressão do horror incomensurável ao desmedido, fecha-se em círculo. Mostra bem a característica de um momento histórico e de uma produção interagindo estilisticamente com as próprias condições de sua feitura. A dimensão do horror é, então, permitido que seja dada toda sua expressão. A convivência grupal da equipe acentua esta forma e os vínculos com o resto da sociedade não interferem na intensidade que toma a expressão do dilacerado: o campo parece estar aberto para uma produção em vários aspectos singulares [...] e que tem em seu âmago a expressão de um elemento sempre evitado na construção do “bom” objeto artístico: o abjeto. (RAMOS, 1987, p. 97).

Todavia, a conduta de tais filmes acabou chamando a atenção da crítica da época que destacou em tais obras de Bressane o intuito de frisar a contracultura como forma sustentável de elevação cultural frente à produção industrial de filmes.

Segundo Ramos (1987, p. 64) Glauber Rocha já havia preconizado com o advento do Cinema Novo que a proposta estética com base na violência e horror era uma das formas para que “o colonizador” compreendesse “a existência do colonizado”, justificando em seu quase manifesto a *Uma Estética da Fome*³⁷ que a violência seria “[...] a mais nobre manifestação da cultura da fome”, evidenciando assim, a forte inspiração para o surgimento e fundamentação posterior do Cinema Marginal.

Outras declarações mais ácidas postulavam os filmes marginais dentro da esfera do fracasso, como a declaração de Calmon (1972)³⁸: “[...] estou acendendo as velas para ver o desfile de fracassos. Eis umas verdades: nenhum destes filmes dará dinheiro. Nenhum destes filmes presta. Todos esses filmes dão sono. Nenhum destes diretores fará bons filmes” (CALMON, 1972). Tal comentário balançou as ideias mais perenes até então. Torquato Neto (1972) em sua coluna *Geléia Real*³⁹ articulou sua crítica à “opção industrial” tomada pelo Cinema Novo pondo em xeque os “sacerdotes” do cinema brasileiro:

³⁷ ROCHA, Glauber. *Uma estética da Fome. Arte em Revista*. Vol. 1. Edições 5 -7. Centro de Estudos de Arte Contemporânea. Austin: Universidade do Texas, 1979.

³⁸ CALMON, Antônio. *Mixagem Alta não Salva Burrice: depoimento*. [11 de janeiro de 1972]. Rio de Janeiro: *Última Hora*. Entrevista concedida a Torquato Neto.

³⁹ TORQUATO NETO. *Quem cala consente. Última Hora*. Rio de Janeiro. 7 fev. 1972.

Glauber Rocha já era [...] Antônio Calmon disse que não havia mais a menor possibilidade de se fazer um cinema experimental no Brasil. [...] o que resta do falecido movimento do Cinema Novo é a nova nefasta aristocracia do cinema brasileiro, do cinema, e a ruptura que já existe exposta desde de 1969/1970 por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, nas telas, deve ser mantida, e está sendo. (TORQUATO NETO, 1972).

Tal comentário acirrou ainda mais a rivalidade surgida entre os cinemanovistas e os marginais. O termo “intentona udigrudista” do gênio perspicaz de Glauber Rocha somente veio a confirmar os próprios interesses do cineasta:

Mais do que ódio ou uma aversão à estética marginal, o que se descortina para o autor é um conflito íntimo, em que se descortina a possibilidade dos filmes rebeldes caminharem mais na direção do cinema que ele próprio almejou um dia, isto numa trilha que não a que ele havia escolhido no momento. (RAMOS, 1987, p. 90).

Já o grupo carioca liderado por Bressane, com suas raízes ainda ligadas ao Cinema Novo, denotou essa tendência de se libertar dos laços de sua paternidade, que até então admirava a rebeldia de seu “filho”, e agora, adotava uma postura implacável de perseguição.

Tanto a produção paulista quanto a carioca provocaram um rompimento acentuado com o espectador, ratificando sua postura confusa em receber o abjeto sacramentado pela película, como uma necessidade secreta e hedonista de representar o nojo, o asco, a imundice, a porcária, a degradação, a ingestão de detritos, convidando o mesmo a experimentar uma deglutição aversiva de um universo “baixo”, grotesco e animalesco. Esse teor lascivo leva à empatia e ao horror, ao mesmo tempo em que potencializa a originalidade, deflagrando os temores mais instintivos da alma como medida mesma para um grito “histérico” e “convulsivo”:

O berro histérico e convulsivo aponta em direções aos fantasmas mais arcaicos de dilaceramento do ego presentes no sujeito. Horror não apenas do objeto exterior que ameaça a integridade física do indivíduo, mas antes de tudo voltado ao próprio “eu”, agora antevisto como constituído de matéria abjeta e repelente. A proximidade do hediondo faz com que, no espelho, a imagem vista seja a do ser repelido. Sua significação gera, inevitavelmente, o berro do horror pela imagem narcísea estilhaçada. [...] O vínculo catártico, próprio à narrativa clássica, não se estabelece e, em seu lugar, se instaura uma relação em que o espectador se sente incomodado pelo deboche - agressivo, não conseguindo projetar sentimentos agradáveis no ficcional representado. A fruição poderá novamente se instaurar a partir de uma elaboração intelectual [...] que considere instigante a imagem do abjeto e do berro despropositado e gratuito. (RAMOS, 1987, p. 120-121).

Contudo, como uma “[...] espécie de escritura cinematográfica entre parêntesis” (VIEIRA, 2002, p. 96), o cinema marginal tornou apoteótica a estética do lixo literal e metafórica como estratégia de subversão, forma mesma de firmar o caos enquanto elemento estético, do mal para o bem e à margem de algo, seja por seu caráter fantasista que perpassa a chanchada às histórias em quadrinhos, seja pelo melodrama até Eisenstein, do *Noir* ao *Western*, do cinema mudo aos musicais de Hollywood, constituindo um mundo ficcional bastante particular, do qual os personagens parecem ter saído de montagens dadaístas, uma compilação de pastiches buscando antes a materialidade do que a suas significações ou ideologias. Em entrevista, Andrea Tonacci⁴⁰ confirmou que:

[...] transformar o potencial revolucionário, transformador desta linguagem, e reduzi-la a um método de fazer produtos para um mercado é uma tragédia para o conhecimento, um suicídio para a vitalidade da cultura, da identidade. [...] seria como ter uma Ferrari para andar no trânsito de São Paulo [...] acelerando um sonho numa realidade de impotência e desperdício. (TONACCI, 2002, p. 99).

Para o cineasta italiano o processo civilizatório agride sem complacência o ser humano através da rigidez das normas e valores fixos e partidários, assim, considera o cinema como um veículo de conscientização pacífica para a recriação de um estado de consciência coletivo mais humanizado como parte de um sistema pensante em constante transformação, superando a ignorância acertada pela Indústria Cultural previsível e programada, uma questão de escolha e olhar crítico.

Dessa forma, tal poesia audiovisual do avacalho se solidificou pela convicção de desigualdade e desequilíbrio social, como um mal para o bem. Assim como um “herói intelectual ferido” (BORGES, 1983), o cineasta marginal transitou entre sua própria neurose existencial, num clima geral de inconformismos, dentro de uma atmosfera etérea, deixando marcas postuladas em sua identidade na busca incessante pela ausência de respostas.

⁴⁰ Cineasta italiano radicado no Brasil e integrante do escopo dos marginais, responsável pela produção do filme marginal *Bang Bang* (1970), dentre outros.

CAPÍTULO 3 – EM BUSCA DA IMAGEM ESPECULAR

3.1. Apresentação metodológica

Ao iniciar esta fase do trabalho, caberia colocar algumas considerações acerca da postura metodológica de análise dos objetos.

Na tentativa de diferenciar uma intenção crítica que tange ao impressionismo das observações, apontamos uma linha de pensamento embasada por uma metodologia de análise fílmica marcada pela consideração estrutural dos objetos junto a sua contextualização, partindo para o nível da interpretação, de modo a clarificar o entendimento e tornar a pesquisa mais plausível.

A adoção desta postura teve como norte a reflexão proposta por Ramos (JULLIER; MARIE, 2009) quando o mesmo argumenta que o discurso imposto pela crítica analítica possui uma espécie de “tique” descritivo, plano a plano, de modo a afirmar apenas o que já se vê através de uma descrição minuciosa do que se quer encontrar no filme, correndo o risco de “abandonar a obra” e “mergulhar no conceito”.

Dessa forma, optamos por uma metodologia diversa de análise, ou seja, a apreciação dos filmes embasada tanto pelo aporte teórico de suporte quanto pela leitura dos elementos audiovisuais, passíveis de enfatizar a historicidade e reduzir o que o autor chamou de “lixo” conceitual. Contudo, a valoração da imagem e do som tornaria a análise mais “palatável” e os desenvolvimentos menos aleatórios.

Segundo autor, é necessário observar e destacar o cinema enquanto arte pura, procurando não desconfiar do que “é” ou “deveria ser”, ou seja, ter uma visão mais histórica e teórica do cinema, não considerá-lo simplesmente como uma mídia, mas em sua completude, cujos componentes apresentariam várias linguagens artísticas, como a literatura, o teatro, a dança, a música e as artes visuais, conforma coloca: “[...] ‘*Grand Imagier*’ (o grande mestre de imagens): aquele que, no filme, pega o espectador pela mão e, em geral sem fala ou corpo, o faz passear pela história.” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 10). Para Ramos, entretanto, seria necessário “[...] olhar direto no olho da

produção, sem dar voltas em torno do discurso.” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 11), na tentativa de não “trair” a análise pelo conceito.

Assim, procuraremos analisar os três objetos conforme sua contextualização histórica e teórica, seguida da ação descritiva dos elementos presentes nas cenas e, posteriormente, lançar alguns sentidos possíveis, na tentativa de se problematizar à recepção do olhar do espectador, o qual sustenta os pressupostos desta pesquisa, ou seja, tentar apontar e justificar através dos elementos pertencentes aos planos, aliados à sua contextualização, os possíveis efeitos que passíveis de alterar a percepção do receptor, tentando fugir da saturação, segundo uma postura mais fluída.

Algumas ferramentas de leitura⁴¹ nos servirão de suporte, como a contemplação dos níveis presentes nestes objetos, como o nível do plano, considerando-se o ponto de vista da câmera, a tomada da objetiva, a composição dos elementos no espaço, centralidade, lateralidade, frontalidade ou verticalidade, enquadramento, paralelismo, a distância focal e a profundidade do campo, os movimentos da câmera, desenvoltura e manejabilidade, iluminação, cromatismo, a sonoridade e textos verbais. Já, no plano da sequência será tratada a montagem e seus efeitos, a cenografia, a *mise-en-scène*, os efeitos de gancho, suspense e metáforas audiovisuais. E, no nível do filme serão tratadas pertinências da narrativa, estilismo e as relações de participação do espectador, como cumplicidade ou distanciamento. Todavia, procuraremos dar maior flexibilidade ao itinerário de leitura, vista que alguns desses elementos poderiam não vestir com plenitude determinados planos, de modo a otimizar o entendimento e tentar fugir da saturação.

Com base nestes pressupostos, convidamos o leitor a embarcar dentro da primeira “navilouca” – como o próprio Bressane denominou – a fim de propor considerações acerca de sentidos possíveis eliciados pelo filme, “cara a cara” ao olhar domesticado do espectador, como já previsto.

⁴¹A sugestão de análise a partir desses elementos foi baseada nos estudos das obras: *Lendo as imagens do cinema* de Jullier e Marie (2009), *Ensaio sobre a análise fílmica* de Vanoye e Goliot-Lété (2014), *A estética do filme*, de Aumont, et al (2013), *A imagem* de Aumont (2014), *El análisis del texto fílmico* de Tarín (2006) e *O óbvio e o obtuso* de Barthes (1995).

3.2. Sombra, silêncio e sepulcro



Figura 3. Cartaz de *Cara a Cara*.

Preto no branco, como *yin e yang*⁴², o cartaz de *Cara...* (1967) (Figura 3) já nos anuncia a simetria transversal da busca do personagem Raul por seu reflexo. No filme, a câmera toma de frente a grandiosa casa de Luciana, interpretada por Helena Ignez. Os letreiros se camuflam na textura visual da tela. Raul, interpretado por Antero de Oliveira, aparece imergindo de uma árvore, como se fizesse parte dela. Sua expressão tristonha aparenta procurar algo. *Travelling* em Luciana atravessando a rua.

São ao todo 15 planos da primeira sequência de *Cara...* (1967) onde Raul espreita Luciana, imerso em seu universo sombrio. No último plano da sequência o mesmo parece surgir das sombras, com a mão no bolso, de uma viela pouco iluminada.

⁴² Símbolo milenar com origem nos povos orientais que representa o equilíbrio entre as forças opostas da natureza, com caráter complementar entre elas.

A partir desse melancólico início regado às cordas tristes da canção de Jards Macalé, o espectador já consegue fazer algumas suposições: seria um admirador ou um desafeto?

Corte para o plano suspenso e claro de Hugo, interpretado por Paulo Gracindo, dialogando com Nestor, seu assistente (Paulo Padilha) em duas cadeiras e em cima de uma laje que dá vista à paisagem precária do Rio de Janeiro. Em seu diálogo, saindo de costa para Hugo, a câmera recua. Nestor diz: “[...] não fique submisso, faça-o sentir o perigo desse homem, eles precisam sentir-se enganados, isso é fundamental. Força Hugo, força! Eu lhe telefono dizendo o lugar e a hora.” Surge em letras garrafais “CARA A CARA”, sobre o plano geral de uma praça. Duas narrativas caminhando juntas que quase ao final do filme se fundirão, pois, descobrimos na cena do chá familiar que Hugo é pai de Luciana.

Quando Bressane pensou em *Cara...* (1967), declarou ter partido da ideia de um roteiro a ser improvisado, baseado na temática da alienação e na marginalização de um determinado tipo de trabalho, como já havia explorado anteriormente no curta *Lima Barreto* (1966). Segundo depoimento na época⁴³, o cineasta afirmou:

Meu novo filme é completamente diferente e até contrário a *Cara a cara*, e que me interessa neste momento. A criação de um filme é produto deformado de neuroses, experiências pessoais, coisas em que você crê, o universo que rodeia o criador. E *Cara a cara* é um pouco isso, um filme na base de dúvidas, contradições pessoais [...] um filme sujeito a um roteiro, a uma evolução psicológica, a um esquema [...]. (BRESSANE, 1969a).

Com base nesta afirmação, podemos considerar a intenção inventiva do jovem Bressane que procurava afirmar-se enquanto cineasta e, assim como Raul, buscava a imagem especular de si, na tentativa de superar sua correspondência com o Cinema Novo, apesar dos enlaces inegáveis, como no tratamento dado a planos alusivos à obra *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, sobretudo pelo personagem Hugo (Figura 5), pai da protagonista Luciana, que aparenta ser uma reinterpretação da figura do senador Díaz do filme de Glauber, interpretado por Paulo Autran (Figura 4).

Estes personagens se assemelham, sobretudo, pela trama política a que competem, assim como pelas trajetórias marcadas pelo apogeu e a solidão. A alegoria

⁴³ Entrevista cedida à revista *Hablemos de Cine*, 1969.

de Bressane, entretanto, sugere mais uma caricatura do que propriamente à intenção de Glauber em alegorizar o cenário político típico de um país de terceiro mundo.

Hugo é detentor da maioria dos diálogos do filme. Sempre tomado pela câmera, em *travellings* panorâmicos, movimentos pendulares, *contra-plongées*, e cenários altruístas, como a mesa do imperador na floresta da Tijuca, lajes, terraço de igreja e outros territórios em suspensão (Figuras 6 e 7) – muito parecidos com algumas tomadas de *Terra...* (1967) – que fazem alusão a uma postura em ascensão, amplificada e poderosa, que caracterizam o jogo de tramas que se propõe durante suas reuniões verborrágicas, em contraponto ao silêncio derrotado e quase sepulcral do protagonista Raul.



Figura 4. Senador Díaz, de *Terra em transe*.



Figura 5. Hugo discursando em *Cara a cara*.



Figuras 6 e 7. Cenários suspensos de *Cara a Cara*.

O índice alegórico deste personagem acentua ainda mais a ironia (evocada por seu discurso à ausência), colocado na última sequência de planos do filme, onde o mesmo fala e gesticula enfaticamente para ninguém, numa ostentosa sala que parece ser uma câmara.

Antes do discurso, um plano-sequência mostra o ritual de preparação onde Hugo se veste pomposamente defronte ao espelho, apreciando narcisisticamente cara a cara a sua figura dúbia. Na sequência que segue esta narrativa, a tomada da câmera, que em princípio o enaltece em *contra-plongée*, toma-o depois em *plongée*, diminuindo seu tamanho, assim como o audível de sua fala, remetendo a uma marionete dentro de um palco marcado por sombras cortantes de uma luz direta, como as evocadas por uma vela acesa. Em *travelling out* a câmera distancia aos poucos o enquadrando em solitude, emoldurando-o na porta de um ambiente escuro, num ponto centralizado da composição, que lembra a lápide de um mausoléu (Sequência 10).



Sequência 10. O discurso de Hugo para a ausência.

Outro ponto irônico no filme está nas referências que Bressane faz ao sagrado, já que o diretor escolhe tomadas que se anteparam a temas profanos e religiosos, como quando Raul lava os pés de sua mãe (Figura 8) ou à reunião de Hugo na mesa do imperador (Figura 9) (que inclui o personagem de um padre), que remete à *Santa Ceia* de Tintoretto (1592-94) (Figura 10), com destaque para a semelhança de Hugo à figura aureolar de Jesus na obra maneirista.



Figura 8. Plano do Lava pés.



Figura 9. Mesa do Imperador.



Figura 10. *A última ceia.* Tintoretto - 1592-94.

Entre outros significados possíveis, esta atitude deflagra a tentativa subversiva de quebrar regras e tratar criticamente o autoritarismo – como do pai de Luciana em sua posição social ao exercer seu “poder” sobre a família e trabalho através de sua oralidade, aqui comparada à figura sagrada do quadro.

Além desse efeito paródico ao sagrado, temos as tomadas seculares dadas à Luciana, quando a mesma se veste para a festa à fantasia, de frente para a luminosidade da janela, nos lembra as pinturas barrocas de Vermeer (Figuras 11 e 12). Além do som também barroco de J. S. Bach, interpretado pelo grupo vocal francês *The Swingle Singers*, durante a aula de balé, que acentuaria ainda mais este sentido, como uma legítima “pérola imperfeita”⁴⁴ entre o contraste acentuado de luz e sombra.

⁴⁴ Referenciando-se ao significado literal da palavra “barroco”.



Figura 11. Luciana na janela.



Figura 12. *A leiteira* – Johannes Vermeer - 1656-60.

Outra referência declarada de Bressane ao filme está na obra de Lima Barreto (BRESSANE, 1969a), que resgata sua postura coloquial, militante, crítica e anárquica, assim como, a temática social, a contemplação dos marginalizados, o resgate da cultura popular, do pitoresco e carnavalesco.

A prosa ficcional do escritor, representante histórica do romance urbano na literatura brasileira, toma destaque pela ironia e a criação de tipos grotescos na contramão de cânones literários (SODRÉ; PAIVA, 2002), que podem traduzir um pouco dessa familiaridade entre os dois. Segundo Figueiredo (1995), Lima Barreto:

Busca a associação de traços animais aos retratos e atitudes das personagens, a fixação de detalhes grosseiros, ampliando-os para os olhos do leitor, e até as situações grotescas em que os valores elevados são rebaixados a motivos materiais e corporais. (FIGUEIREDO, 1995, p. 24).

No texto *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto, podemos apreciar o cotejo aparente do cineasta: “A noite caía rapidamente. A tarde, dúbia, apressara-lhe a queda e não nos dera senão um monochromico crepúsculo de chumbo, com bambolinas de teatro.” (BARRETO, 1919, p. 75), excerto que nos remete ao plano do discurso paródico e “teatral” de Hugo.

A origem humilde e a sensibilidade aguçada de Lima Barreto acabaram produzindo uma das mais raras e profundas percepções da realidade social brasileira, vista de baixo para cima, julgando os poderosos pela indignação dos injustiçados. Assim, também fez Bressane, quando afere à política ou ao tomar o marginal como uma espécie de herói, ou *anti-herói*, como já apontamos. Sodré e Paiva (1995) argumentam que:

Frente ao grotesco crítico de Lima Barreto, sobra muito pouco de dogmas positivistas da ordem e progresso. O país mostra-se tão atrapalhado com suas máscaras e roupagens republicanas quanto as elites se embaraçavam com o vestuário moderno (moda, decoro, refinamento) exibido nas ruas, nos salões ou no Teatro Lírico, onde fingiam deslumbrar-se com as óperas estrangeiras. Não à toa, o narrador de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* pergunta zombeteiramente: “Ópera ou circo?”. E já no título, a malícia grotesca: “M.J.” Lê-se *É Mijota* Gonzaga de Sá ... (SODRÉ; PAIVA, 1995, p. 88).

Em *Cara...* (1967) temos a alusão à *finis flor* citada por Lima Barreto ao aferir sobre as características da burguesia dominante do início do século XX, daí os planos de

Luciana e sua amiga ao se vestirem com roupas típicas da *Belle Époque* (Figuras 13 e 14), com chapéus suntuosos, vestidos compridos e volumosos, joias, sombrinhas graciosas, dentre outros ornamentos que aparecem também no texto do escritor:

Uma tarde no Café Papagaio, vendo passar pela Rua Gonçalves Dias afora, de baixo para cima, de um lado para outro, grandes mulheres estrangeiras, cheias de jóias, com espantosos chapéus de altas plumas, ao jeito de velas enfunadas ao vento [...]. (BARRETO, 1962, p.103).



Figuras 13 e 14. Planos de Luciana e sua amiga com trajes da *Belle Époque*.

Nesta sequência de planos, Bressane também dialoga com as características do cinema mudo, ao adotar tomadas e *mise-en-scène* típicas de um filme de Charles Chaplin, ao fundo de um choro efervescente de Ernesto Nazareth.

Nos planos, as amigas devidamente travestidas à *Belle Époque* encontram um amigo (João Paulo) – trajando chapéu, bengala e bigode idênticos aos do personagem de Chaplin: *Carlitos* – que flerta com as duas. Elas hesitam por alguns momentos, mas depois cedem e caminham de braços dados até a suspensão de uma praça. Por trás da mureta, em *contra-plongée*, a câmera *voyeur* flagra o desajustado *ménage*. Depois, posicionada de frente, foca os personagens recompondo seus trajes até seguirem de braços dados em direção a uma escada (Sequência 11).



Sequência 11. Referências ao cinema mudo.

Tal alusão à história do cinema será explorada por Bressane também em outros momentos do filme, como nos planos sombrios do sistemático *voyeurismo* de Raul, enquanto espreita Luciana detrás das árvores e por caminhos encobertos, como se saísse das sombras de um *Film Noir*, se camuflando no ambiente (Figuras 15 e 16). Também pelo expressionismo de sua iluminação, o contraste barroco de claro e escuro, do personagem Raul com a cortante luminescência de alguns planos de Hugo (Figura 17), ou mesmo o flerte com histórias em quadrinhos eróticos, que Luciana aprecia nas paredes da loja de roupas.



Figuras 15 e 16. O voyeurismo camuflado de Raul.



Figura 17. Plano iluminado de Hugo.

Bernardet (1991) coloca que:

O relacionamento de “Bressane” e seus filmes com a história e a tradição cultural é questão fundamental para a compreensão de sua obra, que pode ser caracterizada como uma ampla meditação sobre a história e o trabalho operado pelo presente sobre ela [...]. (BERNARDET, 1991, p. 43).

O espectador, em meio à variedade de informações apresentadas começa a traçar algumas relações simbólicas como as trevas à depressão de Raul e a iluminação da figura ativa de Hugo, cabendo ao mesmo reunir uma série de informações necessárias à completude de entendimento da obra, embatendo com um perfil pacífico de apreciação. Neste momento, o espectador se instala num caminho de incertezas, típicas dos filmes em questão.

Um exemplo desta hipótese está na pertinência de se conhecer a obra *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto, cuja correlação nos parece mais plausível entre o cineasta e o escritor no presente objeto, sobretudo, pela semelhança entre seus protagonistas.

Na obra literária temos a figura de Gonzaga, um funcionário público amanuense, que dentro de sua erudição observava o mundo e as pessoas na contemplação de sua solidão em constante conflito interior, conforme descreve do autor: “Gonzaga de Sá andava metros, parava em frente a um sobrado, olhava, olhava e continuava. Subia morros, descia ladeiras, de vagar sempre [...]” (BARRETO, 1919, p. 55); “Com a sua mania introspectiva, analysando-se constantemente, conhecendo bem a fonte de suas dores e indo ao encontro delas [...]” (BARRETO, 1919, p. 146).

Do outro lado temos Raul, também escrivão de uma repartição pública, observador e solitário, sempre mergulhado em suas neuroses e obsessões, como o hábito de recortar imagens de Luciana das páginas sociais de revistas, pregadas no espelho de seu quarto, como imagens de seu próprio reflexo ou confinadas em uma caixa. O escritor declarou que, assim como Raul: “Gostava Gonzaga de Sá muito de revistas. A variada instrução que recebeu, e o seu gosto polychromico permittiam-lhe seguir, sem esforço, a anarchia dos seus artigos.” (BARRETO, 1919, p. 39).

Outro trecho da obra de Lima Barreto resume a filosofia de vida adotada pelos personagens: “[...] o Acaso, mais do que outro qualquer Deus, é capaz de perturbar imprevisivelmente os mais sábios planos que tenhamos traçado e zombar da nossa sciencia e da nossa vontade. E o Acaso não tem predilecções...” (BARRETO, 1919, p.31).

Para Gonzaga o mundo era um refúgio de alienação, já que desacreditava na humanidade e suas transformações, encontrando na morte uma possível solução. Em

trechos do livro encontramos: “[...] – E a morte tem sido útil, e será sempre, continuou Gonzaga de Sá. Não é só a sabedoria que é uma meditação sobre ella — toda a civilização resultou da morte.” (BARRETO, 1919, p.142-143) e “A vida é cruel, [...] Tudo acaba na Morte.” (BARRETO, 1919, p. 131).

Tal associação com a morte e à decadência de um indivíduo preso à vida isolada de um funcionário público “afogado num mar de papéis” e “silenciado a sua sabedoria”, ecoa também nas representações do personagem de Raul, assim como, pela casa de ambos, altivas e arruinadas, como nas escadarias apresentadas pelos planos de Bressane, um convite à morbidez (Figura 18).



Figura 18. A escada da casa de Raul.



Figura 19. Escadaria do trabalho de Raul.

As escadas são exploradas no filme como rituais de passagens escusos que levam a plataformas distintas: a clausura de Raul em seu ambiente de trabalho (Figura 19), cercado de sufocantes prateleiras sombrias de arquivos mortos, ou no fechamento de sua casa, que mais lembra um mausoléu abandonado, junto a sua mãe doente, representação aparente de um pesar já previsto por Gonzaga:

Nem parece que. levamos um morto.. . E' que elle não gosava da vida. Antes assim!.. Morrendo, em nada perturbou a vida das coisas e dos outros; entretanto, dizem, a sociedade é uma associação sympathica de indivíduos e pouca coisa separa o homem do mundo.. (BARRETO, 1919, p. 141).

Em contraponto às escadas de Luciana, bem iluminadas, que dão acesso a estados de superioridade, como a sua grandiosa casa ou a praça em que desfila com os amigos (Figuras 20 e 21).



Figura 20. Escada da casa de Luciana.



Figura 21. Escadaria de prédio na praça.

Outra aproximação aparente entre as linguagens está na menção a um enterro, que no texto de Lima Barreto rende dois capítulos. Em *Cara...* (1967) temos a citação de um velório dada pelos pais de Luciana durante a cena do chá, no terraço de suas casas.

Quanto ao trabalho público e a relação entre os colegas também podemos destacar algumas familiaridades entre os citados protagonistas. No texto, Lima Barreto descreve a “depressão moral do ambiente” que os cerca e o “estúpido desdém com que são tratados”, “eunucos castrados” que incomodavam Gonzaga em sua saturação. Entretanto, somente Raul chegará a feri-los, como na sequência em que mata seu chefe (Sequência 12).

Os planos que antecedem tal feito, a câmera na mão mostra Raul deitado funebremente sobre sua cama, cerceado por revistas e imagens de Luciana que o devoram, em um ambiente totalmente destruído, com trincas, manchas e reboque a mostra. Em panorâmica, a câmera focaliza uma mala velha sobre o guarda-roupa e o espelho com as fotos pregadas de Luciana, depois um mapa na parede e um despertador sobre um móvel: o tempo e o espaço perturbado de Raul. No romance:

Quem observa uma planta do Rio tem de sua antiga topographia modestas oticias, define perfeitamente as preguiçosas sinuosidades de suas ruas [...] No em tanto, esse vehiculo [bonde] alastra a cidade; mas serve aos caprichos de cada um, deforma a fazer o rico morar n'um bairro pobre e o pobre morar n'um bairro rico. O mal é o isolamento entre elles; é a falta de penetração mutua, fazendo que sejam verdadeiras cidades próximas, pedindo, portanto, órgãos próprios para levarem até aos ouvidos das autoridades as suas necessidades e os seus anseios, mas o aperfeiçoamento da viação sanará tudo isto. Mas, se a sua topografia creou essas difficuldades, deu á nossa cidade essa moldura de poesia de sonho\ e de grandeza. E' o bastante. (BARRETO, 1919, p. 60-62)

Em *travelling in* a câmera dá um *zoom* na vidraça opaca da janela fechada, que tenta transparecer com muita dificuldade as folhas de uma árvore. O texto de Lima Barreto diz:

E afinal pude olhar o cadáver, a côr pharaonica do rosto, meio occulto no lenço ao queixo e pelas pétalas de flores espalhadas ao redor. [...] Com quanto não tivessem nunca chegado á completa intimidade, elles se amavam de um modo especial, distante, é certo, mas que permittia a duração eterna da affeição. [...] apreciando o crepúsculo por uma janella. Fiquei durante todo elle, a olhar, nas montanhas longiquas do occidente, a barra de nuvens douradas, e, emquanto elle durou, mantive-me calado, fumando, e toda a minha actividade cerebral girou em torno da morte. Veio a noite completa. Tinha pensado muito — é verdade; mas sem ter concluído coisa alguma. Nada me ficou palpável na intelligencia; tudo era fugidio, escapava-me como se tivesse a cabeça furada. Evaporou-se tudo e eu só sabia dizer: a Morte! a Morte! Era o que restava da longa meditação. . . (BARRETO, 1919, p. 127-128).

Raccord para um plano subjetivo das prateleiras labirínticas de Raul, sempre na sombra e num silêncio sepulcral. No plano seguinte, Raul sai do labirinto escuro e adentra uma silenciosa sala, senta-se em sua mesa e inicia seu tedioso trabalho. No meio da situação suas emoções parecem se intensificar, ele amassa um papel e fica agitado. Neste momento a câmera o focaliza em *close up* e surge a trilha sonora de Villa Lobos com cordas vibrando compulsivamente. Ele se levanta e sai.

Ao entrar de manhan na secção dos Paramentos, vi de longe que Gonzaga de Sá. desenhava; e quando deu commigo, escondeu grosseiramente o papel. Não era um tal movimento da sua educação e eu pude ver, de relance, que se tratava de uma phisionomia humana. [...] Tomava notas, disse-me, e eu acreditei. Afora taes gestos, nada me revelava que houvesse nelle qualquer mossã de um brusco choque com a vida. Poder-se-ia, para arranjar uma explicação do seu estado d'alma, admitir que a magua lhe andava esparsa na desigualdade de sua natureza, na variedade de suas aptidões, sem uma preponderante e victoriosa, na sua amarga e dorida visão da vida e no seu anhelô de absoluto. (BARRETO, 1919, p.80-81).

Na sequência a canção cessa, ele retorna com a mão no bolso volumoso do paletó e se apoia sobre um armário de arquivos, fica à espreita, esperando seu colega sair para atingir em cheio a barriga de seu chefe com uma faca. O mesmo grita e cai no chão. Raul, então, sai seguido pela câmera.



Sequência 12. Assassinato do chefe de Raul.

Gonzaga de Sá seria um apaixonado que não conseguira a tempo encaminhar o seu temperamento para um objecto qualquer, ficara de parte, guardando suas paixões, escondendo seus estros, tanto por timidez como por orgulho? (BARRETO, 1919, p. 145).

Outra citação explícita no filme faz referência ao conto de Machado de Assis: *Pílades e Orestes*, da obra *Relíquias de Casa Velha*, escrito em 1909. Trata-se da única fala de Raul em todo o filme – com isso o espectador descobre que o personagem não é mudo – que se inicia em voz *off* num plano anterior, de uma floresta isolada, frequentada por Raul em seus momentos íntimos de reflexão e clausura. Agora, no plano do quarto da mãe moribunda, em voz *in*, o mesmo lê a descrição do sepultamento que alude à morte do personagem Quintanilha, morto vítima de uma “bala revoltosa” enquanto levava doces aos afilhados, filhos de seu melhor amigo com a mulher por quem fora apaixonado:

O final da história foi dito em latim. Quintanilha serviu de testemunha ao noivo, e de padrinho aos dois primeiros filhos. Um dia em que, levando doces para os afilhados, atravessava a Praça Quinze de Novembro, recebeu uma bala revoltosa (1893) que o matou quase instantaneamente. Está enterrado no

cemitério de S. João Batista; a sepultura é simples, a pedra tem um epitáfio que termina com esta pia frase: "Orai por ele!" É também o fecho da minha história. Orestes vive ainda, sem os remorsos do modelo grego. Pilades é agora o personagem mudo de Sófocles. Orai por ele! (ASSIS, 2008, p. 50).

Com este excerto melancólico de Machado de Assis, o último parágrafo do conto que escreveu, na penúltima de suas obras, depois da sequência dolorosa da perda de sua esposa Carolina, fica claro o cenário mortal que rege a vida de Raul em sua “casa velha”, que Bressane enfatiza ironicamente ao prefácio do escritor:

Uma casa tem muita vez as suas relíquias, lembranças de um dia ou de outro, da tristeza que passou, da felicidade que se perdeu. Supõe que o dono pense em as arejar e expor para teu e meu desenfado. Nem todas serão interessantes, não raras serão aborrecidas, mas, se o dono tiver cuidado, pode extrair uma dúzia delas que mereçam sair cá fora. (ASSIS, 2008, p.1).

A ressonância sofoclesiana também é frisada na entrevista dada por Bressane sobre o filme: “[...] de certa maneira, cabe nos moldes da tragédia clássica, mas que seus pontos estão aqui, e agora, no presente. / E o que pretendeu ao realizar a película? / Simplesmente denunciar e transformar uma realidade podre e agonizante.” (BRESSANE, 1968).

Ao se deparar com a cena, o espectador alude uma declaração prévia da morte da mãe, como em uma unção. Podemos deduzir isso através de alguns elementos apreciados pela câmera, como o plano em que Raul lava os pés de sua mãe ou quando à assiste (Figura 22).



Figura 22. Assistência à mãe.

Entretanto, sem os pré-requisitos necessários ao entendimento pleno do espectador a produção de sentido se alterna. Segundo Bernardet (1991):

[...] mais uma vez podemos falar em laconismo, sonegação de informações, texto lacunar. É como se uma corrente de motivações tivesse levado á inserção desse fragmento de Machado mas, no filme, sobressaem apenas alguns elos, outros tendo se perdido, podendo – *ou não* – a pesquisa recuperá-los. A citação aparece como um vestígio, um indício de todo um processo, implicitamente presente no filme, mas que não é referido. Penso ser este um traço característico da forma de expressão de “Bressane”. (BERNARDET, 1991, p. 40).

Neste ponto de vista, a busca especular de Raul se torna uma incógnita para quem tenta prever situações conseqüentes. O personagem não tem uma imagem de si durante todo o filme. Entendemos isto pelo tratamento dado aos espelhos sem reflexos, a cristaleira da sala, ao pé da cama da mãe ou tampado com as fotos de Luciana em seu quarto (Figuras 23 e 24).

Já com os outros personagens, o espelho toma um sentido narcisista, como quando Luciana experimenta suas roupas (Figura 25) ou se penteando depois de deleitar-se com João Paulo. Em Hugo ocorre o mesmo, a duplicidade de sua figura em traje fino, com cartola, rumo ao seu imponente discurso à ausência (Figura 26).



Figura 23. Cristaleira da sala.



Figura 24. Espelho do quarto de Raul.



Figura 25. Reflexo ao experimentar a roupa.



Figura 26. Hugo arrumando-se para seu discurso.

Além da busca obsessiva pela imagem, o tormento de Raul evolui para a marginalização que o coloca paralelo à realidade e, na tentativa de aniquilar sua dor acaba exteriorizando os assassinatos, do chefe, que o sufocava com relatórios intermináveis de seu entediante ofício, da mãe, que se tornara um pesar em sua vida, e de sua paixão oculta e avassaladora por Luciana.

A temporalidade de Raul o conserva insólito, seja pelo despertador silencioso sobre o móvel de seu quarto, pelo relógio pendular atrás de sua mesa de trabalho, ou mesmo simbolicamente pelas prateleiras e móveis empoeirados que o cercam no trabalho, além de sua casa deteriorada pelo tempo, diferentemente do tempo fluido de Luciana, que chega a comprar um relógio de pulso para seu suposto namorado (que não conseguimos identificar ao certo se é ou não Raul), antes de romper com ele no plano geral de uma praça (Figura 27), distanciados pelo largo caminho entre os bancos. O motivo do rompimento seria a não aceitação do pai de Luciana em virtude do ofício do rapaz, incapaz de prover os luxos da filha. A mesma se levanta e sai, deixando o relógio sobre o banco. Depois disso, não esboça mais nenhum sentimento.



Figura 27. Plano do rompimento de namoro.

Bressane evoca na personagem toda a futilidade da alta sociedade. Dentre passeios por lojas, aulas de balés, compras, desfiles de roupas, a farra com os amigos, às festas mencionadas e à luxúria. A sequência de seu assassinato é uma das últimas do filme, após a sondagem definitiva de Raul, à noite, e ao som típico de uma trilha de *western*. Já de dia, Raul se camufla silenciosamente num muro à espera da chegada de Luciana. Ao descer do carro o mesmo a aborda com uma faca arrastando-a para sua casa, ao som de tambores, no entanto, este trajeto nos fica oculto.

Em *travelling*, a moça tenta se esquivar do quarto, fugindo para outros cômodos, mas Raul a espeta com uma facada no abdômen. A mesma cai aos gritos no chão da cozinha enquanto Bethânia cantarola a canção que se intensifica preenchendo os planos que seguem, incluindo os do discurso monumental de Hugo, mesclando-se a suas palavras. Ainda naquele plano, Raul volta à sala encontrando a mãe exaurida no chão. O mesmo não hesita sua fúria e a golpeia também, antecipando sua morte. Depois volta à cozinha e se debruça sobre Luciana esfaqueando-a até falecer (Sequência 13).

Na sequência aparece de joelhos concebendo o corpo de Luciana – que remete à figura sacral da *Pietà* (Figuras 28 e 29). O sentido de candura é acentuado sarcasticamente pela indumentária branca das mulheres assassinadas.



Sequência 13. O assassinato de Luciana e da mãe.



Figura 28. Raul contemplando Luciana morta.



Figura 29. Perspectiva superior de *Pietà*.

Miquelângelo, 1499.

O espaço imaginário de Raul termina naquele instante. A privação de sua existência em seu *voyeurismo* é então, interrompida, na busca obcecada por uma identidade que, até então, fora entregue ao outro, um espectro existencial pela imagem, através da morte: “A felicidade final dos homens e o seu mutuo entendimento têm exigido até aqui maiores sacrifícios...” (BARRETO, 1919, p. 201). Na sinopse do filme consta o suicídio de Raul, mas nos planos finais isso fica lacunar.

Cara... (1967) é um filme que aprecia tanto o extremo do silêncio quanto da sonoridade, já que também é bastante musicado, pois ao fundo dos acontecimentos quase sempre está presente uma trilha rica de significação, seja pra atenuar a melancolia com acordes melódicos de cordas e piano, ou para climatizar um desfecho, como os

tambores no momento do sequestro que antecede os assassinatos finais, assim como, a composição dramática de Villa Lobos para o momento em que Raul surta no trabalho, antes de assassinar seu chefe. As cordas, antes melódicas, se traduzem em ritmo e agressividade temporalizando o desfecho que já conhecemos. Assim, podemos dizer que a melodia está associada à tristeza e a melancolia (com exceção da canção alegre de Ernesto Nazareth, durante o *happening* do cinema mudo), e os tons ritmados, como o dos tambores, atrelados a um importante acontecimento que sempre resulta em um encadeamento de ações negativas dentro da história.

Outros objetos também podem ser destacados dentro do universo da significação incorporando os sentidos eliciados pelo filme, como as botas calçadas por Luciana, que denotam poder, fetiche, virilidade e nobreza, ou o jarro que Raul usava para lavar sua mãe, associado à figura materna sacramentada, que aqui denota purificação e imaculação. As numerosas bandeirinhas penduradas pela rua em que Raul caminha sugerem uma espécie de “tapete celestial”, soando como mais uma ironia e sarcasmo à figura subversiva do personagem.

Já na cena erótica em que Luciana se relaciona com seu amigo, Bressane explora toda a poética da imagem, através de planos detalhes de partes dos corpos que evidenciam a respiração, a simulação do êxtase quando a mesma agarra o lençol, em contraponto à sugestão de impotência do adjuvante, devido às fotografias de perfis inertes e mudos, Luciana de braços cruzados, assim como a simulação do ato sexual oral sobre a protagonista. Em uma das tomadas, a câmera em *travelling* para com Luciana sentada nua, de perfil, no primeiro plano da composição, cuja boca se sobrepõe à figura da genitália encoberta pelo lençol de seu amigo. Nada acontece. Ambos não esboçam nenhuma expressão, empalidecendo as sensações ao espectador.

No último plano da sequência, Bressane nos propõe a figura passiva do personagem, posado de costas sobre a cama em anteparo à Luciana que enaltece seu ego ao pentear-se no espelho (Sequência 14), aludindo mais uma vez à arte barroca, porém com uma nova roupagem, regada à ironia: um homem em posição passiva, posado e a mulher sem reflexo (Figura 30).

Na sequência anterior temos a mesa onde a mesma confessa ao amigo que tem a sensação de estar sendo vigiada, em uma composição triangular – uma nova menção ao

sagrado – com uma iluminação superior, que clareia seu rosto conotando sua “figura abençoada”.



Sequência 14. Relação sexual de Luciana com seu amigo.



Figura 30. *Vênus ao espelho* – 1647-51. Diego Velázquez.

Bressane beatifica sarcasticamente a figura das mulheres quando as dá poder e enaltece pelos significados implícitos nos planos, todavia, as mata, acentuando ainda mais a crítica à posição da mesma na sociedade, em voga pelo movimento feminista crescente da época, ao mesmo tempo em que parodia a figura imponente do poder através das “cadeiras” suspensas, telefonemas verborrágicos e discursos ao vazio, como um teatro manipulador de pessoas ilustrado pelo sujeito que, desastrosamente, pula o muro de uma embaixada perseguido e cercado pela polícia, enquanto os cidadãos comuns, fúteis, doentes e obcecados desenham a trajetória de suas vidas e mortes.

Dessa forma, mergulhado em meio à agressividade, paródia, sarcasmo e ironia propostos, o espectador, ao final do filme, pode apresentar inquietações e suposições duvidosas, tentando juntar os nexos possíveis, porém, que não chegam a se encaixar dentro da linearidade evidenciada pelo filme, sobretudo às lacunas presentes, referências literárias e artísticas que requerem pré-saberes. Este comportamento será ainda mais provocado pelos filmes que Bressane irá consumir na sequência.

FICHA TÉCNICA⁴⁵

Título: Cara a Cara

Ano: 1967.

Cidade: Rio de Janeiro, RJ.

Produção, direção, argumentação e roteiro: Júlio Bressane.

Assistente de direção: Antônio Calmon.

Gerente de Produção: Rubens Azevedo.

Fotografia: Afonso H. Beato.

Assistente de fotografia: L. F. Borges Fonseca.

Sonografia: Antônio Mateus.

Cenografia: Luiz Carlos Ripper.

Continuidade: José A. Lopes.

Programação: Rogério Duarte.

Montagem: Eduardo Escorel.

Música: Sidney Waisman, utilizando temas de J. S. Bach, Heitor Villa Lobos e Ernesto Nazareth.

Intérprete: Maria Bethânia.

Companhia produtora: Júlio Bressane produções cinematográficas.

Distribuição: Difilm.

⁴⁵SILVA NETO, Antônio L. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002, p.159.

Cor: p&b.

Filmagem em 35 mm.

Duração: 80 min.

Gênero: Drama.

Elenco: Antero de Oliveira, Helena Ignez, Paulo Gracindo, Paulo Padilha, Maria Lúcia Dahl, Wanda Lacerda, Ítalo Rossi, Ênio Gonçalves, Rosita Tomás Lopes, Maria Bethânia, Ângelo Labanca, João Paulo Adour, Benedito Corsi, Cláudio Petráglio, Hélio Ary, Napoleão Muniz Freire, Hélio Peri.

Sinopse: Hugo Castro é um influente e corrupto chefe político. Sua filha Luciana, moça mimada e criada no luxo, passa os dias exibindo sua beleza nos lugares em voga. Em situação totalmente oposta, Raul, funcionário público, embora jovem, é envelhecido e não vislumbra maior futuro, levando sua vida a escriturar livros de registro civil. Um dia, Raul descobre nos jornais fotografias da jovem Luciana e por ela se apaixona. Um amor à distância, soturno. A moça nem percebe esse amor. Seu pai, preocupado com problemas políticos, não lhe dá atenção. Raul, que mora sozinho com sua mãe doente numa pobre casa de subúrbio, um dia se desespera, mata o chefe da repartição, aborda Luciana e a rapta, levando-a para sua casa. Lá, mata-a, assassina a própria mãe e se suicida.

Comentários: Primeiro longa-metragem do diretor, já demonstrando fascínio por situações de loucura e sadismo. Como em alguns filmes posteriores de Bressane, aqui também falta um apuro maior no acabamento e na linguagem empregada.

Prêmios: Melhor fotografia (Afonso H. Beato) e Menção Honrosa (Júlio Bressane), III Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, DF, 1967.

CAPÍTULO 4 – PELO FIO DA NAVALHA

“Eu criei um fato novo dentro do cinema brasileiro, uma outra dimensão cultural, e meus filmes não podem ser vistos como olhos preconceituosos de 1940. Eu adoro os filmes dessa época, assisti a todos ou quase todos. Mas meus filmes são totalmente diferentes, e por isso é preciso mudar os critérios de julgamento: uma nova crítica que deverá ter evoluído com a própria época.” Júlio Bressane⁴⁶

DELEGACIA

UM FILME

JULIO BRESSANE, 1970

NOTA DE CULPA

UM FILME DE JULIO BRESSANE

Data: 1970

Nome e Cargo da Autoridade:

Nome do Escrivão:

A Autoridade Policial desta Delegacia faz saber a

que se acha preso em flagrante, na forma da Lei, como incurso nas penas do (s) artigo (s)

terido sido lavrado o respectivo auto, do qual figura, como condutor, e testemunhas

UM FILME DE JULIO BRESSANE, 1970

E, para sua ciência, passou dar-lhe a presente

NOTA DE CULPA, passada no Estado, na data supra. Eu,

Escrivão, o escrevi e assino.

Autoridade

UM FILME DE JULIO BRESSANE

com

Antônio de Oliveira

Mécia Rodrigues

Renato Serra

RIO DE JANEIRO, 1970

NOTA DE CULPA

PM, RJ, 1970

Figura 31. Cartaz de *Matou a Família e foi ao Cinema*.

Como vimos em *Cara...* (1967) os planos se apresentaram lineares, contudo, através dos laconismos a posição do espectador ficou baseada pelas deduções e pistas que o mesmo tentou decifrar que segundo Teixeira (1995) “[...] mobilizam uma espécie

⁴⁶ Entrevista de Bressane a Ely Azeredo, publicada no *Jornal do Brasil*, em 1970. Disponível também em: AZEREDO, Ely. *Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 247.

de operação mental, um jogo associativo indireto, quando não apelam, no limite, para uma lógica intersticial.” (TEIXEIRA, 1995, p. 31).

Dos dois segmentos narrativos presentes no filme, que giram em torno dos personagens Raul, Luciana e Hugo, em *Matou...* (1969) teremos diversas narrativas concomitantes interpretadas por atores comuns que, através de um tratamento rudimentar e diacrônico, irão afetar em cheio o olhar do espectador, o qual se pretende esmiuçar na sequência.

Matou... (1969) foi filmado e montado em apenas 15 dias, concomitante à filmagem de *O anjo...* (1969), nosso próximo objeto de análise. Em 1991, foi feito um *remake*, dirigido por Neville d’Almeida, porém com características distintas do filme de Bressane. Na época, em meio à Ditadura Militar, o filme original chegou a ser retirado de cartaz acusado de ser subversivo. Foi lançado nas salas de cinema onde ficou em cartaz por apenas 11 dias, sendo censurado conforme justificativa:

Hoje pela manhã, em seu gabinete, o chefe do serviço de Censura e Diversões públicas, Wilson Aguiar, vai explicar detalhadamente porque considera o filme de Julio Bressane “Matou a família e foi ao cinema”, uma película de “má qualidade”. O filme foi retirado do circuito de exibição por esse motivo, mas tanto os produtores como as empresas exibidoras insistem em que “a película tem uma apresentação técnica muito boa”. Assim, enviaram a Brasília seu representante, José Pereira de Carvalho, a fim de debater a questão com Wilson Aguiar. [...] O filme fôra liberado inicialmente pelo seu próprio Serviço de Censura, mas depois de insistentes reclamações Wilson Aguiar decidiu retirá-la de cartas. [...].⁴⁷

Quando em cartaz, o público que assistira foi pequeno. Depois, o filme ficaria disponível apenas para um grupo seletivo como cinéfilos, estudantes e intelectuais.

Segundo depoimento de Bressane ao jornal *Última Hora*, de 22/09/1969, o roteiro do filme foi inspirado em “[...] supostas manchetes sensacionalistas que vemos nos jornais e revistas da cidade”. Em entrevista à *Hablemos de Cine*⁴⁸ o cineasta declarou que “Mi segundo film será um diário, um collage cinematográfico a través de titulares de periódicos, um poco como um periódico” (BRESSANE, 1969a).

Através de tal depoimento o cineasta nos antecipa a posição inquietante que

⁴⁷Da sucursal de Brasília. Filme de Bressane é ruim. *O Estado de São Paulo*. São Paulo. 2 jun. 1970.

⁴⁸ BRESSANE, Júlio. Depoimento. [30 de abril de 1969a]. Lima: *Hablemos de Cine*. n. 50-51.

postula ao espectador. Segundo Teixeira (1995) o filme é baseado numa sistemática de “falsificação da narrativa” como um quebra cabeça de difícil encaixe:

Elas desafiam o tempo todo uma montagem por associações, construindo-se pela via de um espaçamento, fenda, interstício, numa espécie de voragem de desligamento bastante adequada às situações em foco. [...] Um jogo de combinatória que evoca, portanto, um personagem em busca de um papel, que acaba circulando por múltiplos sem se definir por nenhum. [...] Estranhá-los aqui é o que importa. (TEIXEIRA, 1995, p. 31).

O primeiro tratamento dado ao roteiro do filme⁴⁹, cuja data nos é incerta, chega a citar sequências em que a câmera explora bancas de jornais enfatizando noticiários sensacionalistas como: “[...] fim de semana de gran-finas: SANGUE NA ESTÓRIA”; “Verdade: MULHER DEU A LUZ A PEIXE; o homem era vampiro: BEBEU O SANGUE DA FILHA; O RAPAZ ERA FRACO: ACUSADA DE MORTE; alô telefonista alô, vou virar pombo sem asa: PULOU DO NONO ANDAR; não dormia duas vezes na mesma cama: MATARAM O COME QUIETO; Durante o show: VIOLADA NO AUDITÓRIO”. Embora não tenham sido incluídas na montagem, estas manchetes denunciam o aporte cruel e irônico do qual o filme será construído.

Então, assim como recortes de jornais *Matou...* (1969) possui uma série de características cruciais ao olhar sensível e ativo do espectador. Uma delas, bastante pontual, é a narrativa fragmentada que acaba confundindo todo o processo de apreciação e entendimento da história. Júlio Bressane trabalha com essa ruptura de modo escancarado, radicalizando o laconismo já presente em *Cara...* (1967), fazendo com que o espectador se admire ao ver aos inesperados assassinatos brutais em debate através da ironia provocada por outros elementos presentes do filme, como os efeitos sonoros utilizados, sempre sugerindo sentidos ambíguos, como uma alegre marchinha de carnaval para um corpo assassinado, em meio à sonegação de informações e núcleos narrativos não articulados.

Leite Neto (2002) validou o filme: “Não tanto pelo registro histórico ou pela clarividência sociológica, mas pelo visionarismo cinematográfico do diretor, que foi

⁴⁹ BRESSANE, Júlio. *Matou a família e foi ao cinema: Primeiro tratamento*. Rio de Janeiro: Doc. Particular, s/d. Roteiro (22 p.). Arquivo pertencente à Cinemateca Brasileira, catalogado sob nº [04944]. Acesso: R.567. Alguns dizeres escritos à mão, na folha de rosto do documento pesquisado: “O original desse xerox foi emprestado a Jean-Claude Bernardet por Bressane em agosto de 1987. Estava na casa do pai dele. Diz Bressane que o pai guarda trecho dele e que este roteiro estava numa pasta onde estava escrito: ‘1º tratamento’, e acrescentou: ‘deve ter havido outros’.”.

capaz de transformar um argumento de base naturalista e melodramática numa das mais belas tragédias brasileiras.” (LEITE NETO, 2002, p. 45).

Dessa forma, mergulhando no universo estrutural dos planos, podemos traçar um mapa de itinerários possíveis na tentativa de compreender quais características podem alterar os caminhos de apreciação do espectador. Sendo assim, respeitaremos a sequencialidade dos planos, de maneira a otimizar a fluência do entendimento.

O cartaz do filme (Figura 31) já anuncia a ficha policial do sujeito que assassina os pais e depois vai ao cinema, com “nota de culpa”, nos revelando sua face cruel e antecipando imagens mentais tradutoras de seu delito. Na película, o primeiro plano mostra o rosto da personagem Márcia, interpretada por Márcia Rodrigues (Figura 32), em *close up* que esboça gestos de timidez. O silêncio é absoluto. A partir destes elementos impressos no plano já podemos identificar alguns sinais visíveis da personalidade de Márcia: timidez (olhar), submissão (abaixar a cabeça), seriedade (blusa e cabelo preso) em anteparo a um sorriso escancarado que leva ao sentido de acessibilidade e vulnerabilidade.

No plano seguinte, mais longo, aparece em mesma posição o rosto de Regina, interpretada por Renata Sorrah (Figura 33), com uma expressão séria em contraste com a leveza das folhas se movendo ao fundo e do vento que chega a levantar seus cabelos. A luz que vem do sol forma uma aura em volta da cabeça das moças (como um prólogo à redenção das duas amigas).



Figura 32. Márcia.



Figura 33. Regina.

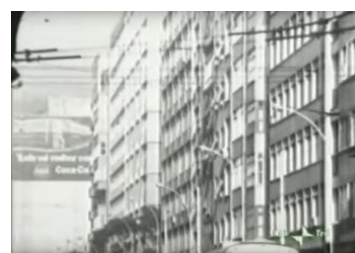


Figura 34. Plano da rua.

Ambos planos fazem alusão à *Cara...* (1967) (Figura 14), quando a câmera focaliza Luciana e sua amiga com trajes da *Belle Époque*, evidenciando a característica de Bressane em se autorreferenciar e parodiar cenas do cinema, já destacado por Bernardet (1991), que considera a relação do cineasta com a história do cinema não como ornamental ou fetichista, mas como algo “fecundante”.

O plano que segue enquadra em perspectiva um cenário urbano de dentro de um

carro. A tomada é tencionada por linhas duras da arquitetura dos prédios e os fios de energia e da via, que se encontram no ponto de fuga que está posicionado fora do enquadramento à esquerda da composição. Ao final desta rua, está um imenso *out door* da marca *Coca-cola* – uma primeira menção à cultura pop, com os seguintes dizeres: “Tudo vai melhor com Coca-Col” (Figura 34).

Aparentemente um plano a mais, porém, já com significados tendentes à veia poética do cineasta, sobretudo pelo impacto entre os planos anteriores, de calma, serenidade, fluidez e natureza que Bressane interpõe com o contraste de ruidez sonora, linhas duras da arquitetura urbana, ritmo, sequência, ordem no caos, ou vice versa, atenuados pela beleza dos contornos da garrafa que aponta ironicamente como uma seta a suposta rua que passa pelo fundo, à direita, como um objeto que convida ao refrescante, ao alívio, a tal promessa do “melhor” como itinerário de saída (ou entrada) do labirinto da cidade.

O quarto plano mostra uma folha de papel branca datilografada em caixa alta, na cor preta, com o título do filme: “MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA”, sem ponto final, típica de uma manchete sensacionalista. Sugere o impacto do título como algo literalmente agressivo, que supostamente não tem um começo ou fim (evidenciado pela ausência de letras minúsculas), com o sujeito ocultado, que faz um jogo entre o incomum (matou a família) e o banal (foi ao cinema).

A partir daí o espectador, movido à curiosidade mórbida, começa a se inquietar com questões como “Quem matou?”; “As moças?”; “Alguém que mora na rua, na cidade?”. Segundo o roteiro de Bressane temos a seguinte descrição:

(Prólogo) 1 – Apartamento de Edifícios comum de classe média. Pg do Prédio exterior. Interior. Rapaz de mais ou menos 25 anos anda pela sala e senta-se para almoçar, na mesa está o pai, a mãe serve. Há em toda esta sequência um tom ridículo [diálogos] O rapaz está indiferente a conversa comendo de costas para a câmera.⁵⁰

Na sequência da refeição em família, a câmera *voyeur* posicionada por trás de

⁵⁰ Trecho do primeiro tratamento dado ao roteiro do filme: BRESSANE, Júlio. *Matou a família e foi ao cinema*: Primeiro tratamento. Rio de Janeiro: Doc. Particular, s/d. Roteiro (22 p.). Arquivo pertencente à Cinemateca Brasileira, catalogado nº [04944]. Acesso: R.567.

uma parede ou porta (vê-se pela sombra da moldura marcada) enquadra Horácio⁵¹, sentado. Segundos depois chega o filho com a mão dentro do bolso traseiro e senta-se ao lado do pai, de costas para a câmera. Depois a mãe, Amélia⁵², aparece com seu prato e se senta em frente ao filho. O pai questiona grosseiramente a mãe a respeito de seu refrigerante que está gelado, já que tem bronquite. A mesma pega a garrafa e diz: “E daí, você não gosta gelado? Me dá! Tem quente.”, o pai agressivamente nega esta ação e pega a garrafa de volta, batendo-a na mesa, depois coloca o líquido ele mesmo em seu copo enfatizando: “Assim eu morro, talvez seja isso mesmo que você quer!” (Sequência 15).



Sequência 15. Refeição conflituosa em família.

O filho, de aspecto obscuro (não se vê a face) e misterioso (mãos no bolso), continua a comer normalmente e nada diz. A gesticulação e entonação de voz deixa claro o tom de insatisfação e autoritarismo do pai, em contraste ao de submissão da mãe, além da omissão do filho.

Assim, o cineasta nos convida a assistir o dissabor de uma típica cena de conflito familiar repleta de ideologia como o egoísmo (somente o pai bebe uma garrafa individual de guaraná e advoga sobre si) e o machismo (autoritarismo do pai em anteparo à solicitude da mãe).

Quanto ao *voyeurismo*, marca intrínseca de *Cara...* (1967), em *Matou...* (1969),

⁵¹ Bressane nomeia o personagem do pai ironicamente com o mesmo do poeta romano cujos escritos exaltavam o *carpe diem* e *fugere urbem*.

⁵² Também o nome da protagonista da famosa canção composta por Mário Lago e Ataulfo Alves, o samba: *Ai que saudade da Amélia*, lançada em 1941, que postulou o arquétipo de mulher exemplar que “lavava, cozinhava e passava”. Segundo Severiano (2008), Amélia existira de fato, foi uma lavadeira que trabalhou arduamente para sustentar sua numerosa família. Segundo depoimento dos compositores, não seria um hino à submissão, mas o símbolo da mulher brasileira, da companheira ideal, que luta ao lado do marido, vivendo de acordo com suas possibilidades, sem exigir o que ele não poderia lhe dar.

será crucial para colocar o espectador numa postura bisbilhoteira ou de detetive de uma ação evidentemente não autorizada. XAVIER (2013) nos explica que:

[...] a separação da câmera-objeto, se traduz nos movimentos de câmera invasores ou nos enquadres que fazem questão de deixar algo da cena fora do campo visível para destacar um obstáculo ao olhar intruso (contorno de porta ou de janela), ou fazem questão de observar a cena à distância, de modo a destacar uma massa vazia (muitas vezes escuras), nas bordas do quadro que emoldura a ação transgressora das personagens [...] O ponto maior desse processo de autorreferência do olhar é novamente o alongamento do plano que insiste diante do *fait accompli* [fato consumado]. (XAVIER, 2013, p. 380).

Dessa forma, o tratamento dado à maioria dos planos, sobretudo aos fragmentos criminais, tomará esta característica como elemento que reforça a posição adversa do espectador comum, gerando tanto empatia quanto desconforto.

Na sequência, em silêncio, a câmera na mão retrata por trás de uma porta aberta o quarto do filho que está deitado sobre a cama, folheando alguns jornais. Ele pega uma navalha no criado mudo e começa a manipulá-la (no roteiro pesquisado, Bressane explora a navalha enquanto o jovem se barbeia no espelho do banheiro).

No segundo plano da sequência o personagem simula lambe o gume da lâmina, mas não chega a tocá-la, depois esboça um sorriso sarcástico. Continuando em seu sadismo, passa a navalha muito próxima de seu olho direito, porém, somente a sombra do objeto toca sua pupila. Depois posiciona o instrumento em seu pescoço imitando o gesto rápido de um corte (Sequência 16).



Sequência 16. Entre o olho e a navalha.

Nesta sequência, cuja imagem intitula nosso trabalho, Bressane resgata a emblemática cena de *Um cão andaluz*⁵³ (1928) onde o personagem masculino afia uma navalha e depois, metaforizando a imagem da nuvem transpassando a lua no céu, passa

⁵³ Filme experimental surrealista de Luiz Bruñel e Salvador Dali, lançado na França em 1928.

a lâmina sobre o olho da personagem feminina, chegando a cortá-lo e vazá-lo (Sequência 17).



Sequência 17. Planos de *O cão Andaluz*.

Assim como em *O cão...* (1928) a agressão ao espectador fica explícita, já que, nesta cena, Bressane brinca sinesteticamente com a sensação de dor, causando aflição e agonia a um espectador acostumado com um padrão de narrativa clássica, “cegando-nos”, dessa forma, ao causar estranhamento e desconforto. Aqui o cineasta também nos dá pistas para conjecturas acerca da índole do personagem misterioso como alguém perturbado, cruel e capaz de testar seus limites.

No oitavo plano, a câmera *voyeur* flagra os pais assistindo TV e discutindo. O filho entra na sala e pega um maço de cigarros sobre o móvel. Diz: “Até logo” e sai. Novamente nos é proposta a condição de cúmplice, bisbilhoteiro, *voyeur*.

A câmera volta ao quarto do filho que está sentado sobre a cama manipulando novamente a navalha e desenhando lentamente cortes no espaço. Com a mão esquerda sugere segurar algo, como um pescoço e com a outra passa a lâmina vagarosamente. Sua expressão facial aparenta deleite. O mesmo chega a morder os lábios enquanto sorri sarcasticamente. Gesticula no espaço o sinal da cruz com o instrumento, depois continua seu ritual chegando a curvar-se na posição fetal, como se saboreasse com todo seu corpo tal excitação.

Finalmente fecha a navalha e a deposita no criado-mudo, deita-se e começa a bufar, rolar e dar cambalhotas sobre a cama. Pega o travesseiro, coloca-o entre as pernas e sugere enfiar a lâmina várias vezes, seguido do plano do banheiro, olhando-se no espelho, cujo reflexo, assim como em *Cara...* (1967), curiosamente não se vê. O personagem abre o armário e pega um colírio, pinga algumas vezes em seus olhos e geme contorcendo-se de dor e alívio. Todas estas ações ao fundo do som de água correndo, como se a torneira da pia estivesse aberta (Sequência 18).



Sequência 18. Manipulando a navalha e pingando o colírio.

O não reflexo parece frisar o caráter ambíguo e sinistro do personagem, enquanto que a água correndo faz uma rima poética com o tom de alívio dado pelo colírio, como um sinal de purificação. A exploração dos líquidos será bastante evidente ao longo do filme, ora para designar purificação, ora envolvente, ora expelente, ora positivo ou negativo (BERNARDET, 1991).

Através desta descrição é possível identificar algumas ações subversivas, como a simulação cruel de um assassinato, a profanação da cruz, atos sem propósitos (dar cambalhotas na cama) passíveis de gerar estranhamento. Contudo, até então, a linha da narrativa, apesar das lacunas que são preenchidas pelo espectador, parece se desenrolar com certa clareza assemelhando à *elipse* clássica. Entretanto, no decorrer dos planos veremos que esta característica da elipse se dissolve. Seu uso acentuado acaba conferindo à narrativa um distanciamento do óbvio, conforme aponta Bernardet (1991): “O que seria considerado *detalhe* ou anexo ou derivado numa narrativa clássica, vira aqui *principal* e único.” (p. 63).

A seguir, um plano-sequência ao som intenso de uma TV ligada (Sequência 1), a câmera focaliza um quadro de Cristo meditando no monte das Oliveiras, posicionado acima de uma porta. Em *travelling* a câmera segue o filho que passa em direção à sala onde o pai, sentado no sofá assiste à TV. Com a navalha na mão, sem ser percebido (uma possível alusão ao cinema mudo, onde os personagens “fingiam” não perceber o intruso), posiciona-se atrás do sofá, e então, tranquilamente o degola, depois volta e entra na cozinha, onde ouve-se em *off* o grito de horror da mãe. Depois se volta a uma poltrona que está embaixo de um quadro que reproduz a cena de uma caçada e limpa o sangue da navalha. A câmera dá um *zoom in* para destacar a mancha espessa que escorre e pinga pelo tecido. Ele fecha o objeto e sai do enquadramento.

Tamanha representação e crueldade do filho junto à ironia das imagens dos quadros explorados são passíveis de romper com a empatia do espectador, deixando-o nitidamente numa posição de desconforto em relação à cena. Xavier (2013) considera

que:

Suas catástrofes cotidianas se ligam a um mal-estar transbordante em gestos que respondem a uma vivência insuportável. [...] a força de *Matou a família* depende da potência de choque de seu esquema, de sua capacidade de incluir, pela forma do plano-sequência e pela estrutura de repetições, a própria experiência do cinema na pauta imediata de questões, esta que o espectador deve montar na primeira hora. (XAVIER, 2013, p. 388).

Ironicamente a câmera flagra o filho, sem remorso algum, ir ao cinema assistir à *Perdidas de Amor* – outra referência ao cinema brasileiro, com alusão ao filme de Eurídes Ramos: *Perdidos de Amor* (1953), uma comédia musical inspirada no clássico conto de fadas *Cinderela*, com um significativo final feliz.

No primeiro tratamento dado ao roteiro, Bressane chega a descrever planos em que o filho está sentado dentro do cinema. No *remake* de *Matou...* (1991), Neville de Almeida explora estes enquadramentos ao longo de seu filme. Isso facilita o entendimento da narrativa deixando um fio condutor, já aqui, nos é dada a promessa de outro filme, que pelo título sugere um formato passional e folhetinesco, só que à moda avacalhada de Bressane. Xavier (2013) aponta que:

O filme dentro do filme se intromete para além das fronteiras indicadas pela própria ação diegética; a consistência e a homogeneidade dos mundos ficcionais são aqui ilusórias. Não estamos numa topologia natural e o espaço criado pelo jogo permite uma paradoxal e mútua inclusão: dados os dois filmes, cada qual é “subconjunto” do outro, dependendo do ponto de referência. (XAVIER, 2013, p. 359-60).

Em *Perdidas de Amor*, o marido de Márcia aparece treinando tiro e se enaltece perante a mulher que está sentada ao fundo. A arma associa-se à representação da extensão do falo, o poder e o machismo da qual a esposa está farta. Ao fundo está a forte marca dos rejantes do muro que lembram grades de uma cela. Surge um ruído intenso e agressivo de motor, diferentemente da brandura sonora do plano anterior.

Na sequência, Márcia aparece em pé numa calçada, em frente a um portão, como se estivesse esperando algo. A câmera posicionada do outro lado da rua filma os veículos que passam pela via com seus motores ruidosos e som intenso. Eles parecem “atropelar” a imagem de Márcia.

Um avião com ruído estridente decola no plano seguinte. *Raccord* para a figura

de Márcia apoiada sobre o corrimão observando o avião partir. Márcia, então, volta seu olhar para a câmera, que se torna subjetiva, confrontando seu olhar diretamente com o espectador.

No décimo oitavo plano, carros seguem numa estrada movimentada e silenciosa. Na sequência, Regina aparece sentada no fundo de um corredor escuro, conversando com a mãe de Márcia, cuja voz está em *off*, que pede à amiga da filha para aconselhá-la sobre as dificuldades do casamento. Até aqui a narrativa parece estável, embora fragmentada, ainda é possível colher pistas presentes para entender o desenrolar da trama.

A seguir temos um *travelling* panorâmico de uma paisagem montanhosa que transpõe leveza e tranquilidade. Na casa de Petrópolis Márcia dispensa os empregados. A torneira está aberta, a água escorre fartamente. Novamente o sentido de água escorrendo, leveza, purificação e fluidez, em sintonia com os passos certos e audíveis marcados por Márcia enquanto caminha e conversa com os empregados que estão fora do enquadramento, um convite ao espectador à plenitude sensorial, já que denuncia a necessidade de alteração dos sentidos do fechamento para a abertura perceptiva, característica ímpar de uma poética livre e marcada pela indefinição. Os espaços *off* são utilizados como recursos da trucagem, convidando o espectador a preencher a ação para desvendar o enigma, que para Bernardet (1991) são como “[...] um texto que permanece virtual e, enquanto tal, indefinível.” (p. 71).

Uma sequência de oito planos mostra Márcia, em sua casa de veraneio fazendo ginástica em volta da piscina, ao som de uma canção alegre dos Beatles (uma possível alusão ao objeto de consumo *pop*). Márcia bebe um copo de água, a tomada fica em *close up*, mostrando as gotas escorrendo por sua boca e pescoço sendo enxugadas por suas mãos. Novamente o elemento água (copo e piscina), sugerindo purificação. Márcia aparenta estar feliz (cantarola), equilibrada (movimentos ritmados da ginástica e alongamento) e sentindo-se leve (pega uma folha do chão do jardim; deixa-se banhar pelo sol).

No penúltimo plano da sequência, ela é enquadrada na beira da piscina entre um buraco e uma espreguiçadeira com o copo de água. No último plano ela perpassa o buraco. Tais elementos cênicos presentes nestes planos podem significar o dilema do qual Márcia vive, se permanece com o peso de ser casada (buraco) ou se liberta-se para uma suposta vida mais confortável e leve (espreguiçadeira e copo de água). Bernardet (1991) nos chama a atenção para o caráter maneirista da sequência:

No meio da secura da informação condensada ao extremo, esse trecho de Márcia na casa é como uma planta que de repente prolifera loucamente [...] essa proliferação distancia o plano da paisagem do plano da chegada de Regina, dificultando ainda mais o estabelecimento de nexos [...] essa análise pode nos levar à conclusão de que a escrita desse trecho de *Matou* é fortemente maneirista, se aceitarmos que o maneirismo supõe uma relação com um modelo que permanece referencial e subjacente, a desestruturação desse modelo, por uma inversão de valores que torna detalhe, marginaliza, rejeita na periferia ou até elimina o que é estrutural no modelo, sendo que o modelo aqui não é uma obra, mas um procedimento narrativo, um código, uma convenção. (BERNARDET, 1991, p.63).

Os pressupostos do autor colocam em evidência a negação ao padrão clássico como referencial narrativo, que poderia deixar o espectador cada vez mais confuso e órfão de informações lineares, alterando assim, sua apreciação.

Quando Regina chega, as duas caminham cortando o gramado de frente à piscina até entrarem debaixo de um toldo enorme e escuro, onde está a porta (entrada para o desenlace fúnebre do final do filme). O plano seguinte mostra as duas amigas conversando no banheiro, com a câmera *voyeur* posicionada antes da porta. Ela enquadra em *close up* Márcia penteando seus cabelos. Regina está num espaço *off*. Ela pede que Márcia jogue a toalha. Ouve-se em *off* o som de uma descarga. Depois Regina aparece dentro do enquadramento ajustando-se no espelho. Esta cena conota alguns sentidos, como a cumplicidade entre as amigas (jogar a toalha; evacuar em frente a outra), assim como, o sentido de limpar todas as impurezas (toalha e descarga), como os reclames de Márcia sobre seu relacionamento conjugal. Tais sinais como o excremento e a descarga já começariam a evidenciar o estilo subversivo do cineasta. A seguir o fragmento de outra narrativa, descrita pelo próprio Bressane:

15 – Tele-objetiva passeia sobre manchetes de jornais. Para em uma. “confessou depois do crime: MATEI POR AMOR”. 16 – Cam. na mão passa por um bêco de uma favela. 7- Interior de um barraco, cam. documenta todo seu estado de miséria, um homem sentado em um caixote patético com uma navalha suja de sangue na mão e o olhar fixo [fixo] para o chão em sua frente uma mulher morta ensanguentada está caída no chão. Ouve-se repetidas vezes a frase: “matei por amor... matei por amor...” No fundo musical “Vejo amanhecer” Noel Rosa. [câmera perpassa novamente as manchetes de jornais] Esta sequência é livre, depois da última imagem do barraco ela surge como uma documentação destes jornais sensacionalistas que retratam “tragicamente” um aspecto da vida carioca. (BRESSANE, s/d, p.9).

O plano-sequência em *travelling* que interrompe *Perdidas de amor* mostra um

giro de 360° mostrando em *close up* o interior precário de um casebre, um relevo da Santa Ceia pendurado na parede, móveis velhos, imundos e rasgados. A câmera desce e focaliza uma mulher ensanguentada e imóvel, de bruços sobre o sofá, jorrando sangue pelo ferimento nas costas, que aparenta ser Regina. Continuando o *travelling* de 360° a câmera focaliza um homem cabisbaixo sentado em uma poltrona velha, de frente para o sofá, com uma faca na mão, repetindo pausadamente: “Matei por amor”, por nove vezes. A trilha é por conta da canção *Vejo amanhecer*⁵⁴, ao fundo de olhares curiosos que espiam o assassino pela janela ou mesmo dentro do escuro casebre (Sequência 19).



Sequência 19. Assassinato no casebre.

A intenção *voyeur* da câmera subjetiva de um espectador “curioso” e, o assassinato somado à condição precária do ambiente e a ironia musical, caracterizam ainda mais o sarcasmo e o conceito subversivo e debochado desse filme. Contudo, através desta sequência, fica nítida a original intenção de representar o noticiário sensacionalista defendido pelo cineasta.

No plano que segue, com a mesma trilha, a câmera capta uma personagem feminina, que parece ser Regina, andando na rua frente aos casebres, observando-os (Seria um *flashback* da personagem assassinada?). Este núcleo narrativo, entretanto, deixa o espectador em dúvida, tanto quanto ao assassino, se trata-se do filho que matara os pais, já que é interpretado pelo mesmo ator (Antero de Oliveira), ou se a mulher morta é Regina, já que é interpretada pela mesma atriz (Renata Sorrah).

Assim, tentando juntar os nexos possíveis, uma confusão mental se inicia na busca de um entendimento lógico por parte do espectador comum. Para Bernardet (1991) o espectador diante deste fato deve contemplar a fluidez das cenas na tentativa de se libertar da rigidez do “querer entender”, pois saberemos ao final do filme que tais narrativas ecoam entre si metonimicamente. Já Xavier (2013) aponta que:

⁵⁴ Canção de Noel Rosa e Francisco Alves (1933), interpretada por Ismael Silva. Tanto Bressane quanto Sganzerla eram fascinados pela obra de Noel Rosa. Bressane fez alusão ao compositor também no filme *O mandarim*, (1995), uma representação experimental da vida do cantor Mário Reis, cujo personagem (Noel) foi interpretado por Chico Buarque, a convite do cineasta.

A fragmentação e a descontinuidade do percurso estimulam a busca de relações verticais: aprendemos que, se há sentido, este não emana da cena em seu movimento próprio, mas da moldura que a inscreve no jogo de espelhos. A indagação do espectador tende a se resolver, em caso de fazê-lo, no intervalo entre os episódios, espaço de totalização possível: em vez da organicidade (e sentido pleno) do mundo supostamente autônomo das personagens, o andamento do filme privilegia a descontinuidade, a face acumulativa do desconcerto. (XAVIER, 2013, p. 389).

Na tentativa de conectar o inteligível, o espectador se depara com o plano seguinte, outro fragmento, onde uma mulher, que lembra Márcia, sai de uma casa junto com um homem (Carlos Eduardo Dolabella). Os dois se despedem com um beijo, depois a moça atravessa a rua apressadamente. Seria Márcia tendo um caso extraconjugal? No roteiro de Bressane isto é elucidado: “SEQUÊNCIA: 19 – Rua de Copacabana, transito, na calçada Márcia despede-se de um rapaz beijam-se rapidamente, ela sai êle insiste ela lhe diz qualquer coisa e vai embora.” (p. 10). A leitura deste documento deixa clara a linearidade das ações, porém na tradução para o audiovisual, vemos uma elipse que desconstrói o padrão clássico.

De volta aos aposentos da casa de veraneio, as duas amigas aparecem conversando sentadas desajeitadamente em poltronas, uma de frente para a outra. No cenário aparecem dois quadros ladeados por dois grandes abajures, por trás das poltronas, sugerindo a dubiedade, a dúvida, as relações em pares, a cumplicidade, tanto dos casamentos quanto das amizades – que posteriormente serão cúmplices criminais.

A próxima sequência (Sequência 20) outra narrativa vem à tona. Uma mulher que aparenta ser Regina, faz uma refeição com seu marido cuja voz está em *off*. Eles discutem sobre o atraso do mesmo ao chegar em casa após o trabalho. Na sequência, em plano detalhe, a mulher descobre um bilhete na carteira do homem. A seguir a mulher desce de um taxi em frente a uma grande e ostensiva casa. Ao fundo uma canção alegre de *jazz* sustenta toda a sequência. No próximo plano, num corredor comprido e escuro ela segue e espia pela última porta que está entreaberta e então, descobre a traição do marido.



Sequência 20. Descobrendo a infidelidade do marido.

O sarcasmo fica por conta da trilha, sobretudo em seu final, com notas enfáticas que finalizam a melodia. No roteiro pesquisado, entretanto, Bressane menciona a exploração de outra manchete: “[...] desconfiavam da amiga: PEGA EM FLAGRANTE” (p. 13) que não é mostrada no filme, assim, fica evidente ao espectador os fragmentos “intrusos” na narrativa principal, porém, o que acontece é o inverso, com a omissão desses planos esclarecedores, o espectador novamente adota uma postura órfã de informações que atrapalham seu entendimento lógico. A partir deste excerto, podemos associar a amiga infiel à Márcia, já que a mesma teria supostamente um amante, deixando-nos com um ponto de interrogação a ser investigado.

A narrativa proposta a seguir trata de uma relação entre duas adolescentes, também interpretadas por Renata Sorrah (Aninha) e Márcia Rodrigues (nome não mencionado), sobre uma ponte de linha férrea, combinando de se matarem caso algo as impeça de ficarem juntas. Elas conversam pela janela da casa de subúrbio, descartando a possibilidade de serem Regina e Márcia, moças de classe média alta.

Em *travelling* a câmera filma a mãe, interpretada pela mesma atriz da mãe de Márcia (Wanda Lacerda), recolhendo roupas do varal e resmungando que está farta das fofocas sobre sua filha, ameaçando castigá-la, se necessário. Mãe e filha, aparecem sentadas numa mesa comendo e discutindo. A mãe bate na filha por ter retrucado. A câmera, que estava posicionada na porta do cômodo, se distancia lentamente em *travelling out* até sair do cômodo e focalizar em *close up* um vaso com flores artificiais sobre uma mesinha com toalha rendada.

Tais objetos cênicos conotam alguns valores simbólicos como a feminilidade (flores e renda), ou a questão do artificialismo (flor de papel, não perecível, evidenciando também o fascínio pela representação do objeto *kitsch*), diferente das flores naturais do vaso que Márcia ajeitara em sua sala, de durabilidade limitada, fazendo também alusão à ideia de resistência do relacionamento entre as meninas. Xavier (2013) aponta que tais objetos são passíveis de representar “[...] o clássico recado de ordem e vida feliz no jardim doméstico.” (p. 371), complementando a significação em nível social.

Com enquadramentos de 90° ou defronte ao contorno de uma janela, as meninas são tanto “achatadas” quanto “sufocadas”. Em meio à parede negra, as duas se abraçam. A iluminação cai numa escuridão total. Esse recurso tonal sugere que o romance está às escuras e intensifica ainda mais a posição cúmplice sugerida ao espectador.

No plano seguinte a câmera filma a mãe flagrando o romance entre as duas

adolescentes. Na sequência, um corte para o plano em que a filha estrangula a mãe, enquanto a amiga aparece sentada numa cadeira, atrás da ação, lixando calmamente sua unha, ao som da marcha *Minha terra tem palmeiras*⁵⁵, cuja estrofe diz “Oh, que terra boa p’ra se farrear...” (Sequência 21).



Sequência 21. Assassinato da mãe.

A música é tocada na íntegra adentrando uma panorâmica marítima carioca, com um homem sentado num banco, de costas para o mar, folheando um jornal. O mesmo coloca o jornal sobre o banco e sai do enquadramento. O jornal é levado pelo vento em meio ao trânsito do cenário urbano. Um plano detalhe mostra o jornal dançando poeticamente no vento, como se as notícias ali pautadas estivessem soltas, vulneráveis, disponíveis e descartáveis aos olhos de qualquer leitor.

Identificamos aqui uma crítica à mídia sensacionalista e mercadológica. Segundo Xavier (2013) o filme questiona tal “[...] clichê sem o tratamento usual que o crime passionai encontra na imprensa e no melodrama” (p. 383), elevando a realidade à sua dignidade. Já a marcha de Carmem Miranda parodia os musicais hollywoodianos, dos quais estrelava. Enquanto entoa os versos de Gonçalves Dias “Minha terra tem palmeiras...” surge à ironia da paisagem carioca como cenário de crimes inescrupulosos (uma terra não tão boa assim). O espectador também pode deduzir a morte da mãe ao abandono de Carmem a sua “terra mãe” (Brasil), posteriormente, a fim de “estrelar” em Hollywood.

⁵⁵ Canção composta por João de Barro e Alberto Ribeiro, interpretada por Carmem Miranda em 1936, junto à Orchestra Odeon, sob a direção de S. Bountman.

Na casa de veraneio, as duas amigas aparecem à beira da piscina conversando. Regina lê em voz alta uma entrevista com Dom Helder Câmara⁵⁶, em que o mesmo responde acerca da “situação brasileira”: “Eu sei, tu sabes, ele sabe, nós sabemos, vós sabeis, eles sabem.”, enfatizando ainda mais o teor irônico do filme e sua postura crítica ao Regime Militar. Regina: “Perfeito!”.

Inicia-se agora uma sequência de quinze planos onde a câmera na mão descreve a farra das duas amigas, ao som de um *jazz* de Ray Charles⁵⁷ gesticulando como se estivesse num palco hollywoodiano. Regina simula tocar saxofone quando o som deste é destacado na trilha, assim como uma bateria, utilizando galhos como baquetas. Juntas e separadas elas seguem ao ritmo do *jazz* para uma das portas da casa que está coberta por cortinas. A câmera faz um *raccord* em *close up* para as cortinas focando o rosto das amigas, que ao final da música, sorriam e as fecham. Bressane nos dá o sentido de “entre cortinas”, como algo obscuro, vedado, ao mesmo tempo em que parodia novamente o padrão estilístico dos musicais de Hollywood, e seus finais apoteóticos.

Em contraposição à comicidade paródica da cena anterior, surge a sequência seguinte, talvez a mais angustiante do filme, onde a câmera deflagra a tortura de um homem, interpretado também por Antero de Oliveira (Sequência 22). O primeiro plano desta sequência mostra um sujeito (Paulo Padilha) em tomada geral, fumando, andando de um lado para o outro em um cômodo escuro, obrigando alguém a “falar” alguma coisa. Uma voz masculina em *off* diz “Pode deixar que ele fala”. No segundo, aparece o personagem de Antero amarrado a uma cadeira, vestindo apenas sua roupa íntima, posicionado ao centro da sala obscura, cuja claridade centra-se apenas nele, seu torturador apaga o cigarro em seu corpo, já com a respiração ofegante e o sangue escorrendo é esbofeteado por outro homem que fica de costas para a câmera, enquanto um terceiro observa a tudo encostado na parede e tomado pela sombra.

Depois, amarrado a uma mesa horizontal, o torturado tem seus dedos decepados. A composição horizontalizada da cena lembra o significado da morte (o que já não pode ficar ereto). Seu corpo aparece no plano seguinte agonizando no chão, em posição fetal, com a boca e nariz congestionados pelo sangue. A sequência toda ao som de gritos e gemidos que tencionam a sensação de dor e aflição ao espectador.

⁵⁶ Religioso brasileiro defensor dos direitos humanos durante a Ditadura. Pregava aos pobres com linguagem simples, sempre com um discurso antiviolença.

⁵⁷ Músico americano defensor do *Soul*, *Blues*, *Jazz* e *R&B*.

Agora amarrado e estirado no chão, os torturadores dão choques em seu corpo. O mesmo berra desesperadamente de dor. Este plano dura quarenta segundos que parecem não se findar. Depois, a câmera focaliza o plano médio de um homem passando um líquido de uma lata em um cassete (que segundo o roteiro pesquisado trata-se de óleo de carro). Em *contra plongée*, a câmera enquadra novamente a mesa de tortura com os três homens ao redor do corpo de braços e exausto do sujeito. Esta tomada acaba engrandecendo a postura dos torturadores que executam a sodomização do torturado, que esboça seu último ruído, ficando desfalecido.



Sequência 22. Cena de tortura.

Nesse momento, o espectador poderia se esquivar da visibilidade. Tragtenberg (1995) coloca que tal impedimento da imagem pode ser considerado como o próprio instrumento do ver:

Um cinema que coloca o espectador (expectante) diante de uma bifurcação: ver ou não ver. Ou: ver e não ver. Um caminho que é traçado por obstáculos, não por caminhos. Um percurso de desvios, uma criação alquímica do próprio caminho [...] Sobre essa aparência latente da imagem Júlio Bressane constrói sua parábola cadente. (TRAGTEMBERG, 1995, p. 75).

Assim, vendo o que talvez não quisesse ver, o espectador vai traçando conjecturas acerca da narrativa cuja elipse se torna ainda mais confusa, sobretudo pelo laconismo e a disjunção, como nesta última sequência, que além de deflagrar com ênfase os procedimentos de torturas adotados no Brasil pelas autoridades da época aos perseguidos políticos, também levanta a hipótese da tortura ao filho assassino (primeira narrativa). No roteiro pesquisado a câmera exploraria duas manchetes: “PRENDE, TORTURA, MATA” e “Aparecem os mortos”, que supostamente elucidariam melhor as sequências.

De volta à casa de veraneio, ao som de uma música de piano com notas doces e

melancólicas que aludem ao cinema mudo, as duas amigas veem um álbum de recordações na cama, cuja cabeceira de ferro é ornada com uma imitação do luxuoso e requintado estilo *art nouveau* frente a um papel de parede com motivos de folhagens e pássaros (outra menção ao *kitsch*). Em plano detalhe Regina coloca sua mão sobre a mão esquerda de Márcia, encobrindo sua aliança e lhe dá um beijo. Márcia hesita e sai do enquadramento. Continuando a ternura do piano um plano detalhe aparece para ironizar os sentidos, focalizando lentamente a coleção de armas de fogo do marido de Márcia.

A seguir, uma sequência que durará cerca de dez minutos, mostra as moças encenando gestos despropositais, como bater a almofada nos móveis, gargalhar, cantar, subir, pular descoordenadamente até cair, cambalear, andar sobre os móveis, engatinhar, etc. Na cozinha, como num ritual mitológico, ambas distribuem flores de forma bizarra uma no corpo da outra (Sequência 23).

Esta sequência de planos durará pouco mais de três minutos onde Bressane resgata as noivas tropicais das praias do filme mudo *Tabu* (1931) de Friedrich Wilhelm Murnau e Robert Flaherty (Figura 35), ratificando sua postura híbrida e antropofágica, além da frequente mensura à história do cinema. Tal radicalismo à concepção de paraíso do filme mudo deflagra em *Matou...* (1969) um diálogo arqueológico de Bressane com a concepção de cultura apontada por Freud que contempla o sujeito dentro da esfera da subjetividade em relação ao seu contexto histórico, uma problemática que envolve as formas de pensar a interação dos indivíduos e suas particularidades, as instituições sociais e políticas e o mal estar instaurado (MATTEO, 2007).



Sequência 23. Farra das amigas em *Matou...* (1969)



Figura 35. Plano de *Tabu* (1931).

Continuando o ritual de coroação, as moças aparecem dentro de uma banheira esfregando os ramos em seus corpos, uma na outra, num misto entre o sensual e o grotesco. Um galho (que pode representar o falo) chega a ser desprezado. Regina pega uma galinha branca e joga a ave na banheira às gargalhadas. Essas ações remetem à mitologia grega, através da figura das Três Graças⁵⁸ (Figura 36) no sentido das flores e da alegria, uma prévia a *Filme de amor* (2003) onde aprofundará os quesitos do mito. Já a ave adquire uma simbologia que se volta ao misticismo, já que os elementos simbólicos: flores brancas e a galinha branca estariam ligadas ao Candomblé, cujo ritual parte do princípio da oferenda (galinha) aos orixás em troca de uma graça, podendo estar associado a outros objetos, como alimentos e flores. Na Umbanda o banho de flores estaria ligado a várias situações, como a “abertura” para o amor, fortemente direcionado à figura de Iemanjá (SARACENI, 2007).

⁵⁸ No mito grego as Três Graças ou Cárites aparecem mais frequentemente pelo trio: Tália, a que faz brotar flores, Eufrosina, o sentido de alegria e Aglaia, a claridade, representam o encanto, gratidão, prosperidade familiar, sorte, concórdia. No renascimento se tornaram símbolo da idílica harmonia do mundo clássico. Nas representações aparecem jovens, sempre juntas, dançando ou de mãos dadas, ora vestidas, ora desnudas, ou seminuas como no afresco de Botticelli.



Figura 36. As três Graças. Detalhe da obra *Primavera*, de Botticelli. 1476-1480.

Em meio a esse sincretismo novamente o elemento água, junto a outros objetos sacro-cênicos, entram em sintonia com o sentido de purificação pertinente aos anseios de Márcia. Essa referência de Bressane à cultura afro-brasileira vem ratificar seu diálogo com a *Tropicália*.

Perdidas de Amor é, agora, interrompido pelo plano de uma mulher vestida com roupas simples, interpretada por Renata Sorrah, ao som *off* de um choro de bebê (Sequência 3), já descrita no capítulo um deste trabalho que iremos retomar. Um homem bêbado representado por Antero de Oliveira segue por um corredor e bate à porta. A mulher abre e se queixa histericamente com ele sobre sua embriaguez, a falta de dinheiro, o filho e a casa. Ambos discutem e se agridem. Ela ameaça fugir com outro homem. O personagem enfurecido pega um revólver e mata a mulher e o filho. A câmera perambula pelo ambiente e mostra duas manchas de sangue sobre a manta do bebê num bercinho e a mulher caída no chão. O homem se agacha com a arma na mão, e paralelamente surge a marcha *Rasguei a minha fantasia*⁵⁹ que vai intensificando seu volume fazendo o personagem se levantar e dançar cambaleando e sorrindo com os braços erguidos em meio a um cenário com móveis despencando, que sugerem o significado de sua personificação degradada (Sequência 24).

⁵⁹ Marcha composta por Lamartine Babo e gravada por Mário Reis, em 1935.



Sequência 24. Assassinato de esposa e filho.

Novamente Bressane nos dá o dissabor do deboche e o sentido de ironia como uma solução cruel em anteparo à situação, uma forma de representar a mesma ironia tragicômica dada às manchetes sensacionalistas dos jornais. Xavier (2013) nos chama a atenção para o tratamento dado às cenas mais cruéis deste filme, que segundo o autor: “[...] adicionam-se os temas da perda de autenticidade e da hipocrisia burguesa que dão uma dimensão limpa, civilizada, ao adultério, em contraste com a barbárie do “crime de amor” na esfera do pobre” (p. 363) denunciando, portanto, a questão social deflagrada por estes fragmentos disjuntivos. Segundo o roteiro pesquisado, esta seria a última manchete: “salário não saiu, homem endoidou: MATOU A FAMÍLIA”, cuja sequência descrita culminaria em um suicídio do assassino, e o final do filme. Entretanto, o novo roteiro elaborado deu sequência a outro clímax. Em *Matou...* (1991) de Neville de Almeida a esposa consegue se desvencilhar da agressão e assassina seu esposo salvando a si e ao filho.

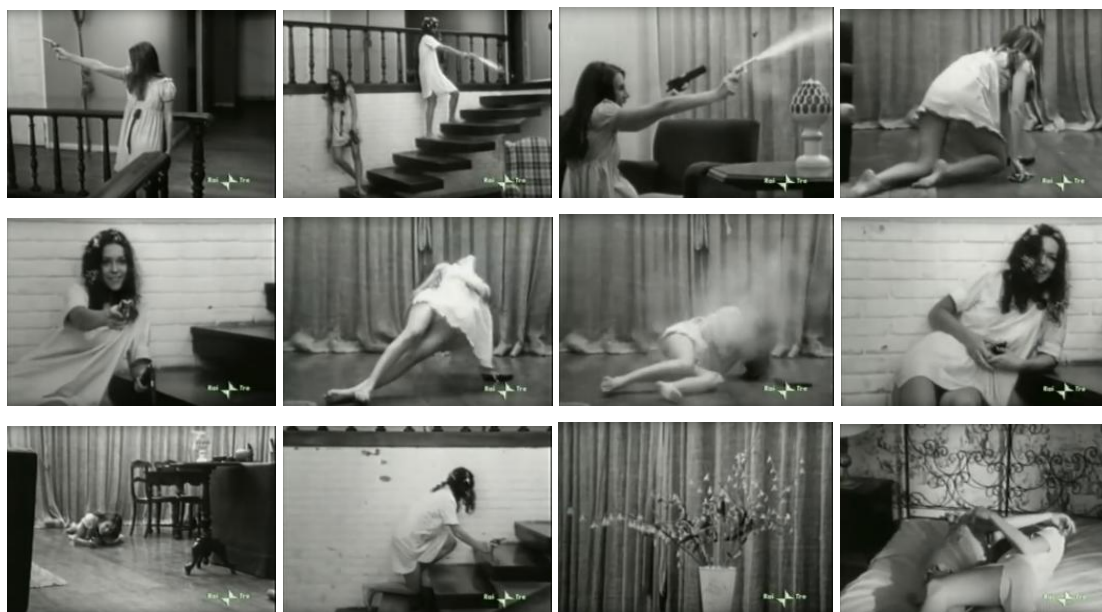
De volta à *Perdidas de Amor*, as amigas conversam em um gramado. Márcia diz à amiga que fora ao cinema assistir ao filme *Perdidas de Amor*. Ela narra a história exatamente como protagonizam, anunciando o final dramático do assassinato, que até então não sabíamos. Ela diz: “É meio chato. Tem umas coisas que não têm muito a ver com a história, uns crimes, uns lugares sujos. Mas o negócio das amigas é parecido.”. Regina, então, pergunta se o filme é nacional, Márcia responde afirmativo. A amiga lança uma expressão de desdém.

Essa narrativa dá o sentido de metalinguagem crítica à própria obra, enquanto se instaura como um cinema autoral, altamente reflexivo, que não prevê recursos tradicionais ou mesmo luxuosos para ser produzido. Xavier (2013) comenta a frase proferida pela personagem afirmando que “[...] seu diagnóstico meio sonso sobre ‘as coisas que não tem nada a ver’ repercute na cabeça do espectador que, a essa altura (perto do final), está procurando se situar diante do mosaico de violência e culpando o cinema brasileiro.” (p. 360). Consideramos ainda que, além desta tentativa de uma

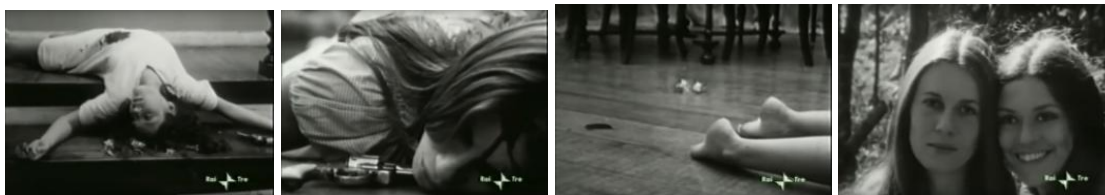
autoexplicação (ou mesmo pré-defesa), Bressane ressalva através destas falas a legitimação de um novo jeito de se fazer cinema desenvolvido no Brasil: um “cinema jovem”, uma tentativa de postular seu novo estilo.

Por fim, a cena do tiroteio emblemático entre as amigas em Petrópolis (Sequência 25) que remete à tragédia *Antígona* de Sófocles⁶⁰, resgatando o caos anterior à ordem quanto ao gênero *western*.

A câmera posicionada no mezanino enquadra Regina de frente para a escada enquanto a mesma atira com duas armas nas mãos, no espaço *off*, que está a sua frente. Ela desce desajeitadamente os degraus. Surge Márcia, repete a mesma ação, porém rindo loucamente e cambaleando. A câmera, de baixo, foca as moças nitidamente embriagadas e desnorteadas ainda na escada. Conforme vão descendo, vão rindo e atirando. Regina sai do quadro. A câmera segue Márcia até a sala. A mesma atira diversas vezes com os braços erguidos. Já não podemos ver a arma, porém, sabemos que seu compartimento é inferior ao número de tiros dados, talvez propositalmente na tentativa de dimensionar ainda mais o drama como elemento que exalta o romanesco, assim como também, uma paródia ao *western*, incluindo o exagero da fumaça que sai da arma em cada tiro.



⁶⁰ Tragédia mitológica escrita por volta de 342 a.C. que conta o assassinato mútuo dos filhos de Édipo, Etéocles e Polinices, em busca do reinado de Tebas. Matos (1995) afirma em relação ao mito que: “A família é salvaguarda de resistência ética contra a desumanização social [...] Os laços de sangue são razões mais fortes que as do Estado.” (p. 22).



Sequência 25. O *bang-bang* de Márcia e Regina.

Raccord em Regina que está do outro lado da sala atirando no ar, frente a suntuosos objetos decorativos. O plano seguinte, uma câmera subjetiva enquadra Márcia apoiada na parede, da cintura para cima, que encara e sorri para a lente subjetiva. Em *close up* Regina é tomada engatinhando com o revólver na mão em direção aos pés da mesa de jantar. A câmera segue Márcia que senta nos primeiros degraus, morde seus lábios e mira sua arma para frente em direção a Regina. Ela fecha um dos olhos e atira na amiga que salta do chão gritando e caindo em frente às cortinas fechadas que ornaram o ambiente, como num palco teatral. Regina, então, mira a arma em direção à câmera subjetiva e atira, uma névoa de fumaça se forma. *Raccord* para Márcia, que leva as mãos à barriga e estremece de dor. Pega de novo a arma e olha para Regina que vem rastejando pelo chão em direção à amiga. Ambas dão risadas sarcásticas de dor. Márcia sobe com dificuldade os degraus, mira e atira novamente em direção a um vaso, em *close up*, com flores murchas e escassas. Márcia continua a subir agonizando de dor. Regina, rente ao chão, junto ao enquadramento da câmera, mira e atira para a amiga novamente. A câmera em *travelling* corta para o quarto filmando as duas amigas se acariciando na cama. Sugerem o ato sexual (que deduzimos ser um *flashback*).

A canção melodramática *Ninguém vai tirar você de mim*⁶¹, interpretada por Roberto Carlos, um ícone popular brasileiro, começa a ser tocada intensificando o sentido erótico da violência. Corte para Márcia agonizando na escada. A câmera trêmula centraliza sua figura pairando de braços abertos no piso superior, deixando seu tronco sobre o primeiro degrau, entre as hastes esculpidas que sustentam o corrimão.

Raccord para Regina que se rasteja em direção à câmera baixa até perder suas forças e cair totalmente no chão. O vaso em cima da mesa, ao fundo, já não tem mais flores, podendo simbolizar o extermínio do sentimento e das moças. Enquanto isso a canção sentimentaliza: “O nosso amor é puro, espero nunca acabar...”.

⁶¹ Canção composta por Edson Ribeiro e Hélio Justo, gravada por Roberto Carlos, no álbum *O Inimitável*, lançado em 1968.

A câmera centraliza a figura de Márcia dissolvida pela escada em uma perspectiva frontal numa composição simétrica, equilibrada e harmoniosa, que chama a atenção para o detalhe da mancha de sangue em seu ventre como elemento principal da fruição da imagem. Seu olhar mira o vazio. A composição deste plano tem uma preocupação estética de beleza, rimando a tendência horizontal do corpo com os degraus. Essa posição que representa o corpo despojado, a expressividade das linhas dos braços que tencionam a composição assemelha-se a algumas representações de Cristo ao longo da história da arte, sobretudo pelo aspecto formal dos elementos visuais, como em uma das perspectivas de *Pietà* (1499) (Figura 37) do renascentista Michelangelo [Mesma referência de *Cara...* (1967)] ou a representação do escorço de *Cristo de São João da Cruz* (1951) (Figura 38) do pintor espanhol surrealista Salvador Dalí [O mesmo de *Um cão...* (1928)].

A imagem também lembra a serigrafia, cujo título nomeia o primeiro capítulo deste trabalho, que Hélio Oiticica fez em homenagem ao bandido “Cara de Cavalo”, em 1968, que morreu assassinado em uma emboscada policial, considerado um *anti-herói*, conforme o emblema gravado: *Seja marginal, seja herói* (Figura 39).

Tal tendência ao hibridismo soma-se aos movimentos artísticos em voga na época, como já fora mencionado em algum momento deste trabalho, provocando sentidos complementares que se unem aos do filme, sugerindo no plano discursivo a ideologia implícita também como uma forma de engajamento.



Figura 37. *Pietà*. Miquelângelo, 1499.



Figura 38. *Cristo de São João na Cruz*. Salvador Dalí, 1951.



Figura 39. *Seja marginal seja herói.* Hélio Oiticica, 1968.

No plano seguinte, Regina tem seu rosto enquadrado em *close up* mostrado em perspectiva. Essa expressividade da câmera intensificaria ainda mais as emoções, junto à canção romântica que fala sobre amor e perda. Ao final da música, a câmera focaliza os pés de Regina à direita da composição, os pés dos móveis na parte superior, uma mancha de sangue no chão à esquerda e duas flores brancas no centro, formando um triângulo composicional. Essa composição somada à repetição do último verso da música, vinte e duas vezes, do disco riscado: “Em te perder...”, sugere o sentido antagônico de vida e morte, as flores, posicionadas no ápice do triângulo, conotaria purificação, feminilidade, vida, mas também morte, por seu caráter fúnebre, que somadas à mancha de sangue e aos pés imóveis de Regina acentuam ainda mais o aspecto mórbido do filme, consolidando os opostos: vida e morte, que sustentam toda a narrativa.

Pés da cortina, pés dos móveis, flor branca, mancha de sangue, pés de Regina nos induzem à sequência simbólica do caminho que o olhar do espectador pode seguir.

Ao final da sequência, que dura quase um minuto infindável, ainda neste plano, dá-se um efeito de escurecimento contínuo até a escuridão, como um olho que vai se fechando até não ver mais. Xavier (2013) considera que:

[...] para cumprir seu desígnio, deve, ao final, trazer o desconforto, um gosto amargo, um prevalecimento do luto sobre o clima de festa. Aqui, tem papel especial o que tenho chamado de “retórica da duração” de Bressane, seu toque de adensamento da ironia gerado pela insistência do olhar sobre a situação. (XAVIER, 2013, p. 367-368).

O último plano do filme fecha o ciclo do início. Novamente os rostos das moças são enquadrados em *close up*, igual aos dois primeiros, olhando para a câmera subjetiva agora de cabeças juntas, esboçando as mesmas expressões, Regina mais séria e Márcia sorrindo, acanhada e piscando para o espectador.

Na sequência são focados planos com folhas de papéis datilografadas que dão informações técnicas, até o último, onde está escrito “FIM”. Estas folhas remetem aos procedimentos de escrita típico dos jornalistas antes de imprimir-los no papel jornal.

Novamente Bressane resgata a tradução das muitas manchetes sanguinolentas exploradas pelos jornais sensacionalistas, porém, agora retratadas pelo filtro poético do cineasta, junto à paródia e a homenagem à história do cinema, como o cinema mudo (que também utilizava o “The End” no final).

Em relação à hipótese de nossa pesquisa podemos considerar, através do objeto analisado, alguns elementos específicos capazes de afetar a percepção do espectador, como narrativas múltiplas interpretadas pelos mesmos atores, passíveis de causarem uma série de conjecturas que entram em conflito e vão alternando o sentido plano a plano.

Por exemplo, os personagens interpretados por Antero de Oliveira podem ser fundidos em um só: o filho assassino que mata sua amante, depois mata sua esposa e filho e, então, seria preso e torturado, considerando-se uma das duas últimas suposições como um *flash back*. Ou, no caso de Regina e Márcia, os elementos presentes entre as narrativas acabam se dissolvendo em uma possível logicidade.

Todas estas proposições evidentemente com nexos infundados, que ora ou outra entram em conflito, seja pelo nível social entre os personagens, pela sequência de mortes repetida, ou até, pelo aspecto desconexo entre os fragmentos, contribuem para um nível mais complexo de interpretação, que notadamente se antepara aos anseios

“clássicos” de entendimento por parte do espectador, frisando a questão da necessidade de uma abertura perceptiva de contemplação, marca intrínseca desta poesia de difícil definição.

O que Bressane nos propõe está longe de uma apreciação linear. Como recortes de um jornal sanguinolento jogado ao vento, o único elo para os laconismos se apresenta na verossimilhança entre as narrativas dentro de outra lógica, como um quebra-cabeças. Bernardet (1991) afirma que “Não há nexos narrativos, a não ser internos a cada núcleo.” (p. 55). Todavia, temos em comum os temas como: degradação familiar, casamentos fracassados e crimes passionais cujos personagens são fundidos pelas variações que cada tema propõe através de fragmentos que ecoam uns nos outros. Tal “construção em ecos” (Bernardet, 1991) que é gerada principalmente pelo truncamento, disjunção e laconismo como espaço da transgressão faz com que:

O espectador que assistir pela primeira vez a *Matou* e só tiver para a compreensão desse trecho o tempo da projeção, sem se deter em cada plano, como é possível numa mesa de montagem ou em vídeo, terá provavelmente dificuldade em acompanhar a montagem, que poderá lhe aparecer como uma sucessão de situações diversas descrevendo ambientes e situando personagens, sem dúvida, mas cuja concatenação não será evidente. (BERNARDET, 1991, p. 61).

Porém, planos detentores de sentidos que evidenciam uma narrativa que se constrói a partir da destruição do padrão clássico, como um “[...] mosaico de ações desencadeadas [...] situações extremas que o olhar da câmera observa sem oferecer o suplemento convencional da explicação.” (XAVIER, 2013, p. 354). Bonvicino (VOROBOW; ADRIANO, 1995) chegou a declarar enquanto espectador:

Fui entender, mais tarde, em minha lentidão, que se tratava, na verdade, de uma sentença-síntese sobre a cultura brasileira, onde os espaços para reflexão e sensibilidade, são, desde a infância, subtraídos – com ou sem ditadura militar. Clichês de um poeta, acostumado com algumas palavras e sem tino para imagens. [...] Revendo *Matou a Família e foi ao Cinema*, em 1994, pude processar coisas que não conseguia elaborar. Trata-se de um filme brasileiro (uma identidade necessária) e não nacional. Trata-se de um filme engajado, violento e sutil ao mesmo tempo em seu engajamento. Como não pensar nisso diante da sequência Márcia Rodrigues/Renata Sorrah, conversando a respeito de D. Hélder Câmara e da situação brasileira (1969), e – em seguida – o suposto assassinato (de quem? da família? da esposa? de quem?) sendo torturado, até a morte, num porão de Delegacia. (BONVICINO, 1995, p. 115-116).

O autor nos propõe *Matou...* (1969) “[...] para além dos maneirismos da vanguarda da época” (BONVICINO, 1995, p. 116), independente, transgressor e inovador. Segundo Bonvicino, o filme resgata preciosidades como o silêncio de John Cage, a galinha de Fellini e as sutilezas de Cortázar, dentre outras alusões, homenagens, críticas e paródias que dialogam com uma estratégia de choques com referenciais melodramáticos. Suas ironias musicais, as marchas carnavalescas em especial, atenuadas pela melancolia tanto libertam quanto nos fazem mergulhar na efemeridade dos sentimentos, como um ritual desesperado da perda, sem redenção. O autor ainda descreve:

Matou a Família: duas figuras femininas, o campo, a cidade, a navalha, a televisão, ruídos de água no início falando por palavras (de atores). Homens medíocres e violentos. Cenários mínimos e minimalistas. As várias sequências de “fusas” e “decavês”, indo e vindo sobre pontes e avenidas largas, explicitando as limitações da “modernização” à JK. A narrativa do silêncio [...] A força da precariedade [...] O branco e o preto, contrastados, da fotografia apontam para as situações extremas e ambíguas que o filme vai instaurar: o rico e o pobre, o amor e a morte, a lealdade e a traição [...] a sofisticação [...] e a violência. [...] *Matou a Família* tem a mesma força - de apanhar o fundamental da condição humana [...] mostra os dilaceramentos de um Brasil depois de Juscelino e Jango, já sob as tentações da ditadura militar. (BONVICINO, 1995, p. 116-117).

Contudo, em meio a esse mosaico de informações, o olhar do espectador comum encontra na transgressão uma espécie de aporte que só existe porque é cinema, distanciando-se da banalidade de padrões pré-concebidos entre outros estereótipos aqui superados, ganhando força e legitimando-se enquanto arte e dispositivo: “[...] tal ambiguidade tenciona o fazer cinema entre a dor, a ameaça de morte, e o prazer da criação.” (BERNARDET, 1991, p. 94).

FICHA TÉCNICA⁶²

Título: *Matou a família e foi ao cinema*. Ano: 1969.

Cidade: Rio de Janeiro.

Produção, direção, argumentação, roteiro e seleção musical: Júlio Bressane.

Assistente de direção e cenografia: Guaracy Rodrigues.

Produção executiva: Mair Tavares.

⁶²SILVA NETO, Antônio L. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002, p. 511.

Fotografia: Thiago Veloso.

Sonografia e Som direto: Walter Goulart.

Montagem: Geraldo Veloso.

Música: Roberto Carlos.

Companhia produtora: Júlio Bressane Produções Cinematográficas.

Distribuição: M. A. Filmes e U.C.B. – União Cinematográfica Brasileira.

Cor: p&b.

Filmagem em 16 mm / 35 mm.

Duração: 85 min.

Gênero: Drama.

Elenco: Márcia Rodrigues, Antero de Oliveira, Renata Sorrah, Wanda Lacerda, Paulo Padilha, Rodolfo Arena, Carlos Eduardo Dolabella, Guará Rodrigues, Maria Rodrigues, Lilian Lemmertz.

Sinopse: Um rapaz de baixa classe média carioca mata os pais com uma navalha e vai ao cinema ver *Perdidas de Amor*. No filme, Márcia, uma jovem esposa rica, entediada e insatisfeita, aproveita uma viagem do marido para ir à casa de Petrópolis. Sua mãe pede a uma velha amiga, Regina, que a acompanhe e a dissuada de sua idéia de se divorciar. Num barranco, um homem mata uma mulher por amor, enquanto, adiante, duas jovens suburbanas se amam. A mãe de uma delas condena a ligação anormal da filha, mas é morta a machadadas. Um homem mata sua mulher porque ela reclama das dificuldades financeiras. As duas amigas de Petrópolis recordam o tempo de colégio, conversam sobre homens, se acariciam, fazem amor e finalmente se suicidam, trocando tiros.

CAPÍTULO 5 – O ABORTO DO ANJO EXCRETAL

“A vida é horror e o palco desta cena radical é deserto.”

Júlio Bressane⁶³



Figura 40. Cartaz de *O anjo nasceu*.

⁶³ BRESSANE, Júlio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

O anjo... (1969) e *Matou...* (1969) foram filmados em apenas 20 dias, de modo concomitante. O primeiro a ficar pronto foi *O anjo...* (1969) que, segundo Bressane, teve uma montagem menos complexa. Entretanto, o primeiro a ser lançado nas salas de cinema foi *Matou...* (1969), em 1970. *O anjo...* (1969) só entraria em cartaz três anos depois, em março de 1973.

Diferentemente de *Matou...* (1969) *O anjo...* (1969) parte de uma linearidade condutora das ações interpondo fatos como um *flashback* logo no início, com recortes de planos do filme, como que antecipando seu final, além de algumas interferências metafóricas como o vídeo pitoresco de um casamento num jardim, a chegada documental do homem à Lua e gravuras da cadeia alimentar de peixes que irão sugerir alguns sentidos complementares a serem melhores discutidos no desenrolar deste capítulo.

Em linhas gerais, o roteiro se baseia numa saga quixotesca e apocalíptica de dois bandidos, Santamaria e Urtiga, que tomam a fuga como elo para suas redenções. O primeiro, interpretado por Hugo Carvana, vítima de um ferimento na perna, decorre o filme em profunda agonia e, assim como a neurose de Raul de *Cara...* (1967), busca obsessivamente pela figura de um anjo que parece existir somente em seu imaginário. Urtiga, interpretado por Milton Gonçalves, sempre em sua companhia, assim como uma dermatite crônica, desenvolve um papel conivente e servil ao bandido branco, lembrando os personagens Dom Quixote e Sancho Pança (CERVANTES, 2004), como já fora notado.

Tal alusão à obra do escritor espanhol se confere principalmente pelas características da obra literária com o enredo do filme. Dom Quixote, assim como Santamaria, de personalidade irracional segue numa jornada de aventuras cujas alucinações são acometidas pela realidade, sempre na companhia de Sancho Pança, seu fiel escudeiro, mais lúcido, que aqui intentamos comparar a Urtiga. Outro sentido comparativo está na distância entre as épocas, de Quixote em sua imaginação medieval, em plena Espanha do séc. XVI – embora o livro só tenha sido lançado publicamente no século seguinte – em anteparo a Santamaria, séc. XX, num país subdesenvolvido e distante de uma evolução aparente, sobretudo em comparação à idealização de futuro proposta pelo filme com o vídeo documental da colonização da Lua pelos americanos.

O filme se resume em um recorte da vida desses “anjos exterminadores”⁶⁴, pois ambos aparecem fugindo de algum crime cometido anteriormente gerador de um conflito com a polícia, o que nos explica o machucado de Santamaria, fruto de um tiro. No desenrolar do roteiro eles desencadeiam a morte de cinco personagens, uma patroa, uma empregada e o motorista de uma casa de veraneio a qual invadem; um homossexual e outro personagem oculto pelo interior de um carro, sugestão de um acompanhante da “bicha” o qual nomeiam.

Tais homicídios aparecem associados a outros crimes como: cárcere privado, tentativa de estupro, imobilização, escravidão, tortura, agressão física e verbal, sempre torneados por ironia, desdém e sarcasmo, incluindo uma sessão de despacho com o sacrifício de uma galinha preta – em contraponto à branca de *Matou...* (1969) – como uma tentativa de redenção através da criminalidade, sobretudo por Santamaria e sua compulsão por encontrar o tal anjo que será sugerido ao espectador pela figura de um menino urinando numa árvore, diferentemente do anjo alado, nu e de costas, segurando um revólver barroco, como se saísse das representações pictóricas deste período, nos apresentado pelo cartaz do filme (Figura 40).

Marcado por planos longos que divergem da atitude adotada em *Matou...* (1969), por vezes interrompidos com imagens metafóricas, o presente objeto inquieta o espectador conforme o desenrolar das ações, novamente colocando-o numa posição de decifrador, apesar da sugestão linear da narrativa.

O primeiro plano do filme dura quase dois minutos de uma tela preta ao som de uma combinação aleatória de instrumentos, uma possível peça experimental que causa estranheza enquanto testa a parcimônia do olhar do espectador que, assim como na sala escura de um cinema, espera as primeiras imagens aparecerem na tela.

Outros planos surgem (Sequência 5) – já citados no primeiro capítulo – apresentam uma narrativa baseada na cadeia alimentar de peixes. São setes, com média de dez segundos cada um, mostram em *close up* a gravura dos animais sob um silêncio absoluto. A sequência, que lembra uma história em quadrinhos, sugere uma caçada que envolve três peixes, um grande, que parece ser um tubarão-baleia, um médio e outro

⁶⁴ Alusão aos Cavaleiros do Apocalipse. BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Vozes, 2007.

menor. Curiosamente o peixe menor aparece sempre ao lado do grande, como se fosse seu comensal. Assim que o peixe médio se aproxima, o grande peixe avança em uma perseguição implacável, atingindo-o em cheio. Após deglutir sua presa, o peixe menor que o acompanhou durante a caçada segue gratuitamente em direção a sua boca sendo também engolido. Na gravura seguinte, aparece apenas seu rabo na farta boca do peixe caçador e, no último plano da sequência, volta a imagem da primeira gravura, sugerindo um ciclo.

Por meio desta descrição destacamos o caráter antropofágico do cineasta, que através de suas metáforas – que nos fazem lembrar a linguagem de Eisenstein, já apontada no primeiro capítulo – sugere significados possíveis que só um olhar mais apurado seria capaz de gerar, como o sentido de dominação conivente do oprimido, que Xavier (2012) denomina como um “darwinismo social”, como já fora apontado ao longo do trabalho, ou como as ações de dominação da hegemonia sobre a cultura e a já citada *dialética negativa* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), ou mesmo, sobre as questões pessoais de Bressane em relação ao conflito gerado pelas proposições do Cinema Novo e suas supostas influências na construção de seu cinema.

No entanto, com o intuito de ampliar as análises já trabalhadas sobre o filme, escolheremos uma linha investigativa voltada ao cunho místico prometido pelo título. Sendo assim, tais gravuras vêm simbolizar a religiosidade através da figura dos peixes⁶⁵ remetendo, além do cristianismo, às passagens bíblicas do *Antigo Testamento*, dos profetas missionários Jonas e Tobias. Segundo o *Livro de Jonas*⁶⁶, o mesmo fora incumbido de repreender o povo assírio de tamanha crueldade praticada ao povo judeu, quando é enviado por Deus para cumprir seu objetivo. Durante seu itinerário é engolido por um “grande peixe” em meio a uma tempestade, onde ficou confinado por três dias, depois, a mando divino é vomitado pelo peixe a fim de cumprir sua missão. Com relação ao filme, a última gravura mostrada representa tal vômito que devolve o

⁶⁵ Segundo Carr-Gomm (2004), no *Dicionário de Símbolos da Arte*, a figura do peixe estaria ligada à palavra *ichthus*, do grego, iniciais de *Jesus CHistos, THEouUios, Soter*, “Jesus Cristo, Filho de Deus, Salvador”. Segundo a autora “A variedade de peixes apanhados na Pesca Milagrosa representava os numerosos tipos de povos que adotariam a fé cristã. Um peixe grande poderia substituir a baleia de Jonas. Também aparece como atributo de Tobias.” (CARR-GOMM, 2004, p. 184).

⁶⁶ JONAS. In: BÍBLIA Sagrada. Antigo Testamento. 6. ed. São Paulo: Vozes, 2007.

pequeno peixe ao mar, como uma forma de proteção em relação aos outros peixes predadores.

Já a passagem que se refere a Tobias⁶⁷ remete à invasão de Samaria, dos samaritanos, cede do reino de Israel na época (por volta de 200 a.C.) que, a mando de Deus, o enviou enquanto profeta para consolar o povo desta região, assim como, buscar a cura para a cegueira de seu pai com consentimento e proteção do arcanjo Rafael, encarnado por um desconhecido que o acompanhou em sua jornada e somente se revelou ao final da história. Durante o trajeto, Tobias é atacado por um peixe, mas o anjo o orienta para não temê-lo, segurá-lo e tirar-lhe o fígado cujo fel curaria os olhos de seu pai. E assim o fez, cumpriu sua missão e curou seu pai da cegueira, sendo então, revelado à figura divina do anjo que o acompanhou.

As duas passagens da *Bíblia Sagrada* nos fazem pensar em alguns sentidos que se alocam no filme. Samaria, província suspensa entre a região antiga da Judeia e da Galileia, com seu nome associado à ideia de “torre de vigia” se assemelha aqui ao nome do protagonista Santamaria, assim como “Santa Maria”, a matriarca de Jesus. Tais nomes sacros adotados por Bressane são caracterizados pela distorção de seus significados, que assim como no título do filme, adota uma postura irônica, sarcástica e blasfema como uma tentativa de nos chamar a atenção para uma possível cegueira generalizada que aqui apontamos como causa a hegemonia a ser curada através do amargo dissabor das imagens e sentidos eliciados pelo filme.

Quanto aos profetas mencionados, o primeiro, Jonas, remete à gravura do peixe grande, nos deixando alguns caminhos de significação, como quando devorado pelo peixe grande, um ato tanto de agressão quanto de proteção (da tempestade) que aqui se associa metaforicamente à atitude antropofágica de Bressane na tentativa de proteger e legitimar sua intenção (missão) poética a nós “vomitada”.

Já Tobias nos deflagra a figura angelical que remete ao título, cujo arcanjo Rafael, da mais alta ordem hierárquica celeste, considerado pelos católicos como protetor dos viajantes, acompanha a saga obsessiva de Santamaria pela busca do anjo, até ser revelado, assim como na passagem da Bíblia, ao final do filme pela figura subversiva de um menino mijão.

⁶⁷BOSCO, São João. *História Sagrada*. 8ª ed. São Paulo: Salesiana, 1944.

Entretanto, em meio às interpretações possíveis, a provocação metafórica de Bressane nos convida para, assim como os astronautas que pisaram pela primeira vez na Lua, embarcarmos em mais um processo de fruição através do poder da materialidade que experimenta, em busca da exploração de um novo território, subversivo e poético.

Ainda no último plano das gravuras, o som *off* de *Agora é cinza*⁶⁸ surge em contraponto ao plano seguinte (Sequência 26), pelo qual a câmera enquadra a palavra “Cinematographo” acima de uma tela de projeção, que resgata os primórdios do cinema e sua essência inocente, ratificando o hibridismo antropofágico de Bressane em aludir a história do cinema em suas obras, como nos filmes anteriormente analisados, um convite ao espectador para assistir, como em uma das primeiras salas de cinema, o filme “inocente” dos bandidos.

No plano seguinte os personagens aparecem defronte a um muro embolorado, ungidos pela sombra projetada de uma árvore, antecipando a sequência final do filme, com *flashbacks* de planos que foram explorados ao longo da narrativa. Santamaria, sentado ao chão se contorce de dor e seu comparsa o consola, afagando sua cabeça. A fotografia lembra o plano de *Macunaíma*⁶⁹ onde o anti-herói é persuadido pelo personagem interpretado por Guaracy Rodrigues a esmagar sua genitália para depois comer os “ovos” e, quando o faz, acaba assim como Santamaria, agonizando de dor (Figuras 41 e 42).



Figura 41. Plano de *Macunaíma* (1969).



Figura 42. Plano de *O anjo nasceu* (1969).

⁶⁸ Samba carnavalesco composto por Bide e Marçal, gravada por Mário Reis em 1934.

⁶⁹ Filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, em 1969.

Da paródia à dimensão dramática, tal menção soa tanto como uma homenagem quanto uma crítica à recusa da linguagem cinemanovista, mais dirigida aos anseios do público, ou seja, tudo o que Bressane problematiza com a proposta de seu novo cinema que aqui parece ter sua gênese.

Em *O anjo...* (1969) a canção saudosista intensificaria ainda mais o drama da história dos criminosos soando ironicamente tanto por seu ritmo carnavalesco, quanto pelo significado eliciado pela letra da canção, que sugere ao espectador o sarcasmo de uma saudade altamente nociva, sobretudo pelo *mix* de planos dos crimes praticados que seguem como: agressões, os corpos das vítimas assassinadas, da viagem, a apreciação desconfiada de Urtiga sobre a macumba de Santamaria, assim como da favela, que vêm nos situar *in loco*, no universo suburbano dos delinquentes. O enquadramento dado à favela a coloca entre o avanço do desenvolvimento (postes de iluminação) e o confinamento da montanha, e assim como em Samaria, se posiciona na postura de vigia, apenas, ratificando sua exclusão à margem da sociedade.



Sequência 26. *Flashback* de *O anjo...* (1969).

O som é cortado, aparece o plano onde está escrito em letra cursiva o título do filme, como a de uma criança se alfabetizando: “O Anjo Nasceu”. Na sequência os bandidos aparecem em um casebre caindo aos pedaços. Urtiga anda de um lado para o outro e discute com “Santa”, tentando persuadir o amigo a “descer” para a cidade, já que os “homens” iriam subir e que eles não deveriam se entregar como coelhos. Em

meio a um cenário que remete a um filme de *western* ouve-se em *off*, ao longe, o canto de um galo⁷⁰.

Seguindo nossa linha de pensamento, voltado ao caráter místico proposto pelo filme, novamente nos aparece a posição de Samaria, do *Livro de Tobias*, que ficava no alto das montanhas e fora invadida por Alexandre, o grande, comprometendo o legado judeu, que aqui no filme seria comparada ao refúgio dos criminosos a ser também invadido pela polícia. Já, a menção ao coelho⁷¹ também remete ao sentido de religiosidade subvertida pelo filme.

Na sequência aparece o plano de uma pedra por cerca de quarenta segundos, em sintonia com uma trilha de sons incoerentes e insuportáveis que sugerem suspense e terror, conotando o viés negativo dos protagonistas. A canção cessa e os bandidos aparecem por trás da pedra nos dando sua dimensão, sugerindo ser a tal “descida” combinada. Santamaria deixa um rastro de sangue que é enquadrado em *close up*, escorrendo, assim como na poltrona de *Matou...* (1969), ao fundo de uma paisagem sonora natural e urbana que denuncia um lugar próximo da cidade, uma marcação que Bernardet (1991) nos chama a atenção como a perda de um “cinema inocente” em via de um nascer marginalizado.

Em seguida, num lugar afastado, Urtiga cuida do ferimento do amigo que agoniza de dor. Em panorâmica de 360° a câmera nos apresenta a paisagem, terminando

⁷⁰ Para Carr-Gomm (2004) o galo estaria associado à ideia de vigilância de um novo dia, assim como, à negação de Cristo pelo apóstolo Pedro: “Em verdade, em verdade, te digo: o galo não cantará sem que me renegue três vezes.” (Apud CARR-GOMM, 2004, p. 102), podendo sustentar o caráter subversivo de negação às regras sociais dos bandidos. Todavia, a simbologia do galo não seria considerada universal, pois, dependendo da cultura, poderia vir associada ao orgulho, à sede e à cobiça como para os budistas, à cólera (explosão de desejos) para alguns países europeus, luz e vigilância para os maçons, virtude e coragem para os povos orientais, ou mesmo um anunciador ligado ao símbolo do sol, de modo mais generalizado, como um comunicador, daí sua escolha como figura emblemática da publicidade.

⁷¹ Segundo o *Dicionário de Símbolos na Arte* (CARR-GOMM, 2004) o coelho simbolizaria a fertilidade. Segundo as culturas, sua figura adquire sentidos diversos, como a astúcia nos contos de fadas da literatura ocidental, a inteligência e renovação pela figura de Osíris, na mitologia egípcia, a ressurreição de Cristo e a fecundidade da fé cristã pelo mundo, ou como amuleto da sorte para os americanos. Curiosamente, o coelho também estaria associado à Lua por terem hábitos noturnos e por se assemelharem ao contorno de determinada mancha sombreada pelas crateras da Lua. Segundo alguns povos, como os orientais, o coelho simbolizaria a prosperidade, já, para os pré-colombianos, significaria heroísmo e salvação, sendo considerado, inclusive, como ícone do calendário dessas civilizações. Entretanto, de modo geral, a menção ao coelho que parece ser dada no filme estaria colocada como sinônimo de fragilidade, como uma “presa fácil” à captura da polícia. Já, o sentido de fertilidade aqui seria invertido ao tema de impotência e homossexualismo dos bandidos.

o giro no plano fixo na silhueta de uma montanha que lembra um rosto gigantesco em perfil. A trilha é por conta de outra parte da mesma canção do plano da pedra, um jazz desconstrutivista marcado por notas atonais, dissonantes e polifônicas que lembram as afinações dos instrumentos de uma orquestra.

Corte para Urtiga descendo por uma estrada de terra que dá em uma casa de veraneio isolada pelas rochas, na beira do mar. Ele espreita a casa e surge novamente a canção sinistra junto a vozes indefinidas, como se “falassem” misteriosamente em seu ouvido. Julgando que está vazia, o bandido invade a casa facilmente. Ao som do jazz desconstruído, ele explora os ambientes. Em um dos planos, temos a interrupção descabida de um claquetista que mostra o sétimo dia de gravação do filme que aporta o espectador. Nesta sequência de planos, percebemos a despretensão de perfeição adotada pelo cineasta, pois, além da claquete, a sonoplastia não veste a temporalidade da cena.

Depois de se deleitar com o conforto da casa, Urtiga busca o amigo. Corte para o plano irônico de um leão de pedra⁷² com a boca entreaberta. A seguir, um plano sequência erótico onde Urtiga está posicionado de joelhos e de costas para a câmera, em frente a Santamaria (Figuras 43 e 44) que está em pé, ambos despidos. Nesse momento temos a sugestão de uma relação homossexual, através do sexo oral, como aquele feito em Luciana por seu amigo (Sequência 14) e, assim como em *Cara...* (1967), a imobilidade dos corpos chega a congelar os sentidos, deixando dúvidas quanto à efetivação do ato, levando o espectador a pensar na impotência do personagem, como também sugerido em *Cara...* (1967), ao parceiro de Luciana.

⁷² Segundo Carr-Gomm (2004) a figura do leão estaria associada ao sentido de força, coragem e bravura, como nas passagens bíblicas de Sansão e Davi do *Antigo Testamento*, assim como de Daniel na cova dos leões, que representa a redenção do povo por Deus. Na mitologia greco-romana estaria associado ao herói Hércules. Já, na iconografia cristã, sua figura é atribuída a São Marcos e São Jerônimo, como símbolo de amizade e lealdade. O sentido de vigilância viria do capítulo 30, versículo 30 do livro dos *Provérbios* do Antigo Testamento: “O leão, o mais valente dos animais, que não retrocede diante de nada.” (Apud CARR-GOMM, 2004, p. 138), justifica sua posição de guardião na frente do portão da casa invadida. Também simboliza a cumplicidade entre os criminosos.



Figura 43. Relação homossexual.



Figura 44. Bandidos sentados no sofá.

A canção desconstruída retorna e a câmera flagra os bandidos sentados no sofá da sala sob uma penumbra que se dilui em escuridão. Corte para a gravura de perseguição dos peixes. Esta sequência sugere a continuidade da relação sexual como algo velado, sobretudo, deflagrado pela cadeia alimentar dos peixes, mas esta lacuna só poderá ser preenchida através de uma interpretação bastante particular do espectador, já que não nos é dada gratuitamente. Teixeira (1995) concebe à cena um caráter contra cultural, como uma forma de subverter os padrões clássicos do cinema em tratar o erotismo de forma prolixa ratificando, mais uma vez, a postura subversiva do cineasta, que transmuta a posição do espectador para um lugar de entremeio.

Já de dia, Urtiga urina sobre uma planta no jardim mostrando-nos toda sua virilidade. Fica espreitando no portão. Um carro chega. São duas mulheres e o motorista. Eles adentram a casa e são abordados pelos bandidos que atiram contra o homem matando-o, além de agredir violentamente as duas mulheres. Corte para planos de um barco fazendo buscas no mar ao som *off* de um helicóptero que não chegamos a ver, sugerindo onde os bandidos jogaram o corpo do morto.

A sequência seguinte mostra uma refeição entre os bandidos e as mulheres que os servem. Ao fundo do cenário tem um vaso com galhos secos e na parede um brasão de família com uma conotação de deterioração familiar. O tom da ironia é ainda mais intensificado pelo diálogo dos personagens. Santamaria evoca a importância da igualdade para a convivência social com “todo mundo junto” comendo à mesa, depois disso solta um arroto e diz: “Eu sou incorrigível, cheio de coisa errada. Mas, pra mim o que tá certo é o que tá errado e o que tá errado é o que tá certo, morou? Pra mim eu que

tô certo e a senhora, você, é que tá errada. Falei tá falado”. Em relação ao enfático discurso, Teixeira (1995) coloca que:

Fazer a apologia do erro é, portanto, um modo de traçar uma economia política da verdade; inscrevê-la num campo de forças múltiplas que excede, em muito, o uso extenso das dicotomias, bipolarizações, para dar conta de questões que a mera mobilização da consciência não consegue atingir, particularmente através desse objeto estético singular que é um filme. (TEIXEIRA, 1995, p. 68).

Assim, a partir desta filosofia particular percebemos a posição alienada e marginal dos bandidos através de uma nítida crítica às regras de convivência cultural burguesa e seu ideal de felicidade em meio a um cenário político que marcou a atitude engajada de uma geração, que buscava a verdade, a igualdade e a justiça através da luta pela democracia. Tal ensejo se confirma através da sequência de planos seguintes: A interferência extra diegética de um vídeo caseiro sobre um casamento no jardim (Sequência 27)



Sequência 27. Planos do casamento no jardim.

Um cenário etéreo de final de tarde, com uma iluminação divinal que projeta sombras alongadas pelo gramado lembra um paraíso imaginário, cercado por crianças correndo como anjos entre as árvores. O casal de noivos posa para fotografia com tomadas que valorizam a virtude da noiva em sua veste alva, seu longo véu, sua aura clara, como uma figura santificada. Já o homem traja veste negra e tem seu rosto encoberto pela sombra na contraluz. Curiosamente, aparece mais uma vez o assistente segurando uma claquete de ponta cabeça de *Matou...* (1969), como se tivesse sido fotografado ironicamente pelo mesmo fotógrafo dos noivos. Ao fundo do cenário do

claquetista podemos ver Renata Sorrah e Márcia Rodrigues sentadas no gramado, como em um dos planos do filme já analisado.

Toda a sequência ao som de *I want a girl*⁷³ interpretada por Al Jolson, que descreve retoricamente a situação dos planos filmados: a promessa de felicidade de um casamento na “brisa de um final de tarde”. A sugestão irônica é ainda mais acentuada pela letra que menciona a procura de uma “garota de coração verdadeiro” como “a garota que se casou com meu velho e querido pai”. Tal ação incestuosa, a promessa de plenitude e felicidade dada pelo casamento se antepara à sequência anterior do filme: uma paródia à felicidade que beira ao sarcasmo através de fixação de uma visão romântica sobre a dura realidade que Xavier (2012) chama de “[...] representação quase caricatural da felicidade institucionalizada [...]” (p. 332).

Essa crítica familiar é ainda mais acentuada pela sequência seguinte onde, na varanda, em meio às redes, Santamaria lê o diário da patroa com escritos de pensamentos e frases de efeito como: “Otimista é aquele que um dia quer morar no céu.”; “Casamento sem filhos é sino sem badalo.”; “Pobre de quem acredita na glória e no dinheiro para ser feliz.”; “Só o casamento transforma uma rosa em repolho.”; “O amor é como a borboleta, só vive algumas horas.”. Os dois deboçam e sugerem que a mulher “está se entregando com a maçã na boca”, além de duvidarem da virilidade de seu marido. Eles arrastam as mulheres para o quarto como animais, Santamaria tenta violentá-las enquanto Urtiga assiste a tudo, passivamente, sentado numa cadeira ao lado da cama, porém, não conseguindo realizar o estupro, o bandido branco as agride com tapas, murros, sufocamentos e cintadas. Surge o som experimental desconstruído. E mais uma intervenção das gravuras dos peixes, agora deglutindo sua presa.

Num plano-sequência longo os quatro dançam um tango desajeitado sob a resistência das mulheres, sobretudo da patroa. A canção é *Mano a mano*⁷⁴ de Carlos Gardel, cujos versos falam da desilusão amorosa de um homem por uma mulher que se

⁷³ Canção composta por Harry Von Tilzer, escrita por Will Dillon, em 1911. Regravada várias vezes. A versão de Al Jolson é de 1946.

⁷⁴ Gravada em 1923 por Carlos Gardel. Canção de Carlos Gardel e José Razzano, letra de Celedonio Flores.

prostituiu e acabou indo “para uma melhor”, e agora “estavam quites”, ironizando com a temática e a dança forjada.

Da Terra, uma panorâmica noturna das luzes da cidade, da Lua⁷⁵ o vídeo documental e o discurso pacificador e demagogo de Richard Nixon⁷⁶ que os amigos assistem sentados no sofá em frente à televisão. Eles deboçam incrédulos. Urtiga afirma que já está na Lua “há muito tempo”. O sentido místico colocado pela interferência do vídeo soa como uma crítica à hipocrisia da sociedade, a guerra espacial, a guerra fria, a guerra do Vietnã, em meio a uma realidade cruel e injusta do Brasil subdesenvolvido. Daí a justificativa para a alienação dos criminosos, ratificando suas posições enquanto marginais da sociedade, que Mesquita (1979) chamou de “solidão lunar” dos bandidos.

Os comparsas combinam de fugir no dia seguinte e dar um “mandar ver” nas mulheres. E assim o fazem quando o sol nasce, as mata no jardim da casa de veraneio, à navalhadas na nuca, repetindo o gesto do filho matando seus pais em *Matou...* (1969). Eles deixam os corpos espasmáticos das mulheres e fogem num carro. Param defronte a uma praça. Urtiga coloca óleo no carro enquanto Santamaria agoniza cada vez mais de dor. Ele observa meninos correndo na praça, um deles urinando, que sugere ser o anjo.

Nesta sequência de planos (Sequência 9), já abordada anteriormente, a figura do anjo urinando lembra a imagem de *Manneken Pis*⁷⁷ (Figura 45) e sua versão brasileira, o *Manequinho*⁷⁸ (Figura 46), defronte ao Clube Botafogo Futebol de Regatas, que poderia ter servido de referencial imagético ao cineasta. Entretanto, a figura excretal deixa uma

⁷⁵Carr-Gomm (2004) explica que um dos significados atribuídos à figura da lua seria a castidade, a Virgem, como a promessa da noiva do jardim. Na iconografia cristã a lua aparece associada à Virgem Imaculada Conceição e a São Jorge. Junto ao sol simbolizaria o casamento gerador do ciclo do tempo e ambos também poderiam aparecer representados na imagem da crucificação de Jesus.

⁷⁶ Nixon fala aos astronautas: “O céu se tornou parte do mundo dos homens devido ao feito de vocês. Ao falar conosco do Mar da Tranquilidade, nos inspira a redobrar nossos esforços para trazer paz e tranquilidade para a Terra.” (tradução nossa).

⁷⁷ Monumento em bronze de Bruxelas, Bélgica. A escultura original foi feita no século XVII por Jérôme Du Quesnoy, o Velho. Uma das lendas que giram em torno de seu significado trata da representação de uma criança nobre urinando sobre inimigos da família, ou de uma criança que salvou a cidade ao urinar sobre o pavio de explosivos.

⁷⁸ Escultura em bronze inspirada na original belga, feita em 1908, por Belmiro de Almeida.

interrogação ao espectador, vista que o anjo é um ser sublime e assexuado, porém, a ironia provocada por Bressane viria a ratificar sua postura subversiva e blasfema à figura sacral do anjo.



Figura 45. *Manneken Pis.*



Figura 46. *Manequinho.*

Depois de focar o menino angelical correndo por entre as árvores, assim como as crianças correndo entre as árvores da sequência do casamento no jardim, Santamaria aparece dentro do carro, em *travelling*, simulando uma chacina com a mão em formato de arma, em direção às pessoas humildes que estão na praça. Dalí os bandidos seguem pelas ruas e param próximos a um carro estacionado. Urtiga desce. Aproxima-se do carro e atira sugerindo a morte de alguém que não aparece. Um homossexual envolto em um lençol branco surge do mato saltitando e gritando em tom histérico e grotesco – uma possível paródia ao próprio anjo. Santamaria lhe dá coronhadas até o sujeito desmaiar. No plano seguinte o “bicha”, como o chamam, aparece amarrado a um tronco de árvore que remete à figura de um falo gigante, sofre uma sessão de tortura com espetadas e galhadas dos bandidos. Novamente o cineasta provoca a tolerância do espectador, remetendo à questão política que o Brasil sustentava até então, assim como abordada na cena de tortura em *Matou...* (1969).

Urtiga conforta o homossexual dizendo ironicamente que: “Morrer a gente também vai, mas tu vai antes, a gente se encontra lá em cima. [...] Vai agora, limpa nossa barra lá em cima, porque senão tem outra dose, e com brasa.”, depois dá um tiro no personagem deixando-o “morgar” no tronco até falecer (Figura 46). Na sequência aparecem revirando os objetos da mala que tiraram do carro e conversam planejando seus futuros. Santamaria, com uma postura mais sonhadora, deseja comprar um sítio e descansar – mais uma forma irônica de parodiar o ideário burguês – já Urtiga, mais pragmático, diz ser um “homem da cidade” que não quer viver de matar só passarinhos.

Tal “exorcismo” ao homossexual afeta ainda mais o espectador pelo grau de tortura, crueldade e deboche provocados pelos bandidos e, além dos sentidos emocionais, a memória imagética do mesmo vêm resgatar as figuras da iconografia cristã (Figuras 47 e 48) reforçando ainda mais a posição subversiva e antropofágica de tal cinema.



Figura 47. *São Sebastião*. Antonio Gioretti, 1672.



Figura 48. *São Sebastião*.
Pieter Paul Rubens - 1614.



Figura 49. Plano de *O anjo nasceu*: o homossexual morto.

A seção de despacho que procede a última sequência descrita mostra Urtiga em *close up*, com olhar desconfiado e apreensivo. Em *off* surge uma sonoplastia de mar e paus roçando no chão. Plano geral de Santamaria executando uma macumba. Ele parece cortar uma galinha preta e pingar seu sangue no chão, depois joga o animal e bebe o líquido de uma garrafa, em seguida se deita sobre o “trabalho”. Levanta e evoca o Exú Tranca Rua⁷⁹, o Caboclo Sete Flechas⁸⁰ e o Caboclo das almas⁸¹ gesticulando sinais alternados a sons e cantiga ritmada por palmas. A menção às flechas se antepara parodicamente à figura cristã de São Sebastião flechado, e consequentemente, ao sacrifício do homossexual como uma tentativa de se abençoar através das mortes causadas na busca obsessiva por uma redenção distorcida às regras mais ortodoxas.

Urtiga assiste a tudo em distância com os braços cruzados, encostado na ruína de um poste enquanto o amigo se unge com a mão sobre a cabeça, como se lavasse sua alma. Segundo os rituais umbandistas uma vez que tais entidades sejam evocadas, por terem um caráter de verdade e justiça, o trabalho pode ser convertido em reação às atitudes proferidas ao longo da vida pela pessoa (SARACENI, 2007), ou seja, a mandinga de Santamaria poderia ser negativada devido aos crimes por ele praticados que, por sua vez, se confirma nos planos finais do filme. Em meio a tal sincretismo, à exploração de temas polêmicos como a homossexualidade e a religião, a mandinga é interrompida pela gravura do grande peixe devorador e seu comensal, reforçando-nos a ideia de proteção.

Assim como Raul em *Cara...* (1967) os amigos aparecem reclusos em frente a um parque de diversões abandonado com um *trailer* do trem fantasma ao fundo e o seguinte letreiro: “Encontro com a morte”. Ao ser questionado pelo amigo sobre sua possível morte, Urtiga o consola dizendo: “Tu não vai morrer, não.”; “Estou contigo, estou com Deus”. Com a caixa de fósforos Santamaria entoa o samba polêmico *Minha Nega na janela*⁸², de caráter machista, racista e violento. Urtiga sai no “passinho”

⁷⁹ Entidade da Umbanda guardiã dos caminhos, que busca a evolução em si mesmo e tem o poder de abrir e fechar caminhos para quem o evoca (SARACENI, 2007).

⁸⁰ Quando evocado trabalha em função da cura (SARACENI, 2007).

⁸¹ Trabalha junto às vibrações do Caboclo sete flechas (SARACENI, 2007).

⁸² Composta por Germano Mathias em 1956.

entoando: “Minha nega na janela diz que está tirando linha. Êta nega tu é feia que parece macaquinha. Olhei pra ela e disse: vai já pra cozinha, dei um murro nela e joguei ela dentro da pia. Quem foi que disse que essa nega não cabia?” enquanto contorna o trem fantasma, sumindo por trás do *trailer*.

Plano “Cinematographo”, claquete, ambos sentados na penumbra sob uma luz intensa em movimento de um filme mudo – novamente a alusão à inocência do cinema e sua perda. Urtiga ri exageradamente enquanto Santamaria respira com dificuldade se contorcendo de dor. Ficam ali alguns minutos quando “Santa” dá a ordem de irem embora. Urtiga obedece prontamente. Plano escrito: “SAÍDA”, remetendo aos mesmos clichês do cinema mudo.

Um som estridente de navio toca como o chamado para um embarque. Santamaria nitidamente enfermo aparece defronte a um muro, como num dos planos iniciais do filme. Urtiga afaga sua cabeça em sinal de consolo. Aparece a gravura do “grande peixe” e seu comensal, lembrando-nos a figura de Jonas e de Tobias, que fora amparada por um desconhecido protetor. Plano do carro. A câmera posiciona-se no banco de trás focando a face angustiante de Santamaria, aos berros. O cenário é de uma estrada deserta. Sua entonação é sequencial e insuportável. Urtiga dirige como um motorista indiferente às dores do passageiro.

Plano-sequência da estrada (Sequência 2). O último grito é dado e vai se abafando enquanto o carro se distancia da câmera até sumir no ponto de fuga. Surge a canção *Peguei um Ita no norte*⁸³ que é tocada na íntegra, seguida por uma longa pausa de silêncio e da composição desconstruída que também nos é apresentada inteira.

A escolha da estrada soa como proposital visto que alguns filmes do Cinema Novo⁸⁴ optaram por planos semelhantes que utilizaram a estrada como metáfora utópica da esperança, diferentemente de *O anjo...* (1969) que subverte os sentidos

⁸³ Composta e gravada por Dorival Caymmi, em 1945 que narra a viagem do cantor a bordo de um navio a vapor que o fez migrar na década anterior do “norte” do país para o Rio de Janeiro.

⁸⁴ Como *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na Terra do sol* (1964) de Glauber Rocha e *O desafio* (1965) de Paulo César Saraceni.

cinemanovistas não nos apresentando solução alguma, tampouco esperança e, como nos propõe Xavier (2012), nos expõe a um exílio:

[...] a estrada figura o salto no vazio, coroa uma experiência abismal [...] Tal rarefação, trabalhada do início ao fim, cria outro contexto e produz uma internalização original da crise: a antiteleologia se enraíza no plano formal e muda a relação filme-espectador. (XAVIER, 2012, p. 335).

Em meio ao vazio da paisagem em perspectiva surge uma frase em transparência sobre o plano longo: “dezenove virou vinte”, também em letra cursiva. O enigma proposto elucida alguns sentidos como algo que se sequencia, em constante evolução a posicionar-se ao final da estrada. Assim, alude ao cinema inocente do século XIX como *A chegada do trem à estação*⁸⁵ perpassando ao aspecto pitoresco da estrada do século XX de *O anjo...* (1969), como um ritual de transformação do cinematógrafo para o cinema de Bressane, uma chegada em anteparo a uma ida que remete à morte do bandido e o nascer do “anjo”, a metáfora para um novo estilo que pretendia sequenciar o Cinema Novo, como aponta Bernardet (1991). O número vinte, por sua vez, antecede o vinte e um que, segundo a *Bíblia Sagrada*, referencia à maturidade e a perfeição como símbolo da sabedoria divina, reflexo da luz eterna e devido a sua pureza tudo atravessa e penetra. Dessa forma, o plano da estrada de Bressane nos leva a pensar que o pretencioso caminho teria uma continuação.

E teve. O plano dura cerca de oito minutos, depois surge uma tela negra de exatos trinta segundos, ainda desafiando a paciência do espectador como uma possível metáfora da brutalidade, porém, sem julgamento e sem exaltação, como uma forma de forjar um desmascaramento. Daí aparece o último plano onde está escrita a palavra “fim...” com a mesma letra cursiva e infantilizada do título e da frase sobre a transparência da estrada, seguida por reticências, sugerindo uma continuidade, uma aprendizagem.

A palavra “saída”, o apito do navio, o cenário da estrada e as canções apresentadas sugerem a morte do bandido que não teve sua redenção. Daí a ideia negativada do despacho como uma reação aos seus atos malignos, ao som

⁸⁵ Um dos primeiros filmes apresentados pelos irmãos Lumière ao público, em 1895, que impressionou os espectadores devido ao seu efeito realista e tridimensional.

desconcertante da composição musical atonal, como conotação do ritual de passagem do plano material para o espiritual, conforme sua fé, rimando com a ideia dos versos de Caymmi: “Mamãe me deu conselhos na hora de eu embarcar: ‘Meu filho ande direito que é pra Deus lhe ajudar’”.

Sendo assim, *O anjo...* (1969) trabalha com o conceito do vazio como um item de preenchimento da película, provocando tanto desconforto quanto interrogações. Xavier (2012) coloca que os cenários isolados e “as paisagens inertes” aliados a uma “violência transgressora” do imediatismo trabalham no sentido de uma “rarefação radical” da qual incumbe o espectador a preencher as lacunas para completar os sentidos propostos:

O anjo nasceu cria uma relação original entre o olhar e a cena, evidenciando o quanto o tempo do discurso (o filme) e o da ação (ficção) não convergem; o quanto narrar é articular esses tempos, seus encontros e desencontros, de forma a opor, à linearidade da ação, a simetria da composição visual e sonora. [...] A postura do olhar adensa toda uma experiência-limite de transgressão pela proximidade com que a acompanha, mas dá sinais a cada momento de sua independência, enquanto olhar que observa. (XAVIER, 2012, p. 318).

Diferentemente de *Matou...* (1969) os planos longos presentes no filme aparecem como um traço estilístico que desafia a atitude contemplativa do espectador, que Xavier (2012) aponta como uma retórica da duração que contempla a obra de Bressane. Bazin (1971), por sua vez, já havia postulado o conceito de duração do plano como elemento definitivo para a evolução do cinema clássico ao moderno, conforme já comentamos no capítulo um, que ecoa no trabalho do cineasta ratificando a afirmação de seu personagem Urtiga: “Se a gente fica, morre”, daí a ideia de evolução, uma possível justificativa para a metáfora: “dezenove virou vinte”.

Já o sincretismo, a antropofagia e a experimentação surgem como características intrínsecas da afirmação subversiva e experimental que a partir deste filme, considerado por alguns críticos como uma obra prima radical do cineasta, deflagra o “nascer” desse estilo autêntico e legítimo. Assim, confirma o intuito do enigma do título que se pauta na dimensão do sublime, algo transcendental, como um anjo apocalíptico⁸⁶, disseminador da guerra e da morte, detentor da chave para o abismo.

⁸⁶ Livro do Apocalipse. Novo Testamento. *A Bíblia Sagrada*.

O caráter arrogante e marginal dos protagonistas avesso ao progresso e sem perspectiva de redenção também confirma a questão da profanação do cinema, assim como Bressane insiste em resgatar pela menção ao cinematógrafo, a inserção de letreiros e outras alusões ao cinema mudo através de sua amostra transgressora da imagem em movimento como uma experiência de meta-cinema que, assim como coloca Xavier (2012) “[...] ao nascer, reafirma o trabalho incessante da morte.” (p. 353), nos sugerindo uma semântica abortiva para tal anjo.

FICHA TÉCNICA⁸⁷

Título: O anjo nasceu. Ano: 1969.

Cidade: Rio de Janeiro.

Produção, direção, argumentação, roteiro: Júlio Bressane.

Fotografia: Thiago Veloso.

Câmera: Edson Santos.

Sonografia: Walter Goulart.

Cenário: Guaracy Rodrigues.

Montagem: Mair Tavares.

Música: Guilherme Magalhães Vaz.

Companhia produtora: Júlio Bressane Produções Cinematográficas.

Cor: P&B.

Filmagem em 16mm/35mm.

Duração: 82 min.

Gênero: Policial.

Elenco: Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Norma Bengell, Maria Gladys, Carlos Guima, Neville d’Almeida.

Sinopse: Santamaria e Urtiga são dois marginais em fuga. Místico e violento, Santamaria espera a vinda de um anjo que o redimirá de seus crimes. Acreditando que cada crime que cometer mais o aproximará do anjo, ele se entrega a uma incontrolável série de violências. Urtiga, seu companheiro inseparável, é um tipo simples e ingênuo, que segue os passos do amigo, participando de vários delitos. Em sua trajetória, os dois bandidos param em uma residência vazia. Mas depois chega a proprietária e dois acompanhantes, que são submetidos a um clima de tensão e deboche.

Comentários: Filmado originalmente em 16 mm, foi depois ampliado para 35 mm, em seu lançamento em 1973. Prêmios: Melhor Trilha Sonora (Guilherme Magalhães Vaz), Prêmio de “Pesquisa por uma nova expressão”, MIS-RJ, Prêmio da Crítica, IV Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, DF.

⁸⁷ SILVA NETO, Antônio L. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002, p. 511.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Nos piores momentos a alternativa para a opacidade é o vácuo.”

Paulo Emílio Sales Gomes.⁸⁸

6.1. Luz, câmera, reação

Após todos os apontamentos mensurados ao longo deste trabalho seguem algumas considerações que pretendem contribuir com futuras reflexões e reinterpretações sobre os objetos analisados a partir da hipótese lançada por esta pesquisa, que gira em torno da ideia de que órfão de informações o espectador comum, marcado pelas ações hegemônicas do cinema tem sua percepção alterada aproximando-se de uma compreensão mais elaborada e autônoma.

Dessa forma, na busca por argumentos condizentes que reforcem este pressuposto, resgataremos as informações lançadas no corpo deste trabalho para assim tentar argumentar e sugerir caminhos para o entendimento do leitor. Partimos contudo, do embate causado entre o olhar do espectador que inicialmente chamamos de “comum” frente ao olhar poético do cineasta. Portanto, teríamos de um lado um olhar afetado e domesticado pela hegemonia do padrão clássico de se fazer cinema e por outro, um olhar anti-herói marcado por uma obra cuja crise formal e narrativa afeta os efeitos de recepção.

Assim, entendemos pertencer aos planos elementos que contribuem para o “desentendimento” do espectador como alçôres para esse olhar “inocente” traduzidos pelo estilo poético do cineasta. Todavia, essa linguagem aparentemente nociva que o afeta agressivamente também o desperta para um novo ver. Isto nos leva a pensar que ao ver pela primeira vez a um desses filmes o espectador é tocado por uma admiração que pode se tanto positiva quanto negativa. Positiva porque reconhece a gama de possibilidades de sentidos vindas do poder inventivo e experimental de Bressane ao mesmo tempo em que é agredido e inquietado pelos planos, passíveis de evocarem sensações desconfortáveis e negativas, contando ainda com o agravante dado pelos

⁸⁸ GOMES, Paulo E. S. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.110.

elementos que se divergem da linearidade e distanciam ainda mais uma possível lógica de compreensão. No entanto, sugerimos que tal entrave seja elucidado propondo, primeiramente, a compreensão do processo criativo do cineasta segundo nossa amostragem, a fim de argumentar sobre tal problemática.

6.2. Cara a cara matou o anjo

Através da análise dos objetos presenciamos algumas mudanças ao longo da construção do cinema poético de Bressane. Em *Cara...* (1967) identificamos um padrão narrativo mais próximo da linguagem cinemanovista, da qual destacamos as seguintes semelhanças: o tema nacionalista, a criticidade, a liberdade da câmera, o tratamento imperfeito dado ao filme, a antropofagia, a rebeldia, as raízes consonantes com a *Nouvelle Vague*, Godard e Brecht, dentre outras características, além de algumas particularidades que denunciaram a construção da linguagem do cineasta como: a significação peculiar do áudio sobre a imagem, a reinterpretação de obras literárias e visuais, a libertação do roteiro por meio da improvisação, as referências à história do cinema, o *voyeurismo*, a paródia, o deboche, a ironia e o sarcasmo, o tratamento particular dado ao cenário, iluminação, *mise-en-scène* dos atores, dentre outros elementos.

Assim como a promessa dada no título, Bressane busca em seu primeiro longa uma autoimagem da mesma forma que o protagonista Raul em sua jornada obsessiva até matar literalmente tudo que o impedia de ver o reflexo de si mesmo, como se sepulcrasse suas raízes e, no caso de Bressane, seus referenciais encontrando portanto, uma nova solução de vida através da morte que aqui sugerimos ser tratada como uma metáfora para tal negação, como já previsto por Bernardet (1991).

Já nos dois próximos filmes, *O anjo...* (1969) e *Matou...* (1969) percebemos seu amadurecimento criativo. O cineasta nos apresentou com maior clareza as diferenças do tratamento dado em relação a *Cara...* (1967) ao adotar uma postura mais radical, já que provou ser possível produzir filmes ricos de significação a partir de uma estética rude, pobre de recursos e abjeta.

Embora tenham sido filmados concomitantemente, como gêmeos bivitelinos, os dois filmes se divergem apesar de características estilísticas semelhantes. *Matou...*

(1969) é enigmático, um verdadeiro quebra-cabeça cujos fragmentos hesitam se encaixarem. O filme se converte em um jornal sanguinolento onde as manchetes se sobrepõem entre as páginas, propagandas e informações rotineiras sem respeitar uma ordem coerente, jogadas ao vento, como num dos planos do filme.

Este “*western marginal*” é caracterizado por um esquartejamento formal que acaba sabotando a teleologia e a elipse da narrativa como tradução de uma espécie de *bricolagem* sensacionalista. Tal ousadia deflagra o visionarismo cinematográfico do cineasta que nos propôs refletir sobre tabus, polêmicas e a hipocrisia social através da brutalidade de suas cenas captadas pela liberdade de sua câmera intrusa, nos propondo o dissabor sinestésico da agressão como uma tortura, uma espécie de subversão perceptiva.

Já em *O anjo...* (1969) Bressane adota uma narrativa mais linear, porém seus longos planos-sequências podem ser considerados verdadeiros desafios à parcimônia do espectador que, frente à duração exagerada dos mesmos acaba mergulhando como em um cinematógrafo na sala escura de informações escusas na tentativa de compreender a tais proposições degradantes.

Esta postura inquietante define a autonomia do cineasta e sua poética particular dotada de sarcasmo, ironias, laconismos, alusão aos excluídos, sincretismo, subversão, profanação e paródia às figuras sacras condensadas pela promessa de um anjo excretal que acabou delegando a colonização de um novo cinema, assim como os astronautas na Lua. Já o enigmático e cansativo plano da estrada soa como uma metáfora da promessa desse aprendizado que, assim como a letra cursiva de uma criança, elicia o nascer de uma nova linguagem, de um anjo marginal, conforme também já preconizara Bernardet (1991).

Contudo, através desta linguagem particular Bressane nos mostra que é possível produzir sentido até no que parece, aparentemente, ser vazio de significação, nos convidando a mudar de posição, fora de uma zona de conforto, estimulando nossa mente a construir sentidos e consequentemente, conhecimento. Assim, na tentativa de se libertar de estigmas e referências mais sólidas, o percurso criativo do cineasta nos leva a pensar no mesmo como um sujeito prenhe de ideias enquanto um aprendiz de si mesmo na busca incessante pelo desbravamento experimental.

6.3. O espectador, a navalha e o lumiar

Concluimos, portanto, que o espectador comum se transporta para o incomum equalizando extremidades incapazes de elucidar seu perfil, ora de um apreciador “domesticado” pelos padrões clássicos, ora de postura mais ativa pois, enquanto um espectador afetado fica em sua zona de conforto questionando negativamente o teor lascivo, feio, sujo e degradante das sequências, medindo esforços para ter paciência em terminar de assistir a tais filmes, como se fossem simplesmente um deboche, um desafio aos limites de tolerância, resistência ou mesmo do sono; por outro lado mergulhado no cerne de ideias confusas, na busca por sentidos lógicos, que acabaria gerando uma atmosfera caótica, estressante, inconclusa e frustrante.

Entretanto, a hipótese sobre tal posicionamento não tem a pretensão de fixar uma poltrona em determinado lugar, ao contrário, sugerimos uma linha de reflexão que entende esse espectador “anônimo” como um apreciador, independente do lugar onde ele esteja. Dessa forma, a recepção é convertida a um processo de fruição geradora de significados. Então, esse espectador que é um ser pensante, com seus parâmetros críticos particulares recebe tais informações através de um *feedback* reacionário, ou seja, ativo e condutor de seus próprios pensamentos, distanciando-se portanto, do dito “amadorismo visual”. Nesta conjuntura temos o despertar para uma nova atividade perceptiva voltada ao desenvolvimento cognitivo e intelectual como um legítimo expectador ativo e pensante, dotado de expectativas a serem recebidas e desdobradas, longe daquele que apenas espera.

Esse expectador com “x” se transmuta de sua confortável poltrona para um lugar mais próximo de uma apreciação avançada, como aprendiz de si mesmo entrando em maior sintonia com a linguagem proposta por Bressane, que pensa o cinema enquanto objeto criativo, um organismo intelectual e sensível, um legítimo laboratório de ideias transbordantes, híbridas e antropofágicas, deslocando o cinema novamente para seu estado nativo. Tal pureza e metalinguagem, por sua vez, tornam-se o ponto de partida para esse expectador na construção desses sentidos, como coautor da obra. Então, a “superversão” de Bressane, do caos à ética pelo abjeto, convida-o a repensar os conceitos de forma mais pura e crítica dentro de um cinema híbrido que mescla o experimental, conceitual, pop realista, cinema bruto, *underground* e polifônico, cujo entendimento deve ser contemplado através de uma ordem sinestésica.

Além disso, nos propõe considerar o dispositivo como um poderoso veículo de comunicação e expressão artística, passível tanto de manipular quanto de inquietar o público. Essa ideia de contracinema postulada por Bressane radicaliza a percepção desse público alienado, quebrando a concepção de consumidor, como um veículo de experiências imersivas na realidade cotidiana de relações transversais (GRAU, 2007). Infelizmente o teor ofensivo dos filmes em contraponto à censura, acabou exilando-os do próprio público.

Tal estilo marcado pela perda do controle como prática de um dizer ao assumir o imprevisível como tradução de imagens transparentes e não mediadas traduz os planos de Bressane dentro de um laboratório de ideias articuladoras de um pensamento que se liberta da própria mediação da linguagem, daí a ideia de subversão por meio de uma metalinguagem.

Seguindo esta linha de pensamento, as imagens transcendem tanto o autor quanto espectador, sobretudo às regras ortodoxas do cinema, se adequam a si mesmas preenchendo regras de sua própria criação enquanto um organismo vivo e luminescente, como uma arte pura. Assim, podemos pensar no cineasta não apenas como poeta, conforme se intitula, mas como um artista livre para pesquisar e explorar uma gama infinita de materiais que nos mostrar uma realidade que muitas vezes nos recusamos a ver, dentro desse jogo dialético de conflitos interiores, ferindo nossos olhos com uma navalha que não cega, mas liberta para ver, daí a ideia de lumiar.

Tais experimentos cinematográficos servirão de suporte para a evolução de sua linguagem como cineasta, consumando a autoimagem que buscou desde seus primeiros experimentos. Dessa forma, Bressane se instaura definitivamente como ícone do cinema brasileiro, um dos mais complexos e relevantes cineastas, produtor de obras furtivas e linguagem inovadora, inspirador de estudos diversos, como o desenhado por este trabalho, do mal para o bem, conforme afirmou: “O ritual da morte promove o renascimento, o vômito aumenta o apetite e renova a fertilidade.” (BRESSANE, 1995, p. 90).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno Cesar. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADRIANO, Carlos. Um guia para as vanguardas cinematográficas. **Trópico**, São Paulo, p.1-4, 03 abr. 2003. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1611,1.shl>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

ANDRADE, Joaquim Pedro. Crítica e Autocrítica: O Padre e a Moça. **Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, p. 251, maio 1968.

ANDRADE, Mário de. **Prosa Modernista**: Macunaíma. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Antropofagia**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 3-7, maio 1928. Disponível em: <tropicália.com.br/v1/site/internas/leituras_gg_antropofagia1.php>. Acesso em: 11 jan. 2016.

_____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização. Brasileira, 1978.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. **Retórica**. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2006.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Pioneira, 1998.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 v.

_____. **Relíquias de Casa Velha**. In: BRASIL. Machado de Assis. Ministério da Educação (Ed.). Brasília: MEC, 2008. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/contos/macn007.pdf>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

_____. **Obras completas**: Relíquias de casa velha. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 2014.

_____. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papirus, 2008a.

_____ et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2013.

_____; MARIE, Michel (Org.). **Dicionário histórico-crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2009.

_____. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas, SP: Papirus, 2008b.

_____. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AZEREDO, Ely. **Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAKHTIN, M. (1979). **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à Tv**. São Paulo: Annablume, 2004.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Obras de Lima Barreto**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1962.

_____. **Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Revista do Brasil, 1919.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BAZIN, André. Um Peu Tard. **Cahiers Du Cinéma**, Paris, v. 1, n. 48, p. 47, jun. 1955.

_____. **O cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **What Is Cinema?** Berkeley: University Of California Press, 1971. 2 v.

BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

_____. **O autor no cinema: A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **O voo dos anjos:** Bressane e Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BÍBLIA Sagrada. São Paulo: Vozes, 2007.

BONVICINO, Régis. Galinhas Brancas. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Cinepoética:** Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 115-118.

BORDWELL, D. et al. **The classical Hollywood cinema:** Film style and mode of production to 1960. Nova York: Columbia University Press, 1985.

BORGES, Luiz Carlos. **O cinema à Margem:** 1960 – 1980. Campinas, SP: Papyrus, 1983.

BOSCO, São João. **História Sagrada.** 8. ed. São Paulo: Livraria Salesiana, 1944.

BOURDIEU, P.. The Field of Cultural Production. In: JOHNSON, R. (Org.). **Essays on Art and Literature.** Nova York: Columbia University Press, 1993.

BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRESSANE, Júlio. **Alguns.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. **Cinema inocente:** Retrospectiva Júlio Bressane: Depoimento. [2001]. São Paulo: SESC. Entrevista concedida a Ruy Gardnier.

_____. **Cinemancia.** Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. Da fome, da estética, do amor. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Cinepoética:** Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 89-90.

_____. Depoimento. [24 de março de 1968]. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã.** Entrevista concedida a Zenaide Andrea.

_____. Depoimento. [30 de abril de 1969a]. Lima: **Hablemos de Cine.** n. 50-51.

_____. Depoimento. [22 de setembro de 1969b]. Rio de Janeiro: **Última Hora.**

_____. Depoimento. [22 de setembro de 1987]. Rio de Janeiro: **Cineimaginário.** n. 22. Ano 2. Entrevista cedida a Cláudia Moretz-Sohn.

_____. **Deslimite.** Rio de Janeiro: Imago, 2011.

_____. **Fotodrama.** Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. Júlio Bressane: a rapidez do cinema jovem: Depoimento. [08 de março de 1970]. Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil.**

_____. Júlio Bressane, rebelde da América: Depoimento. [30 de março de 1979]. São Paulo: **Folha de São Paulo.** Entrevista concedida a Jairo Ferreira.

_____. Júlio Bressane: Sou Incompreendido: Depoimento. [14 de janeiro de 1983]. São Paulo: **O Estado de São Paulo**. Entrevista concedida a Ana Lúcia Petrone.

_____. **Matou a família e foi ao cinema**: Primeiro tratamento. Rio de Janeiro: Doc. Particular, s/d. Roteiro (22 p.). Arquivo pertencente à Cinemateca Brasileira catalogado sob nº [04944]. Acesso: R.567.

_____. **Olhar crítico**: 50 anos de cinema brasileiro: Depoimento. [2009] São Paulo: Instituto Moreira Salles. Entrevista concedida a Ely Azeredo.

BUARQUE DE HOLLANDA, H. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

CALMON, Antônio. Mixagem Alta não Salva Burrice: depoimento. [11 de janeiro de 1972]. Rio de Janeiro: **Última Hora**. Entrevista concedida a Torquato Neto.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**, poderes oblíquos. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARR-COMM, Sarah. **Dicionário de símbolos na arte**: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CERVANTES Saavedra, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. São Paulo: Real Academia Española: Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

_____. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Da sucursal de Brasília. Filme de Bressane é ruim. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 2 jun. 1970.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DULLAC, Germaine. Le Cinéma d'Avant-garde. In: L'HERBIER, Marcel (Org.). **Intelligence du Cinématographe**. Paris: Éditions Corrêa, 1946.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim**: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1962.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **Film form and film sense**. Cleveland: Merieian, 1957.

_____. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Graal: Rio de Janeiro, 1991.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

_____. Cinemagik. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Livro-catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 96-97.

_____. Júlio Bressane, rebelde da América. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 30 mar. 1979.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. **Lima Barreto e o fim do sonho republicano**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1995.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean Claude. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GARDNIER, Ruy. Júlio Bressane: trajetória. In: MIRANDA, Danilo S. de (Org.). **Cinema Inocente**: retrospectiva Júlio Bressane 2001. Livro-catálogo. São Paulo: SESC, 2001.

GOMES, Paulo E. S. **Cinema**: Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

GRAU, Oliver. **Arte Virtual**: da ilusão à imersão. São Paulo: Unesp; Senac, 2007.

HANSEN, Miriam. Perspectivas descentradas. In: KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism**: The cultural logic of late capitalismo. Durham: Duke University Press, 1991.

JONAS. In: BÍBLIA Sagrada. Antigo Testamento. 6. ed. São Paulo: Vozes, 2007.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Theory of film**: The Redemption of Physical Reality. Nova York: Oxford University Press, 1960.

LEITE NETO, Alcino. Matou a família e foi ao cinema. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Livro-catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 44-45.

LIMA, M. A. **Marginália**: Arte e cultura na “idade da pedrada”. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.

LONGMAN. **Dictionary of contemporary English**. 3. ed. London: Longman Dictionaries, 1995.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MATOS, Olgária C. F. A Ordem e seus Avessos: Júlio Bressane: A Cidade dos Homens, A Cidade de Deus. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Cinepoética**: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.p. 19-26.

_____. Nota de orelha. In: FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: alegoria, alegria. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

MATTEO, Vincenzo di. Subjetividade e cultura em Freud: ressonâncias no ‘mal-estar’ contemporâneo. **Discurso**. São Paulo, nº 36, 2007, p. 190-213.

MESQUITA, Fernando. A solidão Lunar. **Cine Olho**. São Paulo, nº 5/6, junho-agosto, 1979, p.70-74.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp 1887-1968**: A Arte como Contra-Arte. Köln: Taschen, 2000.

MIRANDA, Danilo S. de (Org.). **Cinema Inocente**: retrospectiva Júlio Bressane 2001. Livro-catálogo. São Paulo: SESC, 2001.

MORETZ-SOHN, Cláudia. Júlio Bressane. **Cineimaginário**, Rio de Janeiro, n. 22, set. 1987. Ano 2.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade**: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campina, SP: Papirus, 2000.

PETRONE, Ana Lúcia. Júlio Bressane: Sou Incompreendido. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 14 jan. 1983.

PIZZO, Esníder. **Botticelli**. Melodia do Arabesco. São Paulo: Globo, 1997.

PLATÃO. **A República**. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

_____. Métodos de Tratamento do Material: montagem estrutural. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1991.p. 57-65.

PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Livro-catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

RAMOS, Fernão. Bressane com outros olhos. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Cinepoética**: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p. 107-114.

_____. **Cinema Marginal (1968/1973):** A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

REZENDE, Sidney (Org.). **Ideário de Glauber Rocha.** Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

ROCHA, Glauber. Das Sequóias às Palmeiras. In: **Revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

_____. Uma estética da Fome. **Arte em Revista**, Austin, v. 1, n. 5-7, p.1-2, 1979.

SARACENI, Rubens. **Doutrina e Teologia de Umbanda Sagrada.** São Paulo: Madras, 2007.

SCHATZ, Thomas. **O gênio do sistema:** a era dos estúdios em Hollywood. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira:** Das Origens à Modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SIEGA, Paula R. O corpo do pensamento: formas do realismo grotesco em Gaviões e passarinhos de Pier Paolo Pasolini. **Alceu:** Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 63-76, jul./dez. 2012. Semestral.

SILVA NETO, Antônio L. **Dicionário de filmes brasileiros.** São Paulo: A. L. Silva Neto, 2002.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STAM, Robert. Brazilian Avant-Garde Cinema from Limitto Red Light Bandit. **Brazilian Cinema.** East Rutherford, NJ: Associated University Press, 1982.

_____. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas, SP: Papirus, 2013.

TARÍN, Francisco J. G. **El análisis del texto fílmico.** Covilhã: UBI, 2006.

_____. **Guía para ver y analizar “Arrebato”:** IvánZulueta (1979) -. Valência: Nau Llibres y Octaedro, 2001.

TEIXEIRA, Elinaldo. **O cineasta celerado:** A arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane. 1995. 301 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Sociologia, Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

TOBIAS. In: **BÍBLIA Sagrada.** Antigo Testamento. 6. ed. São Paulo: Vozes, 2007.

TONACCI, Andrea. Andrea Tonacci – Entrevista. [2002]. São Paulo: **Cinema Marginal e suas fronteiras**: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Livro-catálogo. Entrevista concedida a Eugênio Puppo e Vera Haddad. p. 98-100.

TORQUATO NETO. Quem cala consente. **Última Hora**. Rio de Janeiro. 7 fev. 1972.

TRAGTENBERG, Lívio. O Som. Música. Céu. Trovão? Imagem, O Som, Ação! In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Cinepoética**: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.p. 75-80.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 2014.

VERTOV, Dziga. **Kino-eye**: The writings of Dziga Vertov. Berkeley: University of California Press, 1984.

_____. Nós. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Graal: Rio de Janeiro, 1991. p. 247-251.

VIEIRA, João L. Lixo, Marginais e Chanchada. In: PUPPO, Eugênio; HADDAD, Vera (Org.). **Cinema Marginal e suas fronteiras**: Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70. Livro-catálogo. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. p. 96.

VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Org.). **Cinepoética**: Júlio Bressane. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia L. D. ; ARAÚJO, Denise C. ; BRUNO, Fernanda (Org.). **Imagem, visibilidade e cultura midiática**. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007a.

_____. **O discurso cinematográfico**: entre a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p.5-26, jan/jun. 2006. Semestral.

_____. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007b.

_____. **Sétima arte**: Um culto ao moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

REFERÊNCIAS – ARTES VISUAIS

A LEITEIRA. Johannes Vermeer. Amsterdã: Rijksmuseum, 1656–1660. Óleo sobre tela.

A ORIGEM do mundo. Gustav Courbet. Paris: Musée d’Orsay, 1866. Óleo sobre tela.

A PRIMAVERA. Sandro Botticelli. Florença: Galleria Degli Uffizi, 1476-1480. Têmpera sobre madeira.

A ÚLTIMA ceia. Jacopo Tintoretto. Veneza: Basílica de San Giorgio Maggiore, 1518-1594. Têmpera sobre madeira.

CRISTO de São João na Cruz. Salvador Dali. Glasgow: Museu e Galeria de Arte de Kelvingrove, 1951. Óleo sobre tela.

MANEQUINHO. Belmiro de Almeida. Rio de Janeiro: Clube Botafogo de Regatas. 1908. Escultura em bronze.

MANNEKEN Pis. Jérôme Du Quesnoy, o Velho. Bruxelas: Brussels, nº 1000, 1618. Escultura em bronze.

PIETÀ. Miquelângelo Buonarroti. Roma: Basílica de São Pedro, Vaticano, 1499. Escultura em mármore.

SÃO Sebastião. Antonio Girelli. Roma: Basílica de São Pedro, Vaticano, 1672. Escultura em mármore.

SÃO Sebastião. Pieter Paul Rubens. Berlim: Museu Staatliche, 1614. Óleo sobre tela.

SEJA marginal seja herói. Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 1968. Serigrafia sobre tecido.

VÊNUS ao espelho. Diego Velázquez. Londres: National Gallery, 1647-51. Óleo sobre tela.

REFERÊNCIAS – COMPOSIÇÕES MUSICAIS

AGORA é cinza. Bide e Marçal. Interpretação: Mário Reis. S. I. : 1934. (3:26 min), LP 78 rpm.

AI QUE saudade da Amélia. Mário Lago e Ataulfo Alves. Interpretação: Ataulfo Alves. S.I. , 1941. (3:10 min), LP 33 1/3 rpm.

ALEGRIA, alegria. Caetano Veloso. Interpretação: Caetano Veloso. Álbum: Caetano Veloso. S.I. : Philips, 1967. (2:48 min.), LP 33 1/3 rpm.

FUGA nº 3 em dó maior. Johann Sebastian Bach. Interpretação: The Swingle Singere. S. I. : 1963.

I WANT a girl. Harry Von Tilzer e Will Dillon. Interpretação: Al Jolson. S.I. : Columbia, 1946. (2:15 min), LP 78 rpm.

MANO a mano. Carlos Gardel, José Razzano e Celedonio Flores. Interpretação: Carlos Gardel. S. I. : 1923. (3:35 min), LP 78 rpm.

MINHA nega na janela. Germano Mathias. Interpretação: Germano Mathias. S. I.:1956. (2:38 min), LP 33 1/3 rpm.

MINHA terra tem palmeiras. João de Barro e Alberto Ribeiro. Interpretação: Carmem Miranda. Rio de Janeiro: Orquestra Odeon, 1936. (1:53 min).

NINGUÉM vai tirar você de mim. Edson Ribeiro e Edson Justo. Interpretação: Roberto Carlos. Álbum: O Inimitável. S.I. : CBS, 1968. (2:57 min).

ODARA. Caetano Veloso. Interpretação: Caetano Veloso. Álbum: Bicho. S.I.: Universal Music, 1977. (2:01 min), LP 33 1/3 rpm.

PEGUEI um ita no norte. Dorival Caymmi. Interpretação: Dorival Caymmi. Rio de Janeiro: Odeon, 1945. (3:17 min), LP 78 rpm.

RASGUEI a minha fantasia. Lamartine Babo. Interpretação: Mário Reis. S.I. : RCA, 1935. (3:08 min), LP 78 rpm.

VEJO amanhecer. Noel Rosa e Francisco Alves. Interpretação: Ismael Silva. S. I. , 1933. (2:58 min), LP 78 rpm.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A AGONIA. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1976. (90 min.), 35 mm, son. , color.

A CHEGADA do trem à estação. Direção de Louis Lumière, Auguste Lumière. Produção de Louis Lumière, Auguste Lumière. Paris: Louis Lumière, Auguste Lumière, 1895. (1 min.), P&B.

A ERVA do rato. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 2008. (80 min.), 35 mm, son. , color.

A FAMÍLIA do barulho. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970. (75 min.), 16 mm, son. , P&B.

A IDADE da terra. Direção de Glauber Rocha. Produção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Glauber Rocha Produções Artísticas, CPC Filmes, Filmes 3 e Embrafilme, 1980. (134 min.), 35 mm, color.

BANG Bang. Direção de Andréa Tonacci. Produção de Nelson Alfredo Aguilar. São Paulo: Total Filmes e Sobreimpressão Produção e Distribuição de Filmes, 1970. (93 min.), 35 mm, son. , P&B.

BARÃO Olavo, o Horrível. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970. (70 min.), 35 mm, son. , color.

BELAIR. Direção de Noa Bressane e Bruno Safadi. Rio de Janeiro: S.I, 2009. (80 min.), 35 mm, son. , color/P&B. Documentário.

BETHÂNIA Bem de Perto. Direção de Júlio Bressane e Eduardo Scorel. Produção de David Neves, Júlio Bressane e Eduardo Scorel. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1966. (33 min.), 35 mm, son. , P&B.

BRÁS Cubas. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1985. (90 min.), 35 mm, son. , color e P&B.

CARA a Cara. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1967. (80 min.), 35 mm, son. , P&B.

CINEMA Inocente. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1980. (39 min.), 16 mm, son. , color e P&B.

CUIDADO madame. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro (montado em Paris): Belair Filmes, 1970. (70 min.), 16 mm, son. , color.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. Produção de Luiz Augusto Mendes. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. (125 min.), 35 mm, son. , P&B.

DI Cavalcanti. Direção de Glauber Rocha. S. I.: Glauber Rocha Produções Artísticas, 1977. (18 min.), son. , color.

DIAS de Nietzsche em Turim. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema, 2002. (85 min.), 35 mm, son. , color.

ELIS Regina. Direção de Júlio Bressane. Produção de David Neves. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1966. (5 h de material filmado; parcialmente montado), 16 mm, son. , color.

FILME de amor. Direção de Júlio Bressane. Produção de Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 2003. (91 min.), son., color e P&B.

JÚLIO Bressane (1ª Parte). São Paulo: S. I., 1990. (164 min.), dvd, son. , color. Depoimento.

LIMA Barreto: Trajetória. Direção de Júlio Bressane. Produção de David Neves e Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1966. (11 min), 35 mm, son. , P&B.

MACUNAÍMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Produção de K. M. Eckstein e Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, Grupo Filmes e Inc, 1969. (108 min.), 35 mm, son. , color.

MATOU a família e foi ao cinema. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969. (80 min.), 35 mm (filmado em 16 mm), son. , P&B.

MATOU a família e foi ao cinema. Direção de Neville D'almeida. Produção de Neville D'almeida. Rio de Janeiro: Cineville Produções Cinematográficas, 1991. (100 min.), 35 mm, son. , color.

MENINO de engenho. Direção de Walter Lima Júnior. Produção de Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1965-66. (110 min.), 35 mm, son. , P&B.

O ANJO nasceu. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1969. (72 min.), 35 mm (filmado em 16 mm), son. , P&B.

O BANDIDO da luz Vermelha. Direção de Rogério Sganzerla. Produção de José da Costa Cordeiro, José Alberto dos Reis e Rogério Sganzerla. São Paulo: Urânio Filmes, 1968. (92 min.), 35 mm, son. , P&B.

O DESAFIO. Direção de Paulo César Saraceni. Produção de Paulo César Saraceni e Sérgio Saraceni. Rio de Janeiro: Imago Filmes e Produções Cinematográficas Mapa Filmes, 1965. (90 min.), 35 mm, son. , P&B.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Produção de Glauber Rocha, Zelito Viana e Claude Antoine. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. (105 min.), 35 mm, son. , color.

O MANDARIM. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane e Vídeo Track. Rio de Janeiro: Sagres Filmes e Movie Track, 1995. (97 min.), 35 mm, son. , color e P&B.

OUTUBRO. Direção de Sergei Eisenstein. União Soviética: S. I. , 1928. (142 min.), P&B.

O REI do Baralho. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1973. (90 min.), 35 mm, son. , P&B.

PERDIDOS de Amor. Direção de Eurides Ramos. Produção de Alípio Ramos. Rio de Janeiro: Cinelândia Filmes, 1953. 35 mm, son. , P&B.

SERMÕES - A história de Antônio Vieira. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas e Embrafilme, 1989. 35 mm, son. , color e P&B.

TABU. Direção de Friedrich Wilhelm Murnau. Produção de Friedrich Wilhelm Murnau e Robert Flaherty. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1931. (81 min.), P&B.

TABU. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1982. (95 min.), 35 mm, son. , color e P&B.

TERRA em Transe. Direção de Glauber Rocha. Produção de Zelito Vianna. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Difilm, 1967. (115 min.), 35 mm, son. , P&B.

UM CÃO Andaluz. Direção de Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dali. Paris: S. i. , 1929. (16 min.), P&B.

VIDAS secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Produção de Luis Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto, Produções Cinematográficas Herbert Richers e Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1963. (103 min.), 35 mm, son. , P&B.

VIOLA Chinesa - Meu encontro com o Cinema Brasileiro. Direção de Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Júlio Bressane Produções Cinematográficas, 1975. (15 min.), 16 mm, son. , color.