

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Marcone de Souza Faria

MARCAS ENSAÍSTICAS NO CINEMA DE JULIO BRESSANE

Belo Horizonte
2023

Marcone de Souza Faria

MARCAS ENSAÍSTICAS NO CINEMA DE JULIO BRESSANE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de pesquisa: Cinema

Orientador(a): Rafael Conde

Belo Horizonte
2023

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.430981D Faria, Marcone, 1982-
F224m Marcas ensaísticas no cinema de Julio Bressane [recurso eletrônico]
2023 / Marcone de Souza Faria. – 2023.
1 recurso online.

Orientador: Rafael Conde.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

Inclui bibliografia.

1. Bressane, Julio – Teses. 2. Diretores e produtores de cinema –
Brasil – Teses. 3. Cinema brasileiro – Teses. I. Conde, Rafael, 1962-
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III.
Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE **MARCONE DE SOUZA FARIA** NÚMERO DE REGISTRO **2021712588**.

Às quatorze horas e trinta minutos do dia dezesseis do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e três, reuniu-se remotamente, por meio de mídias digitais, a Comissão Examinadora aprovada em reunião do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada “**Marcas ensaísticas no cinema de Julio Bressane**”, requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em ARTES - Área de concentração: ARTES. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Rafael Conde de Resende, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares de Defesa de Dissertação, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu remotamente sem a presença do candidato para julgamento e expedição do resultado.

Pelas indicações, o candidato foi considerado: **APROVADO**

Considerações finais da banca examinadora:

A dissertação de Mestrado **Marcas ensaísticas no cinema de Júlio Bressane** cumpre o objetivo de investigar a noção de filme-ensaio e buscar as marcas ensaísticas na filmografia de Júlio Bressane. O trabalho encontra-se bem escrito e bem revisado. O pesquisador demonstra conhecimento e cuidado no trato do objeto de investigação, no caso, o cinema de Bressane. A estruturação da dissertação é coerente com os objetivos da pesquisa. O movimento de análise cumpre o papel de apresentar a trajetória artística do cineasta para futuros leitores. A pesquisa bibliográfica é pertinente com as problematizações engendradas pelo estudo. Pela originalidade e fôlego demonstrado pelo pesquisador, a banca sugere a publicação do trabalho.

O resultado foi comunicado ao candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou e lavrou a presente ATA, que será assinada digitalmente por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, dezesseis dias do mês de outubro do ano de dois mil e vinte e três.

Prof. Dr. Rafael Conde de Resende – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Rosa Maria Dias – Titular - UERJ

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – Titular – UFU

Obs: O Colegiado comunica ao aluno que ele terá 60 dias para apresentar a versão final da Dissertação.

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Conde de Resende, Professor do Magistério Superior**, em 17/10/2023, às 10:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Usuário Externo**, em 17/10/2023, às 11:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosa Maria Dias, Usuário Externo**, em 17/10/2023, às 21:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana de Lima e Muniz, Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 19/10/2023, às 17:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2482329** e o código CRC **BE5B64F6**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores da Escola de Belas Artes e da Faculdade de Letras da UFMG. Ao orientador, professor e cineasta, Dr. Rafael Conde. A Leonardo Francisco Soares e a Rosa Maria Dias. A todos os amigos do PPGARTES/UFMG. Aos amigos e familiares. À equipe do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. À CAPES, o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

“O cinema é a expressão de um processo de pensamento”

(Julio Bressane)

“Será que eu teria sido o mesmo, se tivesse visto mais Bressane na vida? Ainda dá tempo de fazer sempre o errado - o errado é que está certo.”

(João Silvério Trevisan)

RESUMO

Marcas ensaísticas no cinema de Julio Bressane tem como objetivo discutir o conceito de filme-ensaio e como esse se faz presente na obra do cineasta brasileiro, particularmente em alguns de seus filmes. O conceito do ensaio e do filme-ensaio será definido e discutido a partir de um conjunto de textos críticos e teóricos. Discutiremos o potencial ensaístico do cinema de Bressane, e como o cineasta utiliza o dispositivo cinematográfico como instrumento hermenêutico. O texto tem como propósito compreender a multiplicidade e criatividade dos filmes de Bressane sob a perspectiva do ensaio fílmico, e como essa perspectiva pode ajudar o espectador a ter um contato mais aberto e rico com sua obra, nesse cinema que pensa e faz pensar.

Palavras-chave: Julio Bressane; ensaio; filme-ensaio; cinema brasileiro.

ABSTRACT

Essay marks in the cinema of Julio Bressane aims to discuss the concept of film-essay and how it is present in the work of the Brazilian filmmaker, particularly in some of his films. The concept of the essay and the film-essay will be defined and discussed based on a set of critical and theoretical texts. We will discuss the essayistic potential of Bressane's cinema, and how the filmmaker uses the cinematographic device as a hermeneutic instrument. The text aims to understand the multiplicity and creativity of Bressane's films from the perspective of the filmic essay, and how this perspective can help the spectator to have a more open and rich contact with his work, in this cinema that thinks and makes you think.

Keywords: Julio Bressane; essay; essay film; brazilian cinema

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Duas ou três coisas que eu sei dela</i> (Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle, Jean-Luc Godard, 1967)	26
Figura 2 - Foto divulgação de novo filme de Bressane	29
Figura 3 - Helena Ignes em <i>A Família do barulho</i>	35
Figura 4 - Julio Bressan e Grande Otelo em <i>Viola Chinesa, meu encontro com o cinema</i>	36
Figura 5 - Joel Barcellos e Maria Glady em <i>A Agonia</i>	37
Figura 6 - José Lewgoy, Caetano Veloso, Colé Santana e Arnaldo Brandão em <i>Tabu</i> ...	43
Figura 7 - <i>Brás Cubas</i>	45
Figura 8 - <i>Brás Cubas</i>	45
Figura 9 - <i>Brás Cubas</i>	46
Figura 10 - <i>Sermões – a história de Antônio Vieira</i>	47
Figura 11 - Alberto Marsicano e Haroldo de Campos em <i>Sermões – a história de Antônio Vieira</i>	50
Figura 12 – <i>O Mandarim</i>	52
Figura 13 – <i>Miramar</i>	55
Figura 14 - Everaldo Pontes em <i>São Jerônimo</i>	57
Figura 15 - Fernando Eiras em <i>Dias de Nietzsche em Turim</i>	64
Figura 16 - <i>Dias de Nietzsche em Turim</i>	65
Figura 17 - <i>Dias de Nietzsche em Turim</i>	67
Figura 18 - <i>Dias de Nietzsche em Turim</i>	69
Figura 20 - <i>Dias de Nietzsche em Turim</i>	71
Figura 21 - <i>Cena de Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej</i>	72
Figura 22 - Josie Antello, Fernando Eiras e Bel Garcia em <i>Filme de amor</i>	75
Figura 23 - <i>Filme de amor</i>	80
Figura 24 - <i>The Salon II</i>	81
Figura 25 - <i>Filme de amor</i>	82
Figura 26 - <i>The guitar lesson</i>	83
Figura 27 - <i>Filme de amor</i>	84
Figura 28 - <i>Filme de amor</i>	87
Figura 29 - Enrique Dias em <i>Capitu e o capítulo</i>	96
Figura 30 - Mariana Ximenes e Vladimir Brichta em <i>Capitu e o capítulo</i>	97

Figura 31 - Julio Bressane em <i>O batuque dos astros</i>	101
Figura 32 - Julio Bressane em <i>A longa viagem do ônibus amarelo</i>	104

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O ENSAIO	13
2.1 O que é o ensaio?.....	13
2.2 O filme-ensaio	17
2.3 Filmes que são filmes-ensaios.....	21
3 JULIO BRESSANE	27
3.1 <i>O errado é que está certo...</i> - os filmes de Julio Bressane nas décadas de 1960 e 1970.....	30
3.2 Belair.....	35
3.3 Não tem nada dessa história de <i>underground</i>	38
3.4 <i>Abrindo-se para outras disciplinas é que se rasga o clichê</i> – filmes das décadas de 1980 e 1990.....	40
4 A PATOLOGIA ENGENDRA O ESTILO	59
4.1 Filmes de Bressane realizados a partir do ano 2000.....	59
4.2 Dias de Nietzsche em Turim, 2001	62
4.3 Filme de Amor, 2003.....	73
4.4 Signos-modelar: Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Aby Warburg.....	90
4.4.1 Machado de Assis: <i>A Erva do Rato e Capitu e o capítulo</i>	93
4.4.2 Fernando Pessoa: <i>O Batuque dos astros</i>	99
4.4.3 Warburg: <i>Rua Aperana e A longa viagem o ônibus amarelo</i>	101
5 CONCLUSÃO	105
REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

Dar a medida da minha visão, não a medida das coisas.
(Montaigne, Os Ensaios)¹

Uma das marcas mais características associadas ao gênero textual ensaio é a subjetividade do enfoque e à liberdade do pensamento.

Arlindo Machado, no artigo *O Filme-ensaio* (2003), definiu subjetividade do enfoque como a “explicitação do sujeito que fala”, e liberdade do pensamento como “a concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias”. O autor apontaria outra característica do ensaio, que é “a eloquência da linguagem”, ou seja, “a preocupação com a expressividade do texto” (Machado, 2003). Características essas associadas à forma verbal ensaio, visto ser essa ‘forma’, primordialmente, um gênero textual. Mas Machado, no artigo citado, busca discutir “a possibilidade de ensaios não escritos, ensaios em forma de enunciados audiovisuais”. “Há muito tempo venho perseguindo a ideia de um cinema de tipo ensaístico, que antigamente, utilizando uma expressão de Eisenstein, eu chamava de cinema conceitual e hoje tendo a chamar de filme-ensaio.” (Machado, 2003, p. 63).

O filme-ensaio seria, então, o equivalente audiovisual da forma verbal ensaio. Filmes que privilegiam a subjetividade do enfoque, a liberdade do pensamento, e a eloquência da linguagem.

Marcas ensaísticas no cinema de Julio Bressane objetiva pensar a obra cinematográfica, ou parte da obra do cineasta brasileiro Julio Bressane, segundo a perspectiva do filme-ensaio. O termo, surgido a partir da analogia com o gênero textual ensaio, aponta para uma prática cinematográfica em que ponto de vista e reflexão são essenciais na construção do discurso elaborado pela obra, filmes que privilegiam e provocam maneiras de pensar. O cinema como instrumento e expressão do pensamento, e não somente como modo de contar histórias.

O presente texto, dividido em três partes, pretende apresentar filmes do cineasta brasileiro, nos quais variados graus de ensaísmo se fazem presentes, abordando o cinema de Julio Bressane por essa ótica. Os estudos sobre o filme-ensaio na teoria do cinema vêm se tornando mais frequentes nos últimos anos, e essa bibliografia se tornou um importante meio

¹ MONTAIGNE, Michel. “De los libros”. In: **Ensayos**. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_161.html#I_83_. Acesso: 14 jul. 2023.

para o entendimento de muitas obras consideradas como inclassificáveis segundo os grandes domínios do cinema: o ficcional, o documental e o cinema experimental.

Como muitas das características do filme-ensaio são tributárias das definições do ensaio textual, temos que dar um passo atrás e apontarmos essas características partindo dos estudos sobre o ensaio escrito. Muitos textos analisaram o ensaio em seus mais diversos aspectos, buscando, paradoxalmente, definir o gênero tido como indefinível, ou o gênero que não caberia em classificações estanques. A parte do texto dedicada ao ensaio escrito, por meio de citações desses teóricos, pretende rodear esse estranho objeto, o ensaio, a partir de diversos pontos de vistas, para que o acúmulo dessas visões busque tornar mais claro esse gênero híbrido e fronteiriço, em que forma, pensamento e subjetividade são os instrumentos essenciais do ensaísta na construção do seu discurso.

Partindo das definições do ensaio escrito, o ensaio fílmico ganhará corpo. Buscaremos delimitar o conceito filme-ensaio a partir de um conjunto de textos críticos e teóricos, desde suas primeiras aparições até os mais recentes estudos. Como exemplo da prática ensaística no cinema, suas variações e possibilidades, abordaremos, mais como ilustração do que análise cinematográfica, duas obras de dois cineastas considerados canônicos quando o assunto é o ensaio fílmico, Chris Marker e Jean-Luc Godard.

A parte II apresentará a trajetória fílmica de Bressane, notadamente seus longas-metragens, em ordem cronológica, apontando, quando necessário, suas marcas ensaísticas. Por marcas ensaísticas, entendemos: caráter autoral, autorreflexão, teor crítico, hibridismo, mistura de ficção e não-ficção, citação, fragmentação e inconclusão, apropriação, combinação e uso de materiais diversos, tais como imagens de arquivos e fragmentos sonoros, metalinguagem, multiplicidade de pontos de vista, em que temas postos na cultura são trabalhados pelo cineasta em prol de um cinema que pensa sua forma e seu discurso, estabelecendo relações conceituais entre imagens e sons, em um movimento reflexivo sobre determinado tema.

Na parte III nos concentraremos mais detidamente em alguns filmes, da fase que consideramos a mais ensaística do cineasta, filmes realizados no século XXI. Obras que representam, dentro do universo do filme-ensaio, tipos distintos de filme-ensaio, como filme-ensaio retratístico, caso de *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) e *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019); filme-ensaio em que o próprio filme exemplifica um método ou expõe os caminhos e bifurcações de construção do filme, como *Filme de amor*; filme-ensaio que adapta obras literárias, caso de *A Erva do Rato* (2008) e *Capitu e o Capítulo* (2021); filme-ensaio em que uma subjetividade expressiva é percebida na voz e na presença efetiva do cineasta, como *O Bataque dos Astros* (2012) e *A longa viagem do ônibus amarelo* (2023).

A obra cinematográfica de Julio Bressane é uma obra em constante transformação, seu cinema, extenso e intenso, pode ser dividido em fases, momentos em que certas questões se impõem em detrimento de outras, assim, buscaremos demonstrar esses momentos de ruptura e inovação ao falarmos dos filmes. O que está em discussão no texto são o potencial ensaístico do cinema múltiplo de Bressane, filmes que parcialmente adotam procedimentos do ensaio, que carregam em si marcas do filme-ensaio, ou que são puro filme-ensaio. Bressane faz ensaios, utiliza o dispositivo cinematográfico como ferramenta hermenêutica, busca transmitir signos e conceitos em imagens, ressignifica e atualiza referências culturais de várias épocas e lugares, em temas novos e não convencionais, em constante diálogo com outras linguagens artísticas. No cinema de Bressane há um envolvimento único entre o verbal e o visual, em que elementos conceituais e formais (movimento, luz, cores, sons, músicas, montagem) são tratados de forma expressiva e autônoma, carregadas de sentidos.

Seu cinema pensa por imagens, constrói seus métodos, propõe e provoca reflexões por meio de associações variadas, ultrapassa as fronteiras genéricas, utiliza personagens-signos da cultura como fonte de onde jorra conceitos e ideias, em uma forma original e altamente pessoal. Alguns desses signos da cultura, são signos-modelares que atravessam o cinema de Bressane desde o início. Não dá para falar em Bressane e passar batido por nomes como Machado de Assis, Oswald de Andrade, Fernando Pessoa, Aby Warburg, por exemplo. Buscaremos inserir alguns desses personagens, tão essenciais no cinema de Bressane, ao falarmos de obras que contemplem, de modo mais direto, a rica fonte dessas influências.

a forma ensaística se caracteriza por permitir o livre trânsito entre diferentes disciplinas (filosofia, sociologia, psicanálise), e diferentes esferas culturais (ciência e arte), de modo que sua tessitura se constitua através de um toque artístico apontando para a disposição do material abordado sob a peculiar forma de uma constelação. (Zuin, 2015, p. 31)

O modo de Julio Bressane pensar e fazer cinema é, intencionalmente, como acreditamos, ensaístico. Se referindo a vários cineastas da vanguarda dos anos 20, Bressane escreveu algo que pode ser dito também do seu cinema:

É um cinema totalmente voltado para a experimentação e para a busca de limites, quebra de compartimentos, mistura de disciplinas, cinema pensado como organismo intelectual demasiadamente sensível e que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida... (Bressane, 1996, p. 37)

Sim, como no ensaio. Vamos a ele.

2 O ENSAIO

2.1 O que é o ensaio?

para o ensaísta matar o touro não é suficiente, seu trabalho tem que ter mais sutileza do que carnificina. (Lopate, 2007, p. 67)

Descrito como o gênero mais livre que há, ou a “arte do experimento” ou “a forma literária da reflexão”, o ensaio é comumente encarado como um gênero literário de difícil e fugidia definição, ou pelos menos o gênero mais resistente a ser integrado à taxonomia comum dos gêneros². Para Lopate “é mais fácil elaborar uma lista de ensaístas profissionais do que definir sua forma” (2007, p. 66), ainda, para o autor:

O ensaio é tanto uma tradição como uma forma, e uma forma bastante diferenciada: prefigurada por autores clássicos como Cícero, Plutarco e Sêneca, cristalizada com Montaigne e Bacon, impulsionada com o ensaio inglês do Dr. Johnson, Addison e Steele, Hazlitt, Lamb, Stevenson, Orwell e Virginia Woolf. Propagou uma vertente americana com Emerson, Thoreau, Mencken e E.B. White, até chegar a nossos contemporâneos Didion, Hoagland, Gass e Hardwick. Também existe uma tendência europeia de ensaio filosófico que se estende desde Nietzsche até Weil, Benjamin, Barthes, Sartre, Cioran e outros; e uma tradição ensaística japonesa que inclui Kenko, Dazai, Tanizaki, etc. (Lopate, 2007, p. 66).³

Ao buscar definir o que seria a forma do ensaio, e no século XX e XXI o tema da sua definição gerou inúmeros textos e “ensaios”, uma das características mais marcantes que costumam ser associadas ao gênero ensaístico se encontra na obra daquele que é tido como o seu mais citado representante, o escritor francês Michel de Montaigne (1532–1592). No livro *Ensaaios* (Montaigne, 2010), o escritor discorre sobre diversos assuntos em que fala a partir de

² Na antologia de textos organizada por Paulo Roberto Pires, *Doze ensaios sobre o ensaio*, o organizador escreve: “Nesse universo, as tentativas de classificação resultam numa enciclopédia borgiana, infinita. No mundo real, a *Encyclopaedia of the Essay*, organizada em 1997 por Tracy Chevalier, dá conta de 18 subgêneros – e eu mesmo acrescentaria a eles tantos outros. Dentre eles, o do ensaio sobre o ensaio, momento autorreflexivo em que o ensaísta busca explicar o que faz aos outros e a si mesmo”. PIREs, Paulo Roberto. **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote I. São Paulo: IMS, 2018. p. 6.

³ “El ensayo es tanto una tradición como una forma, y una forma bastante diferenciada: prefigurada por autores clásicos como Cicerón, Plutarco y Séneca, cristalizada con Montaigne y Bacon, impulsada con el ensayo familiar inglés del Dr. Johnson, Addison y Steele, Hazlitt, Lamb, Stevenson, Orwell y Virginia Woolf, propagó una vertiente americana con Emerson, Thoreau, Mencken y E.B. White, hasta llegar a nuestros contemporáneos Didion, Hoagland, Gass y Hardwick. También existe una tendencia europea de ensayo filosófico que se extiende desde Nietzsche hasta Weil, Benjamin, Barthes, Sartre, Cioran y otros; y una tradición ensayística japonesa que incluye a Kenko, Dazai, Tanizaki, etcétera” Tradução nossa. LOPATE, Philip. “A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo”. In: **La forma que piensa - tentativas en torno al cine-ensayo**. Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007, p. 66.

si, apresentando um ponto de vista pessoal como uma experiência pública em que a expressividade literária se torna determinante na manifestação de ideias.

Essas características presentes nos ensaios de Montaigne são apontadas por György Lukács, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Jean Starobinski, Max Bense — alguns dos pensadores e críticos que escreveram sobre o ensaio — como próprias do gênero.

Para Lukács (2015, p. 31), por exemplo:

Trata-se de saber como os escritos realmente grandes pertencentes a esta categoria são formados, e em que medida esta forma que é a sua é autônoma. Como o modo de aproximação e a forma que damos tiram a obra do domínio das ciências e a coloca ao lado da arte sem, entretanto, apagar suas fronteiras, dando-lhe a força de aceder a uma reordenação inteligível da vida e a mantém, entretanto, afastada da definitiva perfeição própria à filosofia.

Ao poder unir campos distintos, como o “literário” (lugar da criação) e campos de conhecimentos objetivos como pretendem ser os da filosofia e da ciência, explicitando a subjetividade do seu autor, o pensar em voz alta, o ensaio paira em um lugar que não sendo propriamente o da poesia, não é também o da ciência. Sendo “a tensão entre construção e expressão”, prosa e poesia, como observou Theodor W. Adorno (2003, p. 43), uma das suas características mais destacáveis.

Starobinski, em “É possível definir o ensaio?”, escrevendo sobre os ensaios de Montaigne, define outra peculiaridade que tem marcado o gênero:

O ensaio em Montaigne culmina, portanto, nos abandonos e astúcias da linguagem, nos emaranhados dos achados e menções, nos acréscimos que afluem e enriquecem, na bela cunhagem das sentenças, no descosido, na displicência controlada das digressões, que forma desdobramentos multiplicáveis. (Starobinski, 2018, p. 22).

A observação de Starobinski sobre Montaigne pode ser estendida e utilizada para definir as características mais comuns associadas ao ensaio. A questão do estilo e sua fluidez (a expressividade do texto), a liberdade formal, a abertura para o múltiplo, o ecletismo, as associações lógicas entre assuntos heterogêneos, o estudo refletido dos fatos e a apresentação deles por intermédio de um feitiço artístico, e subjetivo, seriam traços marcantes desse gênero. Gênero esse que busca conciliar o literário (forma da arte) ao tratar de temas de cunho científico, filosófico, histórico, autobiográfico (formas do saber), e “descrevem a atividade de entrecruzamento da expressão pessoal, da experiência pública e do processo do pensamento” (Corrigan, 2015, p. 18).

Adorno (2003, p. 35), em texto seminal sobre o assunto, definiu a forma do ensaio como:

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito suspenso.

Esse “conflito suspenso”, esse flerte com o fragmento (o inacabado), as tentativas de apreensão, o desprendimento, a busca, a pluralidade e mobilidade de ideias, a inquietação e a dúvida, essa versatilidade que permite mesclar gêneros diversos, habitando virtualmente todos os discursos e expressões materiais disponíveis, em que intenção literária e hipotética se entrelaçam, são outras das tantas características associadas ao ensaio.

Para Benjamin (1985, p. 51), a forma dada a partir dessas múltiplas possibilidades é o que transforma o próprio sentido apresentado na escrita (em que o método produz a coisa):

A dificuldade intrínseca dessa forma de apresentação [o ensaio] mostra que ela é, por natureza uma forma de prosa. [...] na escrita é preciso, com cada sentença, parar e recomeçar. [...] E, portanto, a esperança de um efeito repousa sobre esse estilo...

E nessa coisa escorregadia que é o ensaio, a busca de um efeito entre o formal e o familiar, a projeção de um eu interior em um mundo exterior, a mistura de instinto e experiência, faz do ensaísta, segundo Max Bense (2018), “um combinador que cria novas configurações ao redor de um objeto dado” (Bense, 2018, p. 115). Segundo o autor:

O autor fareja uma verdade, sem, contudo, tê-las em mãos. O autor vai fechando o círculo em torno delas por meio de sucessivas conclusões, fórmulas verbais ou mesmo reflexões digressivas que descobrem lacunas, contornos, cernes, conteúdo. (Bense, 2018, p. 115).

Ainda, Bense salienta:

Escreve ensaisticamente quem tenta capturar seu objeto por via experimental, quem descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever, dar forma, comunicar, quem interroga, apalpa, prova, ilumina e aponta tudo o que pode se dar a ver sob as condições manuais e intelectuais do autor. O ensaio busca apreender um objeto abstrato ou concreto, literário ou não literário, tal como ele se dá nas condições criadas pela escrita. (Bense, 2018, p. 115).

Ou Adorno (2003, p. 45), para quem “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia”.

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão, quem o

ataca de diversos lados e reúne no olhar do seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (Adorno, 2003, p. 35-36)

No século 21, o ensaio ainda é um gênero de fôlego. Como escreveu o historiador Peter Burker (2001), em *Um ensaio sobre o ensaio*, publicado pelo *Caderno Mais*, do jornal *Folha de S. Paulo*:

Pode-se prever um ressurgimento do ensaio. Que aliás já teve início, não tanto na literatura quanto na história e no que costumava ser conhecido como ‘ciências sociais’. Clifford Geertz na antropologia, Richard Rorty na filosofia e Carlo Ginzburg na história demonstraram todos tanto o apelo quanto o valor do ensaio. (Burker, 2001)⁴.

Alfonso Berardinelli, por sua vez, ao analisar o gênero sob a perspectiva de vários ensaístas, e sua aparição nos principais críticos e romancistas do século 20, como Sklovski, Benjamin, Auerbach, Edmund Wilson, Ortega Y Gasset, Sartre, Barthes, Proust, Kafka, Musil, Mann, Woolf, Valéry, Forster, Montale, Eliot, Auden, Paz, Calvino, entre outros, escreveu: “Trata-se agora de entender melhor o que inventamos e onde nos levarão nossas invenções. Talvez também por isso, o ensaísmo, a forma literária da reflexão, é o nosso mais provável destino literário.” (Berardinelli, 2011, p. 26)

As análises dos dois pensadores apontam para uma mesma direção: o ensaio é um gênero que se revigora e é o que, talvez, melhor se adapte ao tempo presente. Para Joaquín Jordà (2004, p. 4-6):

Refletir é a atividade idônea dos tempos de crise [...] Em termos literários, o veículo mais adequado seria o ensaio, o gênero com o qual Montaigne marcou a passagem da Idade Média à Moderna, ao Renascimento. E, talvez, o seja também para o cinema. Ou, pelo menos, é o marco que situo.

Como veremos a seguir, todas as características apontadas para uma primeira definição do ensaio, enquanto gênero verbal, servirá de base para as definições do que virá a seguir sobre o filme-ensaio, uma vez que o modelo básico do filme-ensaio é o ensaio em prosa.

Assim como fizemos aqui, ao buscar pontos de vistas e abordagens distintas de uma série de teóricos e críticos que escreveram sobre o ensaio, o método da citação, que busca envolver o objeto de todos os lados buscando perspectivas diversas, será também o método utilizado na busca para definir o filme-ensaio. O próprio objeto, o ensaio, alheio às

⁴ BURKER, Peter. “Um ensaio sobre o ensaio”. **Folha de São Paulo**, 13 maio 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200113.htm>. Acesso em: 26 mar. 2023.

categorizações objetivas e definitivas, e que se constrói particularmente a cada texto, exige uma abordagem que o contemple também dessa maneira, invocando vozes particulares falando sobre um objeto particular.

2.2 O filme-ensaio

O ensaio audiovisual implica o exercício de uma reflexão subjetiva através de imagens e sons, situando-se — ao longo da história do cinema e até hoje — entre o gênero documentário, o cinema experimental, o vídeo criativo e o grande campo da não-ficção. (Carvajal, 2019, p. 94).⁵

Mas esse gênero de escrita, o ensaio, com as multifacetadas e extensas características assinaladas, pertenceria também a outras linguagens artísticas, como a dança, a música, a pintura, a fotografia e o cinema? Ou seja, existem ensaios não escritos, na linguagem do cinema, por exemplo, filmes que seriam o equivalente cinematográfico do ensaio textual?

A reflexão a respeito do ensaio no cinema não é exatamente nova⁶, e foi tratada por inúmeros autores, teóricos e críticos que estabeleceram que sim, que há filmes que são ensaios, o filme-ensaio, ou cine-ensaio. Que filme-ensaio, o ensaio fílmico, é uma forma autônoma, que não se confunde com outras, ou seja, uma prática cinematográfica específica, que tem como legado o gênero literário ensaio.

Mas o que é o filme-ensaio?

É um filme que não obedece a nenhuma das regras que geralmente regem o cinema como instituição: gênero, duração *standard*, imperativo social. É um filme “livre” no sentido de que se deve inventar, a cada vez, sua própria forma, e que somente se voltará a ela. O documentário geralmente possui um tema, é um filme “sobre” ... E este tema, normalmente, preexiste como tal no imaginário coletivo da sua época [...] o *film-essais* surge quando alguém ensaia pensar com suas próprias forças, sem as garantias de um saber prévio, um assunto que ele mesmo constitui como tema ao fazer o filme. Para o ensaísta cinematográfico cada tema lhe exige reconstruir a realidade. O que vemos sobre a tela, ainda que se trate de segmentos de realidade muito

⁵ “El ensayo audiovisual implica el ejercicio de una reflexión subjetiva mediante imágenes y sonidos, si- tuada — a lo largo de la historia fílmica y hasta hoy— entre el género documental, el cine experimental, el vídeo de creación y el gran campo de la no ficción.” Tradução nossa. CARVAJAL, C. I. ‘Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo’. In: **Itinerarios y formas del ensayo audiovisual**. Mínguez, Norberto (org.). Barcelona: Gedisa, 2019, p. 94.

⁶ “Embora a categoria de ensaio no âmbito do cinema entre em circulação desde, pelo menos, os anos 1940, foi, sobretudo, dos anos de 1990 em diante que uma elaboração conceitual mais substancial começou a ganhar relevo, desafiando desde então, o campo dos estudos concernentes às práticas do filme-ensaio”. TEIXEIRA, Francisco E. “Para além dos domínios da ficção, do documentário e do experimental, o ensaio como formação de um quarto domínio do cinema?” In: **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea/Organização Francisco Elinaldo Teixeira. São Paulo: Hucitec, 2015. p.162.

concretos, somente existe pelo fato de ter sido pensado por alguém. (Bergala, 2015, p. 58-59).

Essa definição, do ensaísta e diretor de cinema Alain Bergala, não é muito diferente das definições do ensaio textual: liberdade, invenção, autorreflexão. Se o ensaio textual recusa as regras dos gêneros estabelecidos, e insere a subjetividade ao tratar de temas objetivos, em que arte e ciência, campos teoricamente opostos se unem; o filme-ensaio recusaria, por sua vez, como escreveu Bergala (2015, p. 58-59) “regras que geralmente regem o cinema como instituição: gênero, duração *standard*, imperativo social.”

Para Nora M. Alter (1996), “quaisquer que sejam as características secundárias que definem o ensaio como gênero, a característica básica que permanece é que o ensaio não é um gênero precisamente, pois luta para livrar-se de toda restrição formal, conceitual e social.”⁷

O paradoxo de se buscar uma definição e categorização esquemática do ensaio, como também do filme-ensaio, é seu próprio impulso antissistêmico, que busca negar sua inserção genérica e conceitual, já que esse excêntrico “gênero”, aparentemente sem regras e parâmetros, parece flertar com todos os gêneros, se dissolvendo em uma multiplicidade de formas sem nunca permitir ser hermeticamente definido.

O filme-ensaio não é propriamente um gênero cinematográfico, mas poderíamos defini-lo como uma forma de escrita cinematográfica que desenvolve uma linha de pensamento cuja reflexão ocorre ao mesmo tempo que o artefato retórico que a sustenta. [...] Por vezes é apresentado como uma voz objetiva a respeito do mundo, mas também pode se constituir como expressão subjetiva de uma voz particular. Nesse caso, o espectador é questionado pelo ensaísta e essa relação dialógica permite considerar o filme-ensaio não apenas como uma forma de fazer cinema, mas também como uma modalidade específica de leitura cinematográfica. O que faz de um filme um ensaio também é determinado pelo modo de recepção imposto pelo espectador. (Arranz, 2012, pp. 63-64)⁸

⁷ “Whatever defining secondary features the essay may have qua genre, a basic one remains that it is precisely not a genre, since it strives to be beyond formal, conceptual, and social constraint.”. Tradução nossa. ALTER, M. Nora. **The Political Imherceptible in the Essay Film**: Farocki 5. Images of the World and the Inscription of War. 1996. Disponível em: https://monoskop.org/images/4/40/Alter_Nora_M_1996_The_Political_Imherceptible_in_the_Essay_Film_Farockis_Images_of_the_World_and_the_Inscription_of_War.pdf. Acesso em: 15 mar. 2023.

⁸ “El cine-ensayo no es propriamente un género cinematográfico, sino que podríamos definirlo como un modo de escritura fílmica que desarrolla una línea de pensamiento cuya reflexión se produce al mismo tiempo que el artefacto retórico que la sustenta. (...) Se presenta a veces como una voz objetiva del mundo, pero también puede constituirse como expresión subjetiva de una voz particular; en este caso, el espectador es interpelado por el ensayista y esta relación dialógica nos permite considerar al cine-ensayo no sólo como una forma de hacer cine, sino también como una modalidad específica de lectura cinematográfica. Lo que hace que un film sea un ensayo también está determinado por el modo de recepción que el espectador impone”. Mínguez Arranz, N. (2012). «Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos», In: **Revista de Occidente** n.º 371. Fundación Ortega y Gasset, Madrid, p. 63-64.

O filme-ensaio deve “inventar a cada vez a sua forma”; o ensaio, como na citação de Bense (2018, p. 115) “descobre ou inventa seu objeto no ato mesmo de escrever”. O filme-ensaio inventa não somente sua forma, mas seu tema. O ensaio discute ideias, o filme-ensaio, sendo seu equivalente audiovisual, seria também uma forma de pensamento, uma arte que torna o pensamento visível, em que ideias se relacionam por meio dos filmes, o filme como forma que pensa, que cria seu próprio discurso. Jean-Luc Godard (2002), por exemplo, insistia na ideia da vocação do cinema como instrumento de pensamento, embora reconhecesse que essa sua potencialidade e função nunca foi devidamente explorada: “Ele foi feito para pensar e fizeram dele um espetáculo”⁹

Mas se o ensaio não é um filme documentário, não é também, propriamente, um filme de ficção. O que não significa que o filme-ensaio não possa se aproximar desses dois grandes domínios, o ficcional e o documental, sendo características de muitos filmes documentais e ficcionais serem dotados, em diferentes graus, de uma inflexão ensaística. O que também não significa que o ensaio seja uma mescla de ficção e documentário, assim como o ensaio escrito não é o resultado da mistura de vários gêneros. Se na escrita o enfoque subjetivo e autorreflexivo se mescla a temas objetivos, como vimos; o filme-ensaio segue aqui também os passos do ensaio em prosa, e se utiliza de imagens objetivas para estabelecer um discurso subjetivo, mas com percepções e interações distintas de categorias como, conforme observou Timothy Corrigan (2015, p. 33), “metadocumentários”, “documentários reflexivos” ou “documentários pessoais ou subjetivos”. Para Teixeira (2015, p. 359):

Um mínimo de síntese a que se chega a respeito do ensaio no cinema é o de que se trata de um objeto: proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista encarnado, numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de auto-reflexividade; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às totalidades orgânicas.

“O *film-essais* surge quando alguém ensaia pensar com suas próprias forças” (Bergala, 2015), o ensaísta tenta (ensaia), experimenta, sem as garantias de um saber prévio, guiado, talvez, como escreveu Montaigne, pelo acaso. Timothy Corrigan (2015, p. 33) vai formular sua

⁹ Eichenberg, Fernando. “Entrevista Godard: o cinema quase nunca teve essa função de pensamento”. disponível em: <https://palavrasdecinema.com/2020/12/03/godard-cinema-pensamento>. acesso: 18 mar. 2023.

definição de filme-ensaio como: “(1) um teste da subjetividade expressiva por meio de (2) encontros experienciais em uma arena pública (3) cujo produto se torna a figuração do pensar ou pensamento como um discurso cinematográfico e uma resposta do espectador.”

Vimos que o conceito ensaio, que se estende ao conceito filme-ensaio, é um conceito problemático. Um ensaio é (de fato) muitas coisas. Josep Catalá (2014, p. 265) inicia um dos capítulos do seu livro sobre o filme-ensaio, salientando justamente o fato do filme-ensaio não ter método e de ao mesmo tempo poder assimilar vários métodos “o filme-ensaio tem duas características fundamentais: primeiro, a falta de método em seu procedimento e, posteriormente, a qualidade paratáxica de sua estrutura.”¹⁰. As abordagens que buscam compreender, para melhor definir essa categoria, oscilam. Cada teórico vai pautar seus argumentos em casos singulares, já que o ensaio não é necessariamente uma reflexão teórica. Pode ser uma reportagem, descrição, ou relato de viagem, vir inserido em uma narrativa de ficção ou de não-ficção, há ensaios autobiográficos, em forma de diário etc. Com o filme-ensaio, acontece algo semelhante, aliás, o propósito do nosso texto é buscar as marcas ensaísticas, momentos em que o ensaio se faz presente, de modo parcial, e, em variados graus, em determinados segmentos dos filmes ficcionais de Julio Bressane, e não necessariamente os filmes-ensaio de Bressane, embora esses também existam.

O filme-ensaio se apoiou, como vimos, em outros campos de estudos, como o da reflexão teórica sobre o ensaio verbal. Mas a bibliografia disponível hoje nos permite enxergá-lo como um conceito próprio do cinema. Depois dos livros de Timothy Corrigan (2015), *O filme-ensaio: Desde Montaigne e depois de Marker*, de 2011, publicado no Brasil em 2015; e de *O Ensaio no Cinema: Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*, organizado por Francisco Elinaldo Teixeira (2015), com textos de diversos teóricos e críticos, também de 2015, a discussão sobre a constituição e uso do conceito filme-ensaio tem se tornado cada vez mais frequente.

Listas são feitas, e filmes, desde os primórdios do cinema, como *A Corner in Wheat* (1909), de D.W. Griffith, são classificados como versões de filme-ensaio. *Berlim: sinfonia da metrópole* (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*, 1927), de Walter Ruttmann, *Haxän, A feitiçaria através dos tempos* (*Häxan*, 1922), de Benjamin Christensen, *O Homem com a Câmera* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), de Dziga Vertov, *A Proposito de Nice* (*À propôs de Nice*, 1929), de Jean Vigo, *Terra sem pão* (*La Hurdes, Tierra sin pan*, 1933), de Luis Buñuel,

¹⁰ “El film-ensayo posee dos características fundamentales: en primer lugar, la carencia de método en su proceder y, luego, la calidad paratáxica de su estructura. (tradução nossa). CATALÁ, Josep. **Estetica del ensayo - La forma ensayo, de Montaigne a Godard**. Valência: Universitat de València, 2014, p. 265.

são outros tantos filmes das primeiras décadas do cinema, que, vistos ou revistos hoje por diversos autores, podem ser considerados filme-ensaio.

Por isso, se fez necessário um capítulo que abordasse o termo filme-ensaio do modo como abordamos o ensaio escrito, ou seja, buscar na bibliografia sobre o assunto indicações e referências que, nos limites do seu deslimite, busquem demarcar fronteiras. A pergunta que nos moverá no próximo segmento é: na prática cinematográfica, como se especifica um filme como filme-ensaio, em relação às outras três categorias clássicas do cinema: documentário, ficção e filme experimental?

2.3 Filmes que são filme-ensaio

Em *Um conceito fugidio: notas sobre o filme ensaio*, Antonio Weirichter Lopez (2015, p. 90) escreveu que “a única generalização a ser dita sobre o filme-ensaio é que cada película é... um caso particular”.

Um caso particular na caracterização do filme-ensaio é *Cartas da Sibéria* (*Letter from Siberia*, 1958)¹¹, do cineasta francês, que foi também fotógrafo e ensaísta, Chris Marker (1921–2012). Como marco histórico relevante, o filme de Marker, de 1958, mesmo ano do seminal texto de Adorno “O ensaio e sua forma”, foi caracterizado por Andre Bazin, em uma das primeiras conceituações do termo, como ensaio documentado:

Carta da Sibéria é um ensaio sobre a realidade do passado e do presente da Sibéria na forma de um relatório filmado. Ou, talvez, para tomar emprestada a formulação de Jean Vigo de *À propos de Nice* (“um ponto de vista documental”), eu diria, um ensaio documentado por filme. A palavra que importa aqui é “ensaio”, entendida no mesmo sentido que tem na literatura – um ensaio ao mesmo tempo histórico e político, escrito também por um poeta.¹²

Para Bazin, Marker renovou profundamente a relação entre imagem e texto. *Cartas da Sibéria* é o segundo longa-metragem de Chris Marker, o filme:

apresenta ao espectador a distante região russa, que passava na época por um período de transição e de desenvolvimento industrial promovido pelo comunismo. Utilizando uma estrutura narrativa que remete ao fluxo de pensamento, o diretor impõe um olhar crítico às próprias imagens do documentário, indo contra a busca pela objetividade e

¹¹ *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*); Direção: Chris Marker. Roteiro: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. França, 1958 (62 min.)

¹² “Letter from Siberia is an essay on the reality of Siberia past and present in the form of a filmed report. Or perhaps, to borrow Jean Vigo’s formulation of *À propos de Nice* (“a documentary point of view”), I would say, an essay documented by film. The important word is “essay,” understood in the same sense that it has in literature — an essay at once historical and political, written by a poet as well.”. Tradução nossa. BAZIN, André. “Letter from Siberia”. Disponível em: <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958>. Acesso: 25 mar. 2023.

usando a Sibéria como metáfora de distanciamento entre realidade e subjetividade. (Cinerefluxus, 2016)¹³

O filme de Marker é exemplo de uma voz e visão subjetiva, ponto de vista e reflexão, características inerentes ao ensaio, que, para voltarmos ao texto de López:

Alcança-se assim a condição necessária para que o cinema se desenvolva como ensaio: *voltar a olhar* a imagem, desnaturalizar sua função originária (narrativa, observacional) e vê-la enquanto representação, não ler na imagem somente o que está representada. Por isso também se pode postular, embora isso pareça discutível, a necessidade de trabalhar com imagens alheias. (López, 2015, p. 61)

Nos filmes de base documentária até então, a imagem e a narração estabeleciam uma relação de dependência, os comentários da voz *off* duplicavam as informações vistas pela imagem, limitando seus sentidos às legendas da narração. Essa subordinação da imagem e da narração, a ideia comum de que no documentário “toda imagem deve ser como a mulher do Stalin, estar acima de qualquer suspeita” (Marker, 1961, p. 43), é que foi questionada por Marker. Ao apresentar por três vezes as mesmas imagens, com narrações distintas, o cineasta se apropria criticamente de um material pré-existente (de algo já formado), e demonstra como o poder da narração pode ser manipulador, a voz agora tensiona o que vemos nas imagens:

O que Marker acaba de demonstrar é que a objetividade é ainda mais falsa do que os dois pontos de vista militantes: que, pelo menos em relação a certas realidades, a imparcialidade é uma ilusão. A operação à qual assistimos é, pois, precisamente dialética, consistindo em colocar a mesma imagem em três contextos intelectuais diferentes e acompanhar os resultados.¹⁴

Em *Cartas da Sibéria*, a cultura, a memória e a representação são apontadas como objetos principais da reflexão, partindo de materiais dos mais diversos, como imagens de arquivos, fotografias, gravuras, desenhos animados, foram identificados por Bazin como um “novo movimento de montagem”:

Chris Marker traz para seus filmes uma noção absolutamente nova de montagem que chamo de “horizontal,” em oposição à montagem tradicional realizada ao longo do filme, centrada na relação entre planos. Uma imagem dada não se refere à que a precedeu ou à que se seguirá, mas sim, lateralmente com o que se diz dela.¹⁵

¹³ “Carta da Sibéria”, de Chris Marker. Sinopse do filme disponível em <http://www.cinerefluxus.ufc.br/carta-da-siberia-de-chris-marker>. Acesso 23 de março de 2023.

¹⁴ “What Marker has just demonstrated is that objectivity is even more false than the two opposed partisan points of view: that, at least in relation to certain realities, impartiality is an illusion. The operation we have observed is thus precisely dialectic, consisting of placing the same image in three different intellectual contexts and following the results (tradução nossa). André Bazin On Chris Marker (1958). Disponível em: <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958>. Acesso: 25 mar. 2023.

¹⁵ “Chris Marker brings to his films an absolutely new notion of montage that I will call “horizontal,” as opposed to traditional montage that plays with the sense of duration through the relationship of shot to shot. Here, a given

Para Adorno (2003, p. 16) o ensaio “espelha a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com que os outros já fizeram”, ele “coordena os elementos, em vez de subordiná-los”. Para Lukács (2015) o ensaio “fala de algo já formado”, “de algo que já tenha existido”. Uma das características do ensaio escrito, que é também do ensaio fílmico, é o uso que faz de elementos dados, materiais alheios como recurso básico, e o modo como esses elementos são reorganizados, buscando associações inusitadas entre eles.

Em *Cartas da Sibéria* temos a explicitação de um sujeito que fala, narração subjetiva em forma epistolar, juntamente com a liberdade de pensamento ao questionar a relação imagem/texto, esse distanciamento entre realidade e subjetividade aponta para esse falar a partir de si, característica, como vimos, essencial ao ensaio. A criação, mais do que simples comunicação de ideias, na noção de voltar a olhar a imagem, virar e revirar seu objeto, desnaturalizando seus sentidos imediatos e buscando não as coisas, mas a relação entre elas. “Não ler na imagem somente o que está representada”, é outra das características do ensaio que Marker apresenta no seu filme, e demonstra bem a autonomia do filme-ensaio em relação ao filme documentário e ficcional. Para Roud (2009, p. 42) “cada um dos filmes de Marker é uma carta, um ensaio, uma declaração. Mais do que qualquer diretor, Marker parece ter cumprido a famosa profecia de Astruc da *câmera-stylo*, ou seja, escreve-se um filme como se escreve um livro.”

Outro caso particular, paradigmático, de cineasta que realiza filme-ensaio é o do franco-suíço Jean-Luc Godard (1930-2022). Nas palavras de Machado (2003, p. 29) “é com Jean-Luc Godard que o cinema-ensaio chega à sua expressão máxima”. O próprio Godard chegou a dizer: “Penso em mim mesmo como um ensaísta, produzindo ensaios em forma de romance ou romances em forma de ensaio: só que, em vez de escrevê-los, eu os filmo”. (Godard apud Corrigan, 2015, p. 72).

Ainda do texto de Machado (2003, p. 72), para Godard, e como vimos também em Marker:

pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou foi simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada em outros contextos e para outras finalidades, se ela é apresentada tal e qual a câmera a captou com seus recursos técnicos ou foi imensamente processada no momento posterior à captação através de recursos eletrônicos. A única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles

image doesn't refer to the one that preceded it or the one that will follow, but rather it refers laterally, in some way, to what is said.” ‘André Bazin On Chris Marker (1958)’. Disponível em: <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958>. Acesso: 26 mar. de 2023.

uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento.

Inovação e experimentação, características essenciais do ensaio, podem ser vistas em *Duas ou Três Coisas que Sei Dela*¹⁶, que o autodeclarado ensaísta Godard realizou em 1967.

Tendo como pretexto a exposição, em forma descontínua e autorreflexiva, de fragmentos da vida cotidiana de Juliette, dona de casa, prostituta e moradora de um dos novos conjuntos habitacionais dos subúrbios de Paris, compõe-se um painel da nascente sociedade de consumo francesa. (Puppo; Araújo, 2015)¹⁷

Segundo Godard, *Duas ou três coisas que sei sobre ela* “não é um filme, mas uma tentativa de filme”¹⁸, tentativa, experimento, palavras associadas ao ato de ensaiar, próprias, como vimos, do ensaio. Max Bense, no já citado, “O ensaio e sua prosa”, desenvolve a ideia do ensaio como montagem sob uma ótica individual e múltipla, em que não há normas e regras que limitem o uso de elementos estéticos e materiais. A definição de Bense serve também para o ensaio de imagens e, novamente, ilustra tanto os recursos utilizados por Marker, quanto por Godard:

O ensaio tem o direito formal de se valer de todos os meios de construção racional e emocional, bem como de todos os meios de comunicação racional e existencial – da reflexão, da meditação, da dedução, da descrição -; pode lançar mão tanto de metáforas como de sinais abstratos, da dúvida como da prova, da destruição como da provocação; tem o direito de levar uma tese ao extremo teórico, como pode também encobri-la para ganhar em concretude; a ótica perspectivística e a mecânica da montagem forma o aparato tecnológico dessa arte do experimento. (Bense, 2018, p. 116).

Como o próprio Godard escreveu “tudo pode ser colocado em um filme. Tudo deve ser colocado em um filme”, se o ensaio recusa regras e normas, nenhum elemento estético precisa ser evitado, a liberdade formal e conceitual opera na junção dos elementos e meios mais variados.

Durante a produção do filme – em seu discurso, isto é, seu curso descontínuo –, eu quero incluir tudo: esporte, política, até mantimentos. Veja um homem como Édouard Leclerc, um homem realmente extraordinário com ou sobre quem eu adoraria fazer um filme. Tudo pode ser colocado em um filme. Tudo deve ser colocado em um filme.

¹⁶ *Duas ou três coisas que sei dela (2 ou 3 choses que je sais d'elle)*. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Catherine Vimenet e Jean-Luc Godard. Produção: Anatole Dauman e Raoul Lévy. França, 1967 (87 min.)

¹⁷ PUPPO, Eugênio, ARAÚJO, Mateus (org). **Godard, inteiro ou o mundo em pedaço**. CCBB, 2015. Catálogo. Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/RetrospectivaJeanLucCinemaGodard-compactado.pdf>. Acesso: 28 mar. 2023.

¹⁸ Deux ou trois choses que je sais d'elle (Duas ou três coisas que eu sei dela). Disponível em: <https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/godard/filme-1966-deux-out-trois-choses-que-je-sais-delle.php#:~:text=Visto%20por%20parte%20dos%20cr%C3%ADticos,que%20seja%20essa%20%E2%80%9Ctentativa%E2%80%9D>. Acesso: 28 mar. 2023.

Quando as pessoas me perguntam por que eu falo – ou minhas personagens falam – sobre o Vietnã, sobre Jacques Anquetil ou sobre uma mulher que engana o marido, eu encaminho o interrogador ao seu próprio jornal. Está tudo ali. E está tudo misturado. É por isso que sou tão atraído pela televisão. Um telejornal composto de documentos cuidadosamente preparados seria extraordinário. Ainda mais se alguém conseguisse que editores de jornais fossem alternados na edição dos telejornais. É por isso que, em vez de falar em cinema e televisão, prefiro usar termos mais generalistas, como imagens e sons.¹⁹

Apropriação de imagens alheias, citação, imagens de arquivos, entrevistas, conversas, fragmentação narrativa, comentário sociológico, colagem, ecletismo e hibridização de elementos estéticos são entrelaçados e articulados na construção do tema do filme. Como observou Susan Sontag, em Godard “técnicas da literatura, do teatro, da pintura e da televisão misturam-se livremente em seu trabalho, ao lado de alusões espirituosas e impertinentes à própria história do cinema” (Sontag, 1987, p. 150). O ensaísta modifica o olhar sobre os elementos que utiliza, ao inserir materiais pré-existentes em um novo contexto, elaborando um processo de reflexão e um discurso próprio a partir desses elementos.

Arlindo Machado vai apontar no filme de Godard outro dado essencial do ensaio, o trabalho com a ideia e o pensamento, e o tratamento dado por Godard ao tomar como tema de reflexão “o mundo urbano sob a égide do consumo e do capitalismo, tomando como base a maneira como se dispõe e se organiza a cidade de Paris”.

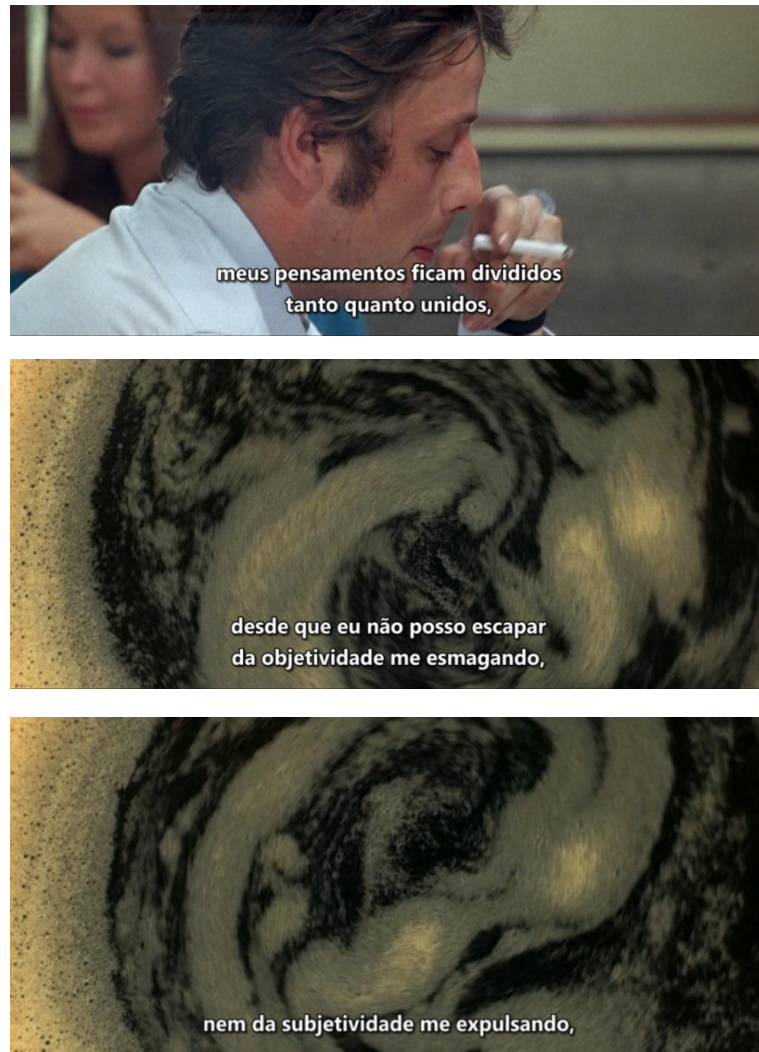
O mais notável nesse filme é a maneira como Godard passa do figurativo ao abstrato, ou do visível ao invisível, trabalhando apenas com o recorte operado pelo quadro da câmera. Em um café de Paris, um cidadão anônimo coloca açúcar no seu café e mexe com a colherinha. De repente, surge um primeiríssimo plano da xícara, o café se transforma numa galáxia infinita, com as bolhas explodindo e o líquido negro girando em espirais, como numa tela de Kline ou Pollock. Mais à frente, uma mulher, em seu leito, fuma um cigarro antes de dormir, mas um primeiríssimo plano transfigura completamente o fumo ardente do cigarro, transformando-o numa mandala iridescente. Essas imagens “abstratas” (na verdade concretas, mas impossíveis de serem reconhecidas e interpretadas como tais) servem de fundo à voz da reflexão de Godard, enquanto ele se indaga sobre o que se passa com as cidades modernas e as suas criaturas enclausuradas. Mas não é a voz de um narrador convencional, como aquela que se ouve em alguns documentários tradicionais: é uma voz sussurrada, em tom baixíssimo, como que falando para dentro, uma imagem sonora admirável da linguagem interior: o pensamento. (Machado, 2003, p. 73)

Assim como em *Cartas da Sibéria*, os comentários em *Duas ou três coisas* levantam questões relativas às imagens e representações que estamos vendo. Abordando de forma reflexiva temas que estão postos na cultura, os comentários do próprio diretor, não só denotam a presença do ensaísta (a experiência privada), que intervém com observações e reflexões a

¹⁹ “Duas ou três coisas que sei dela (sinopse)”. Disponível em: <https://ims.com.br/filme/duas-ou-tres-coisas-que-eu-sei-dela/>, Acesso: 29 mar. 2023.

respeito do tema (o discurso público), como no caso desse filme, a voz do diretor surge sussurrando, marcando ainda mais sua personalidade. A voz “íntima, mas clara”, que é também hesitante e não autoritária, seria a própria voz do ensaísta, que questiona até o próprio ato de falar ou filmar.

Figura 1 - *Dois ou três coisas que eu sei dela* (*Deux ou Trois Choses que Je Sais d'Elle*, Jean-Luc Godard, 1967)



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: O filme-ensaio de Godard elabora um discurso próprio a partir de elementos diversos, como citações de outros autores, em uma reflexão pessoal sobre temas postos na cultura.

Escolhemos esses dois filmes, como exemplo ilustrativo, para apresentar alguns dos conceitos e meios, próprios ao filme ensaio, e de como esse se faz presente nas duas obras. Não se trata de analisar os filmes em questão, mas de apontar na escolha desses dois cineastas, explicitamente ensaísticos, como é Marker e Godard, esses elementos que servirão de base para pensarmos as marcas ensaísticas no cinema de Julio Bressane.

3 JULIO BRESSANE

Cinema transpassa pintura, literatura, canto, dança, ótica, arquitetura, química, astrologia, palmismo, quironomia, física, metafísica, educação física, alguns terreiros, teatro e música (certas músicas), e é, contudo, o razoer por estas (inter)disciplinas em exame de retina (não de rotina) que se chega lá: permanente estímulo a todos os sentidos, resignação aristocrática e um espírito não conclusivo são algumas ferramentas que nos orientam no sentido do corpo do cinema. (Bressane, 2002, p. 12).

Realizando filmes desde 1965, Julio Bressane é um dos mais prolíficos e longevos cineastas em atividade no país. Vem realizando, nas últimas décadas, uma média de dois filmes a cada ano - sua obra cinematográfica, até o momento, se aproxima dos 60 filmes²⁰. Cifra, como sabemos, em um país como o Brasil, rara, ainda mais em se tratando de um cineasta cuja obra é marcada, em sua relação com o público, com colegas de ofício e de geração, e com a crítica, por incompreensões e desafetos.

Quando *A Erva do Rato*, filme de 2008, foi exibido no Festival de Veneza, o jornal *Folha de São Paulo* noticiou “*A Erva do Rato*, baseado em dois contos de Machado de Assis, faz parte do público abandonar a sala” (Finotti, 2008)²¹. Um ano antes, quando da exibição do filme *Cleópatra* (2007), no Festival de Brasília, o jornal *O Globo* escreveu: “O público obedeceu e ficou até o fim, mas, em sua maioria, não perdoou e vaiou impiedosamente a peculiar leitura do mito egípcio, apesar de uma barulhenta minoria que aplaudiu o filme de pé.” (Vizeu, 2007)²².

O próprio cineasta, que nunca pareceu muito preocupado em facilitar a vida do espectador, e que já disse que “uma criação artística que considera o público está perdida, e que o verdadeiro trabalho artístico dispensa o espectador”²³, respondeu, na ocasião, como se o normal para ele fosse mesmo a recusa, ou talvez o estranhamento, e não sua aceitação imediata:

²⁰ Entre curtas, médias, longas-metragens e vídeos, uma lista dos filmes realizados por Bressane aparece nos créditos do seu último filme *A longa viagem no ônibus amarelo* (2023), totalizando 58 títulos.

²¹ FINOTTI, Ivan. “Bressane divide público em Veneza”. *Folha de São Paulo*, 03 set 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0309200814.htm>. Acesso em: 05 abr. 2023.

²² VIZEU, Rodrigo. “Julio Bressane apresenta ‘Cleópatra’ e pede tolerância do público”. *O Globo*, 24 nov 2007. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/julio-bressane-apresenta-cleopatra-pede-tolerancia-do-publico-4138611>. Acesso em: 05 abr. 2023.

²³ Fala de Bressane extraída do vídeo *Laceno d'Oro 43- Masterclass Julio Bressane*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hnprhn5t-pc&ab_channel=laceno%27orofestivalinternazionaledelcinema. Acesso em: 07 abr. 2023.

“Eu não esperei que o público fosse suportar isso. Ficaram até o final, para mim foi uma surpresa.”²⁴

Aceitar (suportar) o cinema de Bressane, assim como aceitar o cinema de Godard, em uma arte eminentemente comercial como o cinema, não é mesmo algo de fácil digestão. Ambos os diretores são conhecidos por impor um ritmo austero a seus filmes, recusando sentidos imediatos, com um excesso de referências e introdução de elementos aparentemente estranhos à narrativa (apropriação de imagens e textos), parecendo num primeiro momento ir contra um cinema pautado pela fruição e transparência narrativa.

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 vistos 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 apud Petrone, 1983)²⁵.

“Para se gostar de alguma coisa, é preciso ter paciência”²⁶, foi a resposta, machadiana, eu diria, que o cineasta deu ao público do Festival de Brasília, depois de ver seu filme sendo vaiado.²⁷ As polêmicas que os filmes de Julio Bressane geram, um crítico dos anos 70 chegou a sugerir que “ao invés de seguir carreira como cineasta, fosse ser açougueiro” (Adriano, 1995, p. 138), e as acusações, para o bem e para o mal, das quais é imputado: “Poético, belo, intenso, devasso. Perturbador, difícil, cansativo, não deveria ter sido feito com dinheiro público. Intolerável”²⁸, nunca impediram Bressane de seguir, incessantemente, fazendo e pensando cinema no Brasil. Nenhum cineasta brasileiro tem uma produção tão inventiva e tão longa,

Muito embora seja impossível negar que, mesmo Julio Bressane ocupando na história do cinema brasileiro moderno um lugar de eminência inegável, distinguido, tanto pela crítica

²⁴ Fala de Bressane extraída do vídeo *Laceno d'Oro 43- Masterclass Julio Bressane*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hnprhn5t-pc&ab_channel=lacenos27orofestivalinternazionaledelcinema. Acesso em: 07 abr. 2023.

²⁵ PETRONE, Ana Lúcia. “Julio Bressane: Sou Incompreendido”. *O Estado de São Paulo*, 14 jan 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830114-33084-nac-0017-999-17not/busca/J%C3%BAlio+Bressane>. Acesso: 08 abr. 2023.

²⁶ VIZEU, Rodrigo. “Julio Bressane apresenta ‘Cleópatra’ e pede tolerância do público”. *O Globo*, 24 nov 2007. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/julio-bressane-apresenta-cleopatra-pede-tolerancia-do-publico-4138611>. Acesso em: 05 abr. 2023.

²⁷ “A resposta do público é a coisa mais desativada que existe, é o nada”, Bressane apud ANGÉLICA, Joana. Bressane lança *Tabu* e avisa “É burrice fazer cinema para o público”. *O Globo*, 07 mar.1983. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso: 09 abr. 2023.

²⁸ Fala de Bressane extraída do vídeo *Laceno d'Oro 43- Masterclass Julio Bressane*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hnprhn5t-pc&ab_channel=lacenos27orofestivalinternazionaledelcinema. Acesso em: 07 abr. 2023.

nacional como internacional ²⁹, como um dos grandes mestres do cinema experimental, só agora vem sendo devidamente reconhecido como um dos maiores cineastas brasileiros. Prêmios em festivais nacionais e internacionais, como Brasília³⁰, Veneza, Locarno; retrospectivas da sua obra dentro e fora do país³¹, Julio Bressane, com a intensidade e complexidade com que criou “uma das obras mais expressivas e coerentes do cinema brasileiro” (Gardnier, 2002, p. 5), não recebe somente vaias.

No momento em que escrevo, um novo filme de Julio Bressane acaba de ser anunciado. Ao pesquisar no Google sobre o que Bressane anda filmando, escrevendo ou pensando, me deparo com a última notícia sobre o cineasta:

Figura 2 - Foto divulgação de novo filme de Bressane

Novo filme de Julio Bressane reúne imagens feitas pelo cineasta durante viagem de carro entre Itália e Nepal, nos anos 70

Filme também resgata trechos de seus 58 filmes

Por Carlos Helf de Almeida; Especial Para O GLOBO — Rio de Janeiro
03/02/2023 04h30 · Atualizado há um mês



Super 8 em ação. Registro da aventura de Rosa Dias e Júlio Bressane com o amigo Andrea Tonacci: das três horas de material filmado em seis meses, somente 25 minutos sobreviveram — Foto: Divulgação

Fonte: O Globo (2023)

²⁹ MERTEN, Luiz Carlos. “França reverencia o gênio de Bressane”. *O Estado de São Paulo*, 26 jan. 2003. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030126-39912-nac-127-cd2-d4-not>.

³⁰ Venceu na categoria melhor filme por quatro vezes: *Tabu* (1982), *Miramar* (1997) e *Filme de Amor* (2003) e *Cleópatra* (2007), sendo o único tetracampeão do Festival de Brasília.

³¹ Retrospectiva completa dos filmes de Bressane, Rio de Janeiro e São Paulo, 2002, 2003 e 2023; em 2002 o Festival de Turim realizou grande retrospectiva de sua obra. Outras mostras e festivais que apresentaram parte importante da obra de Bressane: International Film Festival Rotterdam, Holanda (2000), Indie Lisboa (2011), Bafici, Argentina, (2012), retrospectiva integral na Cinemateca de Toulouse (2015), homenagem no Festival Biarritz América Latina, França, em 2019.

Julio Bressane não é só o realizador de quase 60 filmes, é um cineasta que desde a década de 1960 vem produzindo um cinema raro também pelo que propõe, pelo rigor de suas propostas. Como destacou Luiz Zanin Oricchio (2002) “Ninguém, no mundo, faz um cinema igual ao dele”³². Um estudioso da obra de Bressane, Francisco Elinaldo Teixeira, se refere ao seu cinema como um cinema-risco:

É o que se pode nomear de um cinema-risco, desde sempre refratário a algum tipo de facilitação complacente para com o espectador, mesmo quando o inclui. E isso porque as situações estéticas que propõe, os modos como as compõe e os materiais dos quais se utiliza, trazem a marca de uma arte de resistência, a desafiar a compreensão e o entendimento, insuflar a dúvida, a inquietação e o incômodo - o risco. (Teixeira, 2003b, p. 355)

O trecho dessa citação faz parte do texto que Teixeira apresentou na SOCINE, em 2000, intitulado ‘Da inatualidade do cinema segundo Julio Bressane’. Nessa apresentação, Teixeira, que tem como tema de doutorado e pós-doutorado a obra de Bressane, pergunta: “Por que o silêncio retumbante em torno de uma obra como a sua, num ambiente de pesquisas como este?”. Deixemos de lado o “silêncio retumbante”, já que Bressane, curiosamente, ou talvez paradoxalmente, não goza de uma indiferença tão grande assim, e nos concentremos em “uma obra como a sua”. Fazemos uma breve cronologia da produção de Bressane, desde os anos 1960, para melhor adentrarmos seu cinema.

3.1 *O errado é que está certo...* - os filmes de Julio Bressane nas décadas de 1960 e 1970

Seus filmes abarcam silêncio e fúria, reflexão e diapasão, matéria e memória, filosofia e arte, ironia e sarcasmo, sonho e despertar. (Carrilho, 2003)³³.

Os anos 1960 no Brasil, a partir da sua segunda metade, foram marcados pela repressão, censura e violência. O golpe militar de 1964 impôs uma ditadura sanguinolenta, que interferiu na vida social e cultural brasileira, de modo sistemático. Ameaças, prisões, torturas passaram a ser comuns nesse regime de terror, que durou pelos próximos vinte anos. Diante das perseguições políticas, agravada pelo ato institucional nº 5, de dezembro de 1968, diversos

³² ORICCHIO, Luiz Zanin. “Bressane interpreta a radicalidade de Nietzsche”. **O Estado de São Paulo**, 12 fev 2002. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20020412-39623-spo-56-cd2-d7-not/busca/Julio+Bressane>. Acesso: 09 abr. 2023.

³³ CARRILHO, Arnaldo. “Novo de Bressane passa fora de concurso”. **O Estado de São Paulo**, 21 maio 2003. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030521-40027-nac-37-cd2-d5-not>. Acesso: 09 abr. 2023.

artistas e intelectuais, incluindo Julio Bressane, deixam o Brasil, e partem para o exílio, tendo como destino, principalmente, a Europa.

Nas artes, o cinema novo, que teve seu auge nos primeiros anos da década de 1960, e que se pautava pela ideia de “um cinema de conscientização”, em que o cineasta devia ser “um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo” (Rocha, 1998, p. 225), radicaliza, a partir do AI -5, suas propostas narrativas, carregando na dimensão simbólica³⁴. Na música popular surge o tropicalismo, propondo novas abordagens estéticas e temáticas para a música popular brasileira. Surgem categorias como arte *marginal*, imprensa *marginal*, cinema *marginal*, poesia *marginal*, para se referir a uma série de artistas plásticos, jornalistas, intelectuais, cineastas, escritores e poetas que, abandonando o engajamento político da geração anterior, propõem um experimentalismo formal em que a improvisação, a exasperação, o deboche e a curtição definem bem as opções estética e de produção alternativas desses grupos.

A geração Marginal, que historicamente tem em Julio Bressane um dos seus nomes mais representativos, passa a ocupar um espaço cada vez maior nos debates culturais. O chamado Cinema Marginal - mal-recebido por Glauber Rocha, que pejorativamente o apelidou de cinema *udigrúdi* (corruptela de underground) - era, para o cineasta de *Terra em transe*, “ideologicamente reacionários porque psicologistas e porque incorporam o caos social sem assumir a crítica da história” (Rocha apud Ramos, 2018, p. 179). Para Rocha (1981 apud Ramos, 2018, p. 179)³⁵ “os jovens cineastas Tonacci, Sganzerla, Bressane, Neville e outros de menor talento levantaram-se contra o Cinema Novo, anunciando uma velha novidade: cinema barato, de câmara na mão e ideia na cabeça”. Foi nesse contexto turbulento, e em resposta ao momento atual, que Julio Bressane realiza seus primeiros filmes, incluindo obras como *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *O Anjo nasceu* (1969). Funda, em 1969, juntamente com Rogerio Sganzerla, a produtora Belair, e realiza uma série de filmes marcados pela experimentação narrativa, sonora e visual.

Julio Bressane, nascido em 1946, no Rio de Janeiro, começou a filmar aos 11 anos de idade, “muito cedo eu ganhei uma câmera de 16mm e um projetor”³⁶. Estreou profissionalmente no cinema como assistente de direção de Walter Lima Junior, em *Menino de Engenho* (1965). Seus primeiros filmes foram os curtas-metragens *Lima Barreto: trajetória* (1965), sobre o autor

³⁴ Período que marca justamente a passagem do Cinema Novo ao chamado Cinema dito marginal, contexto em que Bressane surge como realizador. Esse período do final da década de 60 na cultura brasileiro foi estudado por XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento** – cinema novo, tropicália e cinema marginal. São Paulo, Cosac & Naify, 2012.

³⁵ ROCHA, Glauber. “Udigrúdi: uma velha novidade.” **Arte em Revista**, maio 1981, ano 3, n. 5, p. 80.

³⁶ Trechos desse material que Bressane filmou dos 11 aos 15 anos, o cineasta utilizou como inserção no filme *A Família do Barulho* (1970), e mais recentemente no filme *A longa viagem do ônibus amarelo* (2023).

de *Policarpo Quaresma*, e *Bethânia bem de perto - a propósito de um show* (1966), filme realizado com Eduardo Escorel, que registra o primeiro show de Maria Bethânia no Rio de Janeiro, intercalado com imagens do cotidiano da cantora.

O primeiro longa-metragem realizado por Julio Bressane foi o filme *Cara a Cara*³⁷ (1967). Esse filme já traz marcas características do cinema de Bressane, além da violência, que marca seus primeiros filmes, podemos destacar uma construção rigorosa das imagens, referências literárias, como Lima Barreto e Machado de Assis, e o experimentalismo, que segundo o próprio cineasta “retoma, recria, transcria elementos” (Bressane apud Gardnier, 2003, p. 12) de influências diversas, sendo uma dessas influências a do formalismo do cinema novo.

Jean-Claude Bernardet, que fez uma extensa análise do filme, quase cena a cena, chega a falar em acertos de contas com o cinema novo, particularmente com Glauber Rocha, ao comparar *Terra em transe* (1967) com *Cara a Cara*. Assimilação e rejeição marcam, segundo Bernardet, a relação entre Julio Bressane e Glauber Rocha.

A ambivalência de *Cara a cara* em relação à paternidade de *Terra em transe* parece organizar-se da seguinte maneira: *assimilação* por um lado – *Cara a cara* é um herdeiro que aceita plenamente a herança – e, por outro, *Cara a cara* liquida a herança e o pai, imobilizando o pai castrado de sua palavra no mausoléu, no último plano do filme. Após a assimilação, a herança é *rejeitada*. (Bernardet, 1991, p. 35).

Se *Cara a cara* ainda guardava uma certa herança com o cinema novo, os dois filmes seguintes de Bressane, *Matou a família e foi ao cinema* e *O Anjo nasceu*, chamados pelo cineasta de “filmes-manifestos”, dão um salto no estilo de Bressane e radicalizam nas suas propostas. Com uma condução antinarrativa, esses dois filmes, marcados pela disjunção espaço-temporal, rompem com as formas convencionais de se contar uma história, e quebram com o tipo de linguagem dominante estabelecida pelo cinema novo. Para o cineasta “trata-se de um divisor de águas no nosso cinema. Uma poda drástica.” (Bressane, 1980)³⁸.

Eu queria inventar uma outra perspectiva para mim, então eu tinha que buscar um outro tipo de imagem. Um risco que eu corri no *Matou a família* e no *O Anjo nasceu*, aquela força bruta, violenta que te leva a romper, a buscar romper com as coisas. O que há de extraordinário nesses filmes para mim é ter deixado essas coisas romperem,

³⁷ “Realizado dentro da tendência do Cinema Novo, no contexto de crítica à sociedade urbana, principalmente à classe média, seus valores e crenças, escreveu, produziu e dirigiu *Cara a cara*, drama do homem só, despertado de sua vida inócua por uma paixão obsessiva e violenta que culminam com uma terrível revolta contra seu pequeno mundo”, VIANNY, Alex apud DEBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das letras, 2016, p 244/245.

³⁸ BRESSANE, Julio. “O Coração do cinema”. **Correio Braziliense**, 22 maio 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_03&pagfis=5573, Acesso: 21 abr. de 2023.

é a força que se cria a si mesma, uma coisa viva, uma carga elétrica. (Bressane apud Gardnier, 2002, p. 9-10)

Ambos os filmes foram realizados de forma simultânea, em menos de 20 dias e com poucos recursos, em 1969. *Matou a família...* estreou em 1970, ficou 11 dias em cartaz, e logo foi censurado. *O Anjo nasceu* só estrearia três anos depois, em alguns circuitos fechados, mas nunca foi exibido comercialmente. Bressane, em entrevista, sempre destaca que, apesar da má vontade da crítica em relação a sua obra, “a crítica sempre desprezou o meu trabalho”, o que não é necessariamente verdade, “no meio cinematográfico foi onde houve ressonância, a reverberação forte desses filmes” (Bressane apud Gardnier, 2002, p. 13).

Como exemplo de um cinema visto mais pelos que fazem cinema, cinema dentro do cinema, do que pelo público consumidor, vale citar um depoimento de João Silvério Trevisan, romancista, ensaísta e cineasta paulista, que realizou *Orgia o homem que deu cria* (1970), filme importante desse momento do chamado cinema marginal. Trevisan se refere ao impacto causado por esses dois filmes de Bressane, nos seguintes termos:

Revi *Matou a Família e Foi ao Cinema* - após quase dez anos. Vi nele elementos biográficos de minha própria geração e, senão autobiográficos meus, pelo menos traços que me são muito familiares. O filme é ingênuo, diante do que Bressane fez depois. É de uma ironia aristotélica, bem-comportado, fantasticamente contido e medroso; tem até continuidade. Pensei se não teria sido lamentável o fato de que, naquela época, eu só ter conseguido ver esse filme e não *O Anjo Nasceu* - que é a verdadeira explosão de invenção de Bressane (só visto por mim no ano passado, pela primeira vez). De perturbador, no *Matou a Família*, e de transgressor das regras há sobretudo o final: as duas amantes se dão tiros, enquanto riem; matam-se por amor, mas ludicamente, endiabradamente; sobre os cadáveres das duas (Márcia Rodrigues e Renata Sorrah), uma canção de amor do Roberto Carlos; no último plano (a cabeça e mãos imóveis de Renata) o disco enrosca nas palavras finais que são repetidas interminavelmente. Maravilha! Será que eu teria sido o mesmo, se tivesse visto mais Bressane na vida? Ainda dá tempo de fazer sempre o errado - o errado é que está certo. Por outro lado, devo ser suficientemente honesto comigo mesmo para admitir que minha vida tem sido, de um modo ou de outro, uma vida errada, o que não carrega nenhum prazer estético. E isso, modestamente, me alegra. Eu tenho vivido o que Bressane põe no celuloide. Somos duas faces da mesma moeda. Dois jeitos de errar. Só que, na vida, o errado tem seu preço. Eu sei muito bem. Por isso deliro o quanto posso. Afinal, mereço. (Trevisan apud Ferreira 1986, p. 215-216)

Características do estilo de Bressane, que vão marcar todos os seus filmes desde então, já se fazem presente nas suas primeiras obras. Podemos destacar, no caso de *Matou a família...* e *O anjo nasceu*, a inexistência de uma narrativa dominante, apropriação e inserção de imagens aparentemente alheias à narrativa (como a abertura em forma de desenho animado de *O anjo nasceu*). O enquadramento da câmera, com sua liberdade de posição e movimento, como o deslocamento para espaços vazios do quadro - para Bressane “cinema é a escolha da lente e do

enquadramento” (Bonalume Neto, 1987)³⁹ -, ângulos inusitados, afastamento e aproximação dos personagens, descontinuidade entre planos, a longa duração de imagens em espaços sem personagens, o uso do plano-sequência, há um longo plano de oito minutos em *O anjo nasceu*, disjunção e dessincronização da trilha de áudio, além de uso muito particular da música, que costuma ser tocada integralmente. Além da inconclusão, assim como vimo no ensaio, segundo Adorno (2003, p. 35), “é inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido”. Bressane deixa lacunas, aberturas, em que cenas, histórias, filmes são interrompidos bruscamente, sem que haja uma resolução.

Outra característica marcante do cinema de Bressane, é a ideia de que um filme está sendo construído. Em *O anjo nasceu* é a primeira vez que uma claquete surge em um filme do diretor, esse recurso de se autorreferenciar e mostrar o processo de construção de um filme como parte do filme é uma constante na sua obra. Claquete, pranchetas, equipe técnica cruzando o quadro, o próprio diretor entrando em cena no meio do filme, ensaios, erros, atores intervindo nas gravações, vão se tornar uma marca do cineasta. Bressane nunca deixa o espectador esquecer que ele está diante de um filme, ou melhor, de que um filme está sendo realizado.

Mais do que alusão metalinguística, trata-se de momentos autorreflexivos em que a imagem ganha um outro estatuto, reflexivo, para Bressane é essencial para o entendimento de um filme entender o que está fora do campo:

Por exemplo, a figura fora de cena, muito estudada na pintura. Não é uma figura clássica do cinema, como é o travelling, o close, a panorâmica. O que está fora do quadro é tão importante quanto o que está. O que o pintor ou o realizador tem de influência psicológica fora da cena está dentro dela. O que está fora de cena é o que vai constitui-la. (Bressane apud Leal, 2023)⁴⁰.

³⁹ NETO, Ricardo Bonalume. “O novo signo e o velho enfoque”. **Folha de São Paulo**, 27 mar. de 1987. Disponível em:

<https://acervo.folha.uol.com.br/compartilhar.do?numero=9819&anchor=4152044&pd=9c9242fb5ebffa8b243cf96d6742b900>. Acesso 06 mar. 2023.

⁴⁰ LEAL, Claudio. “Julio Bressane sintetiza seus quase 60 filmes em obra de 7 horas com cenas inéditas”. **Folha de São Paulo**, 24 de junho 2023. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/06/julio-bressane-sintetiza-seus-quase-60-filmes-em-obra-de-7-horas-com-cenas-ineditas.shtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwa. Acesso: 26 jun. 2023.

3.2 Belair

Com o *slogan*: “Nós estamos fazendo os melhores filmes do mundo e vocês não estão entendendo nada”⁴¹, Julio Bressane e Rogério Sganzerla fundam, no final de 1969, a Belair Filmes. A produtora de filmes dos dois jovens cineastas realiza, em três meses, sete longas-metragens, para Bressane “abalos não registrados” (Bressane apud Gardnier, 2003, p. 15). Sganzerla faz *Carnaval, na lama, Copacabana, mon amour* e *Sem essa aranha*; Bressane realiza *Família do barulho, Barão Olavo, o horrível, Cuidado, madame* e *A miss e o dinossauro* (codirigido por Sganzerla). Mas os filmes, antes mesmo de ficarem prontos, são censurados pela ditadura militar, considerados subversivos e patrocinados por uma rede terrorista de Carlos Marighela. Diante da perseguição política e da falsa, e risível acusação, Bressane sai do Brasil.

Figura 3 - Helena Ignes em *A Família do barulho*



Fonte: Arquivo pessoal

Legenda: “Que isso tenha sido feito por nós dois, naquele momento, daquele jeito, com aqueles filmes é uma grande ironia, foi um processo irônico. Talvez essa ironia, o próprio meio cinematográfico não tenha digerido.” Bressane em depoimento para o documentário *Belair* (2011), de Bruno Safadi e Noa Bressane.

Em Londres, onde se exila, além de montar alguns dos filmes da Belair, realiza dois filmes: *Memórias de um estrangulador de louras* (1970) e *Amor Louco* (1971). No final do ano de 1971, morando nos Estados Unidos, Bressane se aproxima de Hélio Oiticica, e em 15 dias, no ateliê do pintor, em Nova York, faz *Lágrima Pantera* (1972). Em uma viagem ao Marrocos, filma *A fada do Oriente* (1972).

⁴¹ TOSI, Julio. “Belair, quem tem tem, quem não tem não tem”. *Contracampo*, 2001. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/quemtemtem.htm>. Acesso: 07 mar. 2023.

Em 1973, já de volta ao Brasil, filma o *Rei do baralho* (1973), seu segundo filme com Grande Otelo, o primeiro foi *A família do barulho*, em que o grande ator, que participou de muitos filmes do período da chanchada, volta não só como personagem signo, nesses filmes que são verdadeiras paródias do cinema dos anos 40/50, “clichês da Cinédia”, mas como uma presença que representa a própria história do cinema brasileiro. Tendo Otelo como interlocutor, Bressane expõe suas ideias sobre cinema e cinema no Brasil no curta *Viola chinesa: meu encontro com o cinema brasileiro* (1975), o ator participará também de *A agonia* (1976). Até o final da década de 1970, Bressane realiza ainda, entre curtas e longas, uma série de outros filmes, dos quais destacamos: *O monstro caraíba – nova história antiga do Brasil* (1975), *A agonia* (1976), e o *Gigante da América* (1978).

Figura 4 - Julio Bressane e Grande Otelo em *Viola Chinesa, meu encontro com o cinema*



Fonte: Arquivo pessoal

Legenda: Grande Otelo em diálogo com Bressane anuncia “a pátria cinematográfica futura”, e diz para o cineasta: “o que eu não entendo é suas loucuras, hoje, por que futuramente, claro, eles vão entender”.

Além de algumas das características já apontadas em relação ao experimentalismo narrativo, o cinema de choque dos primeiros longas, que Noël Burch (1992, p. 149-163) denomina “estruturas de agressão”, gerando desconforto no espectador, seja pelo conteúdo das imagens, seja pela desorientação dos planos, há outras particularidades do cinema de Bressane que se fazem notar de modo mais proeminente nos filmes realizados a partir da experiência da Belair. Filmes esses que apontam para um cinema que, como escreveu Ismail Xavier, se referindo ao filme *A Agonia* “em 1977, já não se trata de ler tais lances como simples gesto de negação agressiva da norma clássica, mas como traço reconhecível na composição de uma

poética.” (Xavier, 2006, p. 5-26). Poética que implica, por exemplo, em pensar a história do cinema brasileiro, recompondo procedimentos como os da chanchada, em que o tom parodístico suscita um modo de reflexão. Como é próprio do filme-ensaio, Bressane interroga visualmente seu objeto, traz à tona suas imagens e projeta sobre elas o que ele chama de “talho crítico”.

Como destaque dessa “composição de uma poética” bressaneana, temos o humor, para o cineasta o humor e o riso são “a contribuição mais forte Belair” (Bressane apud Gardner, 2002, p. 15). A mistura de estilos e paródias, em um cinema repleto de referências com a história do cinema, suas imagens, modelos e clichês, como a visão crítica que faz das fórmulas do cinema comercial em *Memórias de um estrangulador de louras*. Ou como o diálogo com a vanguarda cinematográfica dos anos 20 em *Amor louco*; com o cinema mudo brasileiro (o ciclo do Recife década de 20/30) e com as chanchadas dos anos 40/50 em *A família do barulho* e *O Rei do Barulho*. Incorporações de imagens de procedências diversas, como em *O monstro caraíba*; referências a nomes da cultura universal, que se ampliará ainda mais nos filmes da década seguinte, como a figura de Dante Alighieri, interpretado pelo poeta Décio Pignatari, em *O Gigante da América*. *A Agonia*, filme de 1977, busca recriar os experimentalismos visuais e sonoros do icônico *Limite* (1931), de Mário Peixoto, um dos filmes chaves da constelação de Bressane. Para Teixeira (2003, p. 23):

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

Figura 5 - Joel Barcellos e Maria Glady em *A Agonia*



Fonte: Arquivo Pessoal

Legenda: *A agonia*: um pastiche, uma paródia do “Limite”. “Peguei alguns planos-chaves do “Limite” e refiz ali.” (Bressane, 2023)⁴²

As incorporações de outras obras, a autocitação, a paródia como recurso crítico e autorreflexivo, o diálogo com as outras artes, a busca de novas e insuspeitadas relações entre materiais e referências diversas marcará os filmes das próximas décadas. Se em *A agonia*, Bressane vai de Mário Peixoto a Tônico e Tinoco, seus temas seguintes incluirão outros heróis de sua constelação cultural, como Oswald de Andrade, Lamartine Babo, Machado de Assis, Padre Vieira, São Jerônimo, Friederich Nietzsche, Aby Warburg, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa...

3.3 Não tem nada dessa história de *underground*

Cinema marginal ou cinema marginalizado, *udigrudi* (Glauber Rocha), de invenção (Jairo Ferreira), as diversas classificações dadas aos filmes realizados por Julio Bressane, nunca agradaram ao cineasta:

dão uma pista errada ... nenhuma dessas definições remetem à questão desses filmes. Esse cinema é diversificado, e às vezes agrupado de forma arbitrária” [...] Criou-se este estigma do cinema *udigrudi*, marginal e não sei mais o quê. Só para não exibir os filmes, para tirá-los do mercado” (Nogueira, 1988)⁴³.

Disse Julio Bressane, que já foi chamado, devido a seus filmes violentos das décadas de 60/70, de “Julinho, o sanguinário”: “Tem uma cara de anjo, capaz de inspirar um personagem a Pasolini, mas faz cada filme doente e mal que eu vou te contar. Homossexualismo, necrofilia, assassinatos que horrorizariam Polanski, tudo isso a gente vê nos filmes de Julio Bressane.” (Rego, 1970 *apud* Teixeira, 2011, p. 380)⁴⁴.

Mas essas classificações, se não dão conta da especificidade de cada filme, apontam para algumas características estéticas e ideológicas, de estilo, temas, ritmos, próprios dessa geração que marcou o cinema brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Se não existe o selo “marginal legítimo”, como escreveu Fernão Ramos (1987), em um livro que vai tratar

⁴² “Conversa com Júlio Bressane (I)”. **Limite: Revista de ensaio e crítica de arte**, 2023. Disponível em: <https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/>. Acesso: 05 ago. 2023.

⁴³ NOGUEIRA, Renato. “A luz marginal dos Sermões, entrevista a Renato Nogueira Neto”. **Tribuna da Imprensa**, 7 maio 1988. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_04&pagfis=34787. Acesso: 9 maio 2023.

⁴⁴ RÉGO, Norma, P. “Julinho, o sanguinário”. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, 03 mar. 1970.

justamente dos filmes da geração de Bressane, incluindo o próprio, isso não significa que não exista, como notou Ismail Xavier (2012, p. 23) “um cinema de orçamento mínimo, sem concessões, autoral, agressivo, apto a chocar pela textura da imagem, pela violência dos gestos e pelo grotesco das feições que aí desfilavam.”, que foi taxado como Cinema Marginal. Jean-Claude Bernardet (2001), por sua vez, está mais próximo da posição de Bressane, quando escreve, a respeito do recorte Cinema Novo e Cinema Marginal:

(...) acredito que são recortes hoje ultrapassados e que, em vez de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam. Aliás, essa insatisfação não é de agora. Já na época, Bressane e Sganzerla discordavam da expressão Cinema Marginal, já que eles não faziam um cinema que queria ficar à margem dos circuitos exibidores (atitude bem diferente do Underground norte-americano), mas um cinema que, com raras exceções (*O bandido da luz vermelha*), foi marginalizado pelos circuitos — e pela censura.⁴⁵

Mas a própria filmografia de Bressane, demonstra que sua originalidade, experimentações e referências, presentes desde seus primeiros filmes, ultrapassam as tentativas de homogeneizar uma produção cultural muito diversa, sob rótulos gerais como cinema marginal ou cultura marginal. Para Bressane, o que caracteriza uma experiência como a da Belair, por exemplo, não são as condições de produção, a invenção formal, ou o gesto abjeto e enfurecido:

me diz muito pouco essa questão de ligar o experimentalismo à precariedade, à inventividade. Hoje, esses conceitos todos de experimental, de cinema de autor, estão muito afásicos, eles se escondem muito com jargões, com lugares comuns, com clichês e nada dizem, não dão conta da complexidade do que seja sua relação e com o seu uso do cinema. A Belair fez uma coisa de uma intuição, de um instinto, de uma antevisão muito forte dos problemas que estavam dentro do cinema naquele momento, vivenciados por dois cineastas que estavam empenhados com afinco. (Gardnier, 2003, p. 14)

O cinema experimental, que Aumont não terá dificuldade de definir no seu dicionário como “todo filme que experimenta, que faz uma experiência em uma área qualquer: narrativa, sonora, visual, etc.” (Aumont, 2003, p. 111), é o termo que mais se aproxima da definição que o próprio Bressane dá aos seus filmes, que chegou também a definir seu cinema, a partir do filme *Brás Cubas* (1985), como cinema de poesia. No texto “O Experimental no Cinema Nacional” (1996), Bressane busca se inserir em uma tradição do cinema brasileiro, que, segundo ele, começou em 1898 no Brasil, no (suposto) primeiro filme realizado no país. Os irmãos

⁴⁵ BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema Marginal?”. **Folha de São Paulo**, 10 maio 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acesso: 10 jun. 2023.

Segreto, Paschoal e Afonso, ao desembarcarem no Rio de Janeiro, vindos da Europa, trazendo uma câmera de filmar comprada em 1896, primeiro ano da invenção do cinema, filmam a Baía de Guanabara⁴⁶. Apesar do filme perdido, Bressane conjectura que as imagens, realizadas do convés do *paquete*, com a câmera em movimento (*travelling*) e oscilando, provocando por isso alteração da luz e da paisagem, marcará o elemento experimental que atravessará o cinema brasileiro em seus melhores momentos, “noto que nosso cinema ou é experimental ou não é coisa alguma!” (Bressane, 1996, p. 40).

No texto, Bressane retoma, segundo sua visão, o fio da tradição experimental, e cria seus predecessores, apontando momentos chaves da história do cinema no Brasil em que elementos e procedimentos experimentais marcaram o cinema nacional. Como exemplo citará Major Tomás Reis, que filmou a expedição de Rondon ao Alto Xingu, em 1923, e Abraão Jacó, filmando o bando de Lampião nos anos 30, “o major Reis e Abraão Jacó formam um eixo de onde sai e por onde passa tudo que presta no nosso cinema” (Bressane, 1996, p. 39). *Limite*, filme de 1937, do jovem Mário Peixoto, radicaliza diversos procedimentos do filme experimental, ao inaugurar “uma outra e nova mentalidade... *Limite*, o filme, experimentou, inventou, criou novos enquadramentos e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão da luz” (Bressane, 1996, p. 37). Bressane vai apontado, nessa sua rápida síntese do experimental no cinema brasileiro, alguns momentos do cinema realizado no Brasil, feitos segundo o signo do experimentalismo. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz, nos anos 50, ao transplantar para o Brasil métodos do cinema europeu, utilizará de estratégias inovadoras, como no filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, filme, segundo o cineasta, “cheio de experimentalismo”. Vê-se aí, pelo modo enfático com que Bressane escreve, que o lugar que o cineasta busca coerentemente ocupar é de exigência em relação a um cinema que se constrói, primordialmente, sob o signo do experimentalismo. Nessa tradição o cineasta dirá que *Matou a família...* e o *Anjo nasceu* “desenterrou o experimental no nosso cinema. Repare no ano de 1969”. (Bressane, 1980)⁴⁷.

3.4 *Abrindo-se para outras disciplinas é que se rasga o clichê* – filmes das décadas de 1980 e 1990

⁴⁶ O documentário *Belair* (2011), de Bruno Safadi e Noah Bressane, se inicia justamente com uma imagem parecida, se referenciando nesse primeiro momento do cinema no Brasil, a câmera oscilando dentro de um barco vai adentrando à Baía de Guababara, com a luz do sol refletindo na lente.

⁴⁷ BRESSANE, Julio. “O Coração do cinema”. *Correio Braziliense*, 22 maio 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_03&pagfis=5573, Acesso: 12 jun. 2023.

Onde tudo se traduz, tudo se dobra e desdobra. Chega à borda e transborda! (Bressane, 1996, p. 42)

Nas décadas de 1980 e 1990, o estilo de Bressane, se podemos falar assim, já que o cineasta nega ter ‘um estilo’⁴⁸, suas metáforas da invenção e da descoberta, tomam um rumo diferente dos dilacerantes e virulentos filmes da década de 60/70, mas sem deixar de ser, sob certa perspectiva, um desdobramento de questões já postas nas suas primeiras obras. Não se trata aqui, até porque não faz muito sentido, estabelecer fases distintas na carreira do cineasta, mas alguns pontos são mais ressaltados a partir da década de 1980⁴⁹, como veremos, a relação com outras linguagens artísticas.

O cineasta busca agora tratar, de modo mais proeminente, de outras questões, ligadas principalmente as outras artes, como literatura, artes visuais, música, a própria tradição do cinema, em que signos e referências alheias são ressignificados em uma operação tradutória, que o cineasta vai chamar de “tradução intersemiótica”, ou “tradução de signos alheios”. Para Bressane

O cinema pode ser concebido de muitas maneiras. Talvez esteja vivo até hoje por essa razão: não conseguiram triunfar, apesar do esforço gigantesco na adoção de uma fórmula única. O cinema é aquele que se coloca em movimento, que transpassa todas as disciplinas, todas as artes, todas as ciências e também a vida. Abrindo-se para outras disciplinas é que se rasga o clichê. (Bressane apud Haddad, 2006)⁵⁰.

A vocação literária do cinema de Bressane se tornará mais evidente, nomes como Machado de Assis, Oswald de Andrade, Fernando Pessoa, Haroldo de Campos, por exemplo, serão constantemente revistos, traduzidos, e ressignificados por Bressane nos filmes realizados nas décadas seguintes. O próprio cineasta vai denominar seu cinema, depois de *Brás Cubas* (1985), como cinema de poesia (cinemapoesia) (Bressane, 1996, p. 51-58).

Cinema inocente (1980) é um filme-ensaio de média-metragem, mistura de fatos e ficção em um estilo documental, que registra o encontro de Bressane com Radar (Leovigildo

⁴⁸ “Do meu ponto de vista, os meus filmes não se interrelacionam. Considero a tentativa de buscar um estilo, uma necrose. O artista, aquele que encontrou o seu estilo, está morto”. Bressane apud TEIXEIRA, Francisco Elinado. **O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane**. São Paulo: Annablume, 2011, p. 341.

⁴⁹ “(...)Seu cinema passou a ser metáfora da contracultura dos anos 70. Esta linguagem perdeu a violência e ele tem buscado caminhos mais literários: no Modernismo e em Machado e Assis. Não sei aonde ele vai”. NAZÁRIO, Luiz. “No Masp, o Cinema de Bressane”. **Folha de São Paulo**, 11 nov. 1985. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9318&keyword=Luiz&anchor=4130160&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=77426c129e2b46c7c434c45e9c67b22a> . Acesso: 13 maio 2023.

⁵⁰HADDAD, Naief. “Bressane de perto”. **Folha de São Paulo**, 12 jun. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200606.htm>. Acesso: 14 maio 2023.

Cordeiro), montador de *Cinema inocente* e de outros filmes de Bressane, além de “ser o homem responsável pela montagem de mais de cem pornochanchadas”. Com inserções de curtos trechos de filmes dos primeiros anos do cinema, filmes de Thomas Edison como *Washing the baby* (1893), *The execution of Mary Stuart* (1895), *The Kiss* (1896) entre outros, o cinema inocente é, na concepção de Bressane, tanto os primeiros filmes, como os filmes da pornochanchada: “a pornochanchada é o cinema inocente porque é o cinema feito por quem é inocente de cinema.... Radar, o homem do cinema inocente”, diz-nos o cineasta, que no filme é uma espécie de repórter cinematográfico. Fragmentos de Fernando Pessoa é dito por Bressane em vários momentos do filme, que inclui, além das inserções dos filmes de Edison do século XIX, trechos de filmes da pornochanchada, além de músicas americanas, em espanhol e brasileira.

Esse encontro entre Radar e Bressane em dado momento é mediado pela presença, ficcionalizada, do cineasta francês, pioneiro do cinema de vanguarda dos anos 20, Marcel L'Herbier. Como diz Bressane na conversa com o falso L'Herbier: ‘consequimos colocar tudo na mesma panela’, ou seja, o cinema dos inocentes de cinema e o cinema autoconsciente das vanguardas. E esse intercâmbio de referências, do passado e do presente, em que em uma mesma ‘panela’, tradição e invenção se interrelacionam, será uma marca cada vez mais frequente nos filmes de Bressane a partir de então, ao juntar vozes distintas em um diálogo cada vez maior com o patrimônio cultural. Como escreveu Ismail Xavier (2006, p. 16), o cinema de Bressane nesse momento se destaca pela “articulação, num campo de sincronia, de motivos variados da história da cultura: a constelação barroca, as vanguardas históricas, o modernismo oswaldiano, a poesia concreta, os gêneros do cinema e a música popular.”

Tabu (1982) é o filme seguinte ao *Cinema inocente*, primeiro longa-metragem dessa nova fase de Bressane⁵¹, narra o encontro, também inusitado, entre o escritor paulista Oswald de Andrade e o cantor e compositor carioca Lamartine Babo, que na vida real não se conheceram. “Escolhi Lamartine e Oswald, em primeiro lugar, porque são duas de minhas paixões. Em segundo, porque descobri uma coisa que ninguém tinha visto: eles pertencem à mesma tradição poética, à mesma tradição dadaísta.” (Bressane apud Angélica, 1983)⁵²

Esse encontro imaginário entre dois personagens-signos, representados pelo ator Colé, como Oswald, e por Caetano Veloso, como Lamartine, é mediado aqui por outro personagem

⁵¹ A respeito do filme *Tabu* Bressane declarou: “um filme que é um divisor de águas”. GARDNIER, Ruy. Julio Bressane: trajetória”. In: *Cinema Inocente: Retrospectiva Julio Bressane 2003* (Catálogo). São Paulo: Sesc São Paulo, p. 24.

⁵² ANGÉLICA, Joana. “Bressane lança *Tabu* e avisa ‘É burrice fazer cinema para o público’”. *O Globo*, 07 mar. 1983. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso: 20 maio 2023.

emblemático na constelação cultural evocada por Bressane, João do Rio, feito por José Lewgoy. Para Sérgio Augusto (1995, p. 53) trata-se do encontro entre “o rei do modernismo (Oswald de Andrade), o rei do mundanismo (João do Rio) e o rei do carnaval (Lamartine Babo)”.

As referências trazidas por Bressane no filme *Tabu*, desde o título às apropriações de imagens inseridas no filme, é *Tabu* (1931), de F.W. Murnau e Robert Flaherty. Para Bressane, o filme de Murnau/Flaherty é “o único clássico do cinema que tem muita coisa do Brasil” (Bressane apud Petrone, 1983)⁵³, esse diálogo da cultura nacional com a cultura universal será uma constante nos filmes seguintes de Bressane. Em *Tabu*, fragmentos do filme de 1931, em preto e branco, são incorporadas ao filme de 1982, juntamente com fragmentos de um filme pornográfico de 1928, chamado *O Suplício* (representando o gênero tabu do cinema, o pornográfico).

A música, particularmente a brasileira, outra presença constante nos filmes do cineasta, desde seu primeiro filme, se torna tema em *Tabu*. Além de interpretar as canções de Lamartine, oito no total, Caetano Veloso canta duas músicas de sua autoria e uma terceira, composta a partir de fragmentos do poema *Bestiário*, de Augusto de Campos. Francisco Alves, Mário Reis e Jacob do Bandolim, também são representados como personagens, que no filme dialogam com Lamartine, um filme repleto de trocadilhos verbais, de Lamartine e de Oswald, citações literárias, como Fernando Pessoa etc.

Figura 6 - José Lewgoy, Caetano Veloso, Colé Santana e Arnaldo Brandão em *Tabu*



Fonte: Arquivo pessoal

Legenda: Personagens-signos, Lamartine Babo, Oswald de Andrade, João do Rio, Mário Reis... encontros fictícios entre personagens reais, trocadilhos textuais e visuais, cruzamento de Murnau e Flaherty com filme pornográfico dos anos 20, literatura, cinema e música, assim é *Tabu*.

⁵³ PETRONE, Ana Lúcia. “Julio Bressane: ‘Sou Incompreendido’”. **O Estado de São Paulo**, 14 jan 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830114-33084-nac-0017-999-17-not>. Acesso: 21 maio 2023.

Brás Cubas é a primeira adaptação que Julio Bressane realiza de uma obra literária, tradução intersemiótica, de uma linguagem para outra linguagem, da palavra para imagem. O romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, revolucionário livro de 1881, marca também outro momento na carreira do cineasta.

Se, de *Cara a cara* (1967) a *Tabu* (1982) as operações semióticas se processam de maneira vertiginosa, com uma mobilidade de escritura que não se fixa numa continência sígnica mas numa espécie de incontinência selvagem (livre, solta e irreverente), é a partir de *Brás Cubas* (1985) que as questões de tradução parecem demandar uma lapidação mais enfática” (Teixeira, 2003, p. 97).

Momento marcado pelo tema da tradução, tradução experimental entre linguagens, tema que será revisitado no seu longa seguinte, *Sermões – a história de Antônio Vieira* (1989), e em *São Jerônimo* (1999). Machado de Assis, cuja presença povoa o universo fílmico de Bressane desde seu primeiro longa, *Cara a cara*, em que um trecho de um conto do livro *Relíquias da casa velha* é lido por um dos personagens, ganhará mais duas interpretações de Bressane, *A erva do rato* (2008), e *Capitu e o capítulo* (2021), do romance *Dom Casmurro* (1900). Esse último terá como tema principal não o enredo de *Dom Casmurro*, mas o capítulo, já que o que interessa para o cineasta nessas adaptações é o formalismo do livro, a linguagem, e não o entrecho, em uma tradução identificadora na linguagem do cinema:

Literatura e cinema evocam um tema central: a tradução [...]. Para uma tradução experimental, uma tradução intersemiótica, de uma linguagem a uma outra linguagem, do texto ao filme, aquilo que se impõe é a necessidade de uma tradução que identifique, que force o limite do meio traduzido. A tradução no cinema se faz com luz-movimento-angulação-montagem. (Bressane, 2000, p. 49)

Para Bressane, Machado teve uma intuição cinematográfica, fazendo verdadeiras tomadas de câmera dentro do livro, “a prosa capitular é arrastada até uma fronteira limite onde transborda no procedimento cinematográfico da montagem, narrativa com cortes dentro da sequência, ou mesmo, plano sequência sem cortes” (Bressane, 1996, p. 51). O filme se constrói a partir de uma série de recursos que buscam traduzir em imagens e sons, nas possibilidades oferecidas pelo cinema - movimentos de câmeras, lentes, enquadramentos, focalização, montagem, trilha sonora - o estilo da prosa de Machado de Assis. Como declarou o cineasta “procurei no cinema as ferramentas e armas que Machado buscou na literatura” (Bressane apud Almeida, 1985)⁵⁴.

⁵⁴ ALMEIDA, Miguel. “Machado segundo a câmera de Bressane, entrevista a Miguel de Almeida”. **Folha de São Paulo**, 19 out. 1985. Disponível em: <https://acervo.folha.uol.com.br/compartilhar.do?numero=9295&anchor=4158206&pd=9350aacea70309cc114c0db85077abcd>. Acesso: 14 maio 2023.

Figura 7 - *Brás Cubas*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Tradução de signos-alheio, do texto para a imagem, como traduzir procedimentos do romance de Machado em que o narrador é um defunto-autor? A instância narradora do livro é aludida e transcriada no neologismo Necrofone, em que a voz do morto (o esqueleto) é perscrutada pela câmera e microfone, técnicas do cinema. “O plano inicial do filme transcria não só a dedicatória, mas a própria prosa capitular; experimental, que expõe, como o relojoeiro, os mecanismo com o qual trabalha, com os quais opera e faz”. (Bressane, 2000, p. 58).

Figura 8 - *Brás Cubas*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: “Tradução no cinema se faz com luz-movimento-angulação-montagem”. A câmera é tirada do tripé e precipitada no espaço, inovação e experimentação da prosa Machadiana na tradução intersemiótica de Bressane

No filme há inserções de três outras obras, sendo duas adaptações de Machado para o cinema, o filme *Viagem ao centro do mundo* (1968), de Fernando Coni Campos, no qual

Bressane foi assistente de direção, baseado em dois capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; e *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, além das imagens feitas pelo Major Reis em seu documentário sobre Rondon, *Ao Redor do Brasil* (1932). A trilha musical utiliza desde canções de Mário Reis, Luiz Gonzaga, Carlos Gardel, como músicas de Maurice Ravel e Debussy. Ravel, por exemplo, para Bressane representa o tecido sonoro do texto “que é paródia de música sobre música sobre música”, remetendo as inúmeras referências e alusões de Machado de Assis, que no seu livro parodiou estilo de outros escritores. “A obra machadiana se caracteriza pela utilização sistemática da paródia a gêneros, estilos, temas e demais obras disponíveis na tradição literária e cultural, donde resulta um texto caracterizado pela mistura de gêneros, estilos e tons.” (Bellin, 2016)⁵⁵.

Figura 9 - Brás Cubas



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Da palavra para a imagem: equipe técnica e atores interrompem à narrativa do filme, a variabilidade do texto de Machado de Assis, na tradução intersemiótica de Bressane, se torna múltipla e ganha contornos não-naturalistas.

O entrelaçamento de imagem, som e texto, no filme *Brás Cubas*, em suas múltiplas relações, desenvolve modos de reflexão a partir de signos e elementos dos mais diversos,

⁵⁵ BELLIN, Greicy. A paródia em Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: uma breve análise de Memórias póstumas de Brás Cubas e Coração, cabeça e estômago. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 23, n. 39, nov. 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/24865/19374>. Acesso: 15 maio 2023.

expondo o próprio processo de construção do pensamento, como demonstrou Bernadette Lyra em *A nave extraviada*. (Lyra, 1995)⁵⁶.

Em *Sermões – a história de Antônio Vieira* (1989), a prosa barroca do Padre Antônio Vieira, que já havia surgido como personagem em *O monstro caraíba*, e cujo trato com a língua fascinou Bressane desde a primeira vez que o leu⁵⁷, a tradução de signos-alheios se apura no sentido de incluir uma rica iconografia. A relação de Bressane com as artes plásticas será cada vez maior, como veremos em filmes como *São Jerônimo, Filme de Amor* (2003), entre outros, em que pinturas são convertidas em *tableaux vivants*. Uma das primeiras imagens de *Sermões* é uma cena que reproduz a pintura *Vênus ao espelho* (1651), do pintor espanhol barroco Diego Velásquez (1599-1660).

Figura 10 - *Sermões – a história de Antônio Vieira*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Cinema e pintura, o diálogo com as outras artes é uma das marcas essenciais do cinema de Bressane.

Os procedimentos estilísticos de Vieira, como a inclusão de textos alheios, citações e colagens de outros autores, na tradução criativa de Bressane para o cinema, se dará com um

⁵⁶ A análise mais completa do filme *Brás Cubas* é a de Bernardette Lyra. Em *A Nave extraviada*, Lyra explicita os paralelos e equivalência do filme e do livro, analisando os diversos procedimentos de Bressane na construção do filme, desde o uso da câmera, enquadramento, inserções e citações, trilha sonora, montagem etc. LYRA, Bernadette. *A Nave extraviada*. São Paulo: Annablume; ECA-USP, 1995.

⁵⁷ Jorge Mautner conversa com Julio Bressane sobre Antônio Vieira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wQ2tGSK3KOI&ab_channel=JorgeMautner, e também no Depoimento ao MIS na série Memória do Cinema Brasileiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o&ab_channel=MuseudaImagemedoSom. Acessos: 21 maio 2023.

repertório de inserção de trechos de obras de cineastas que Bressane sempre reverenciou, como Orson Welles, Marcel L’Herbier, Carl T. Dreyer, Fritz Lang, Erich von Stroheim, Mário Peixoto, Humberto Mauro além de George Méliès, Benjamin Abrahão, entre outros. O entrelaçamento dessas referências fílmicas, e também musicais (Villa-lobos, Albinoni, Fauré, música popular brasileira), sobrepostas a trechos de *Os Sermões*, busca traduzir, ao modo de uma tapeçaria, a prosa do escritor barroco, formando uma constelação alusiva em que o cruzamento de imagens e sons de fontes diversas, além dos movimentos de câmera, composição das imagens e texturas, revelam analogias com a linguagem ricamente trabalhada de Vieira, com suas inversões sintáticas e figuras de linguagem (metáforas, antíteses, paradoxos, perífrase). Como escreveu o cineasta no texto *Vieira: Sermões e sua Sombra*:

E a tradução? E o *Sermões*-cinema?

Lembremos que em Vieira a imagem e o pensamento encontram-se em um mesmo plano. Em sua vegetação de significações diversas desdobramos assim a imensa sombra dos *Sermões*. Desdobramentos que nos permitem mapear o signo Vieira, para depois, e a partir daí criar a imagem ou uma imagem que de alguma maneira nos remeta ao universo dos *Sermões* e espelhe alguma coisa de sua linguagem, de sua forma, de sua beleza.

1-Sermões-Música

2-Sermões-Pintura

3-Sermões-Cinema (Bressane, 1996, p. 43).

Como acontece no ensaio, desde Montaigne, com suas inúmeras citações, e que também é próprio do ensaio fílmico, é o reaproveitamento de materiais diversos para criar um discurso próprio, em que o descolamento de sentido e a relação múltipla de elementos dos mais variados criam outras camadas de significado para as imagens alheias que são incorporadas, citadas no filme. *Sermões*, por exemplo, se inicia, logo após os créditos iniciais e inserções de *O descobrimento do Brasil* (1936), de Humberto Mauro, com trecho de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), em que, ao invés de dizer a palavra signo *Rosebud*, o que sai da boca do personagem Chales Forster Kane são as palavras: António Vieira. Orson Welles surge como um correspondente cinematográfico à altura, conforme o próprio Bressane diz, ‘da monumentalidade da obra literária do padre Vieira’. (Bressane apud Gonçalves Filho, 2008)⁵⁸.

Othon Bastos, interpretando o padre António Vieira, lembra um dos seus personagens mais icônico, o Corisco, de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), filme paradigmático de

⁵⁸ GONÇALVES FILHO, Antonio. “O dia que Cidadão Kane trocou Rosebud por Vieira”. *O Estado de São Paulo*, 03 fev. 2008. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20080203-41746-spo-122-cd2-d10-not/busca/J%C3%BAlio+Bressane>. Acesso: 22 maio 2023.

Glauber Rocha. Há no filme uma cena em que Vieira/Bastos aparece girando o corpo com os braços abertos, como o personagem Corisco, do filme de Glauber, cena essa que é entrecortada por trechos do filme de Benjamin Abrahão que mostra Lampião e seu bando. O poeta Haroldo de Campos, grande entusiasta do barroco, surge no filme recitando trechos do seu livro *Galáxias*, enquanto Alberto Marsicano toca uma cítara. O baiano Caetano Veloso interpreta o poeta baiano Gregório de Matos, recita poesia, canta *Triste Bahia*, poema desse contemporâneo de Vieira, que Caetano, em uma mistura de estilos diversos e recheado de citações, já havia gravado em 1972, no disco *Transa*. Paula Lavigne interpreta Sórora Juana Inés de la Cruz, a poeta mexicana contemporânea do Padre Antônio Vieira, que, embora nunca tenha historicamente se encontrado com Vieira, no filme ela surge segurando uma espécie de estandarte em que se lê em cima fênix mexicana, e embaixo fênix lusitana. Um poema de Sórora Juana é recitado em off, tanto em espanhol quanto em português, na tradução de Haroldo de Campos. Um encontro imaginário, e sugestivo, da grande poeta do barroco espanhol e do grande prosador da língua portuguesa.

A relação entre tempos, o estilo barroco e a poesia concreta, entre passado e presente, ou entre um certo barroquismo cinematográfico, vide as referências dos filmes e diretores incorporados por Bressane, aproxima forma e sentido ao recriar o personagem Vieira no século XX, em que um mesmo imaginário aproxima tempos diversos. Como escreveu Adorno (2003, p. 27), o ensaísta “unifica livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha”. No filme *Os Sermões*, o estilo barroco da prosa de Vieira se constrói nesse acúmulo de referências e de estilos diversos. Temos o ‘estilo barroco’ de Bressane no rastro das influências da cultura brasileira do estilo barroco do Padre Vieira, em que o cineasta busca espelhar em imagens a prosa daquele que Fernando Pessoa chamou de “o imperador da língua portuguesa”⁵⁹.

⁵⁹ Poema do livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa ‘Segundo: Antonio Vieira’. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/106>. Acesso: 23 abr. 2023.

Figura 11 - Alberto Marsicano e Haroldo de Campos em *Sermões – a história de António Vieira*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: *Sermões*, o poeta Haroldo de Campos lê trechos de seu poema *Galáxia*, acompanhado pela cítara, do poeta e músico, Alberto Marsicano. “Em Bressane, a invenção do novo vem acompanhada por uma (re)invenção e renovação da tradição. São os ecos do “make it new” poundiano, colhendo no “ar uma tradição viva”. (Adriano, 1995, p. 141).

Nos primeiros anos da década de 1990, Era Collor, a produção de Julio Bressane se torna mais espaçada. O cineasta incursiona no vídeo⁶⁰, realizando uma série de curtas e médias-metragens. Entre esses, destacamos *Galaxia Albina* (1992) e *Infernalário: Logodédalo-Galáxia Dark* (1993), um longa-metragem em duas partes, adaptações bressaneanas, ou transcrições⁶¹, da obra de Haroldo de Campos. *Galaxia Albina* é apresentado como “fragmentos do texto *Galáxias*, transfilmados por H. Campos/J. Bressane”. Dois vídeos-ensaios, em que a presença do poeta lendo seus poemas e conversando com o cineasta, é entremeado pela incorporação de fragmentos de filme, como *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), de José Mojica Marins, *Moby Dick* (1956), de John Huston, *Alphaville* (1965), de Godard, *Macbeth* (1948), de Orson Welles e a *Família do Barulho*, do próprio Bressane. Em relação ao “alto teor ensaístico” desses dois filmes, Teixeira (2015, p. 382) salienta:

⁶⁰ “Se observarmos a produção videográfica do cineasta, ela se concentra entre os anos de 1991-1994, considerados os “anos de chumbo” do dismantelamento da produção nacional”. TEIXERIA, E. F. **O Terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo. São Paulo: Perspectiva: 2003, p. 109.

⁶¹ Para usarmos o termo de Haroldo de Campos sobre o processo de tradução de textos poéticos, em que, na passagem de um texto de um idioma para outro, ou de uma época para outra, de um estilo formal para outro, se opera uma transformação do original. Cada texto requer um tipo original e único de tradução, que poderia demandar a modernização do poema original para uma linguagem atual, ou a inserção de trechos de outras obras na tradução. Haroldo costumava dar nomes diferentes a essa transcrições, como exemplo, uma obra de Goethe, como *Fausto*, passou por uma *transluciferação*, e assim por diante.

Em *Galáxia albina*/1992 e *Galáxia dark*/1993, numa operação de tradução intersemiótica do livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos e conjuntamente com ele, o ensaio fílmico atinge as alturas com várias operações reflexivas e autorreflexivas, mobilizando imagens próprias e de outrem, pondo em confluência os vários domínios do cinema e, assim, não deixando dúvida quanto ao relevo que uma subjetividade pensante direta, em corpo e voz, adquiriria naquele momento de uma nova inflexão do cine-ensaio.

Em Bressane, como já observado, tradições da canção popular, de várias épocas, são utilizadas pelo cineasta não só como comentários musicais, mas como elementos autônomos nos filmes, um cancionero que vai dos anos vinte aos sessenta. Músicas chiadas, canções que são tocadas na sua integralidade, trechos de canções que surgem e desaparecem nos momentos mais inusitados, o som dissociado da imagem. Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Vassourinha, e principalmente Lamartine Babo, são alguns dos nomes que habitam o universo fílmico musical de Bressane. Músicas de Lamartine, geralmente interpretadas pelo próprio cantor, se fazem presentes desde *Matou a família e foi ao cinema*, na cena em que depois de matar a mulher e o filho bebê, um dos personagens dança ao som de *Rasguei a minha fantasia* (músicas de Lamartine surge também em *A Família do Barulho, O Rei do Barulho, Beduíno* (2016)). O tema de encontros musicais fictícios entre gerações diferentes será novamente tematizado em *O Mandarin*, primeiro longa de Bressane depois de *Os Sermões*, de 1989, e das suas experiências com o vídeo.

Em *O Mandarin*, assim como em *Tabu*, a música não está mais em *off*, mas em presença, na voz e performance do ator/cantor. No filme de 1995, esses encontros performáticos-musicais giram em torno da figura do cantor da era do rádio Mário Reis, outra presença chave da constelação afetiva e cultural de Bressane, aqui interpretado pelo ator Fernando Eiras. Mário Reis desponta como figura central, um signo atemporal da música brasileira, divisor de águas, “antes dele os cantores intuía, mas não sabiam como cantar”, conforme a tese de Bressane, que busca inserir Mário e sua geração (a tradição) na moderna MPB, por meio de encontros imaginários entre o peculiar cantor, de voz suave, e a geração de músicos brasileiros surgidos a partir da década de 1960.

Os personagens-signos novamente surgem e são representados por músicos ou por outros personagens (também signos) da cultura brasileira, que faz com que a atualidade de Mário Reis se revele, no processo bem bressaneano, de sincronizar passado e presente. Nessa sobreposição de signos, temos o sambista Sinhô representado por Gilberto Gil, Villa-Lobos/Raphael Rabello, Noel Rosa/Chico Buarque, Tom Jobim/Edu Lobo, Carmem Miranda/Gal Costa, Lamartine Babo, dessa vez interpretado pelo ator Rubens Santos, além de

Caetano Veloso, na sua terceira participação em filmes de Bressane, a primeira em *Tabu* e depois em *Sermões*. Em *O Mandarin*, Caetano faz o papel de si mesmo, no filme sua primeira fala é: “Eu sou Caetano Veloso”. Bressane explica esse papel de Veloso, como ele mesmo, porque Mário não chegou a conhecer Caetano Veloso, e no filme esse encontro fictício acontece. Caetano, que sempre se preocupou com o que chamou de linha evolutiva da canção brasileira (Veloso, 1966)⁶², se apresenta a Mário e canta, literalmente ao pé do ouvido do cantor, em um plano detalhe em que se vê a boca do cantor e os ouvidos de Mário Reis/Fernando Eiras, a música *Minha mulher*, do seu disco *Joia* (1975).

Figura 12 – O Mandarin (1997)



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Sinhô/Gil diz para Mário Reis/Fernando Eiras: “Em todas as minhas canções é você quem está lá, e sempre de um modo tão diferente. Sua voz, seu silabar, você. Talvez o mais importante de um poeta seja a sua voz. As ideias? Que importam as ideias. A voz, o humano instrumento da emoção.”

Miramar (1997) não é, apesar do título e das referências sempre presentes de Oswald de Andrade nos filmes de Bressane, adaptado do livro *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), embora recursos estilísticos e formais do livro de Oswald possam ser identificados na construção do filme, como a não linearidade e a fragmentação⁶³. Trata-se, segundo Bressane, de um livro sobre “o romance”. Seja o clássico romance de formação, *bildungsroman*, gênero literário em que “os diversos momentos da história pessoal do protagonista são selecionados

⁶² VELOSO, Caetano. “1966 A linha evolutiva da MPB”. Disponível em:

<https://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/07/1966-linha-evolutiva-na-mpb.html>. Acesso: 25 abr. 2023.

⁶³ “A fragmentação que eu busquei foi no tipo de corte no plano a plano. Os planos têm um tempo muito adulterado. O 'Miramar' é, no fundo, um filme sobre a questão do tempo.” COUTO, José Geraldo. “Bressane finaliza seu 'Miramar' anarquista”. **Folha de São Paulo**, 7 dez 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/07/ilustrada/8.html>. Acesso: 27 abr. 2023.

para representar outros tantos degraus na sua compreensão do mundo e de si mesmo”⁶⁴. Seja o chamado romance moderno, reflexivo, paródico e marcado pela quebra da ordem cronológica. *Miramar* vai tratar da formação e desenvolvimento de um jovem cineasta.

O tema da formação de um jovem ou do encontro de um jovem com outras pessoas, notadamente mulheres, ‘professoras’, em que uma relação intelectual e afetiva é estabelecida, será tratada em outros filmes de Bressane, como *Educação sentimental* (2013) e *Garoto* (2015). O processo de ensino e aprendizagem por meio de conversas, em que uma mulher mais velha ensina e guia intelectualmente um jovem, é explorado por Bressane em suas várias dimensões, ganhando contornos e nuances em que erotismo e instrução se tornam inextricáveis. A mulher, e no caso de *Miramar*, as mulheres, são vetores no filme de momentos de puro ensaísmo, em que assuntos diversos, como escritores quinhentistas e seiscentistas da língua portuguesa, são discutidos, em uma fala eloquente, que funciona para expor conceitos e ideias. Essa vocação didática e retórica se tornará cada vez mais habitual nos filmes de Bressane, chegando ao ápice no filme *Sedução da Carne* (2018), que é um grande monólogo com uma personagem e um papagaio.

Miramar retoma procedimentos presentes desde os primeiros filmes do cineasta, como a narração disjuntiva (ruptura temporal), e a utilização de ideias e signos de fontes diversas, como a literatura, o cinema, a música e a pintura. O filme, ao acompanhar o desenvolvimento estético, social, erótico e intelectual de *Miramar*, não desenvolve o personagem ou as intrigas de modo cronológico ou linear, o que vemos são trechos fragmentados de diversos momentos da formação desse jovem. A colagem, por meio da citação de outras obras, de procedências diversas, recurso que Bressane em cada filme utiliza de modo particular, no caso de *Miramar* não surge somente à inserção de imagens de outros filmes, como em obras anteriores do cineasta, mas, principalmente, o som. De modo que ouvimos fragmentos sonoros de filmes como *Macbeth* (1948), de Orson Welles, *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), de John Ford, *Pérfida* (*The Little Foxes*, 1941), de William Wyler, *Uma aventura na Martinica* (*To Have and Have Not*, 1944), de Howard Hawks, além de trechos de livros, como *Judas, o obscuro*, de Thomas Hardy, juntos às imagens de *Miramar* e misturados também com outros áudios, a música de *Rastros de ódio* se mistura ao *Also Sprach Zarathustra*, de Richard Strauss. Para Bressane, o filme *Miramar*:

⁶⁴ E-Dicionário de termos literários. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bildungsroman>. Acesso: 27 abr. 2023.

(...) tem deliberadamente muita memória, muito acúmulo de sons, de sons heterogêneos, de tempos diversos. De algumas coisas, de um estranhamento no ostensivamente familiar. Duas sensações sonoras contrárias no mesmo momento, deslocamentos sonoros, e também de linguagem, tem trilhas sonoras de filmes, tem gravação, teatralização de vozes de romances de língua inglesa, de filmes do cinema americano, do cinema francês, a voz do Cocteau, há uma abundância de significantes. E a montagem de cada um deles, isso de fato resultaria numa projeção muito correta do que poderia ser o *Miramar*.⁶⁵

Essas incorporações heterogêneas e pouco convencionais que o cineasta utiliza, ao invocar uma certa tradição da história do cinema, desencadeia sentidos vários dentro da narrativa, o som *off* de filmes clássicos substitui o diálogo ou a narração convencional, por uma polifonia que traduz os anseios da formação de um jovem cineasta em sua busca por significados. Se o ensaio pode utilizar de todos os registros possíveis para expor seu tema, como vimos nos exemplos de Marker e Godard, Bressane utiliza em *Miramar* o som em uma espécie também de ensaio polifônico, em que som e imagem se fundem para gerar sentidos variados, reflexivos, uma vez que essas colagens funcionam como metáforas. Ismail Xavier se refere a esses momentos, de usos de materiais audiovisuais, como “cifras”, que é preciso decifrar, e que “requer um olhar alfabetizado na relação com os ícones” (Xavier, 2006, p. 17). Como exemplo, Xavier escreve sobre a inserção do diálogo de *Rastros de ódio* sobreposto as imagens de *Miramar*.

(...) a citação de uma sequência de *The Searchers*, de John Ford, filme de que se ouve apenas o diálogo em que Ethan faz seu testamento e reconhece Martin como herdeiro, momento em que se completa a formação do jovem e se encerra um ciclo na passagem das gerações. Temos aí, neste diálogo *off* e cifrado, uma referência feita em chave minimalista, pelo detalhe que é preciso completar; ou seja, temos a ponta do iceberg, como é regra em Bressane. (Xavier, 2006, p. 18)

Ou seja, essas apropriações funcionam como materializações de ideias, uma constante da poética de Bressane, de traduzir conceitos reaproveitando elementos alheios (imagens, sons, textos) modificando, portanto, o sentido original desses elementos, que ganham uma nova camada de significado. O que marca uma diferenciação do filme-ensaio em relação a outros modos de apropriação de elementos alheios em filmes, no documentário, por exemplo, a inserção de imagens de outras fontes não tem seu significado alterado, elas funcionam como ilustração ou testemunhos diretos do que aconteceu.

⁶⁵ “Vestígios de um encontro com Julio Bressane – por uma dramaturgia do som, entrevista com Virginia Flores”. Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2013/11/vestigios-de-um-encontro-com-julio-bressane-por-uma-dramaturgia-do-som/>. Acesso em: 29 maio 2023.

Eisenstein, Machado de Assis, Oswald de Andrade, referências básicas da formação do próprio Bressane, surgem em livros mostrados na mão do jovem, assim como trechos de imagens do carnaval, em que folia e comentário musical se unem no percurso afetivo-intelectual de Miramar com a cultura e o cinema. Em diálogo do filme, com uma dessas mulheres-guias, ao ser perguntado se quer ser ator ou diretor, o personagem responde:

MIRAMAR. Diretor!

PRODUTORA. Pensa então em fazer um filme incompreensível!

MIRAMAR. Eu?

PRODUTORA. Ser grande, é ser mal compreendido.

MIRAMAR. O meu filme será uma imitação da vida.

PRODUTORA. Não, por favor, Miramar! É preciso melhor conhecer a vida, a fim de ignorá-la! Evite esse exotismo de bazar. Miramar!⁶⁶

Figura 13 – *Miramar* (1997)



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: *Reflexões de um cineasta*, *Miramar*, autobiografia intelectual e não factual sobre a própria formação de Bressane.

Em Bressane, essa colcha de referências, concatenação de ideias e conexões com elementos diversos, como notou Ismail Xavier (2006, p. 17), “trabalha segundo um princípio de criação-tradução, em que o repertório de imagens e de sons – ou de livros escolhidos – se projeta na forma. O que se busca nessa poética é um procedimento capaz de traduzir um método de criação”.

⁶⁶ MIRAMAR; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane e Kabuki produções culturais. Rio de Janeiro, 1997 (82 min.).

O método de criação de *São Jerônimo* (1999), seu filme seguinte, ao tratar da vida de Jerônimo, tradutor e comentador da Bíblia, que viveu entre os séculos IV e V, essas homologias, que vão se projetar na forma do filme, além de se referenciar em uma ampla bibliografia e uma rica iconografia⁶⁷, traz o semiárido brasileiro como cenário da jornada do santo. É pela luz do sertão brasileiro que o signo Jerônimo, protótipo do tradutor-criador, entra no Brasil e na língua portuguesa: um Jerônimo que fala português no semiárido brasileiro. A equipe de filmagem sendo orientada pelo diretor, e a claquete, surgindo no filme, procedimentos que em Bressane ganha sentidos diferentes em cada obra, podendo significar desconstrução narrativa, como nos filmes da década de 60/70, ou, como no caso de *Brás Cubas*, transcrição do método machadiano em que o narrador se dirige ao leitor, em *São Jerônimo* esse mesmo procedimento pode ser entendido como uma marca temporal. Um filme sobre um personagem da idade média, em que o bater da claquete é emblema do encontro de dois tempos, passado e presente, e também como símbolo da própria relação do cinema brasileiro com a paisagem do sertão.

Trechos de filmes, como *A cabra na Região Semiárida* (1966), de Rucker Vieira, são incorporados ao filme como exemplo dessa relação, que como acontece na obra do cineasta, se estende para outros significados e referências. Como na observação de um crítico, Bressane mostra somente “a ponta do iceberg” (Xavier, 2006, p. 18). O símbolo – deserto, sertão, cinema - funciona como uma ferramenta que o cineasta utiliza para criar uma série de associações e relações na criação de uma forma estética análoga ao que seria seu entendimento desses signos. Ao recriar em quadros vivos a iconografia referente ao santo, que o retrata ora como um asceta sujo e descabelado, ora como um humanista em seu gabinete, como nas famosas gravuras de Dürer, Bressane utiliza no roteiro trechos de cartas do próprio Jerônimo, que contrastam com as imagens da tradição pictórica, estabelecendo conexões entre esses dois modos, o biográfico, do santo irascível e cheio de pensamentos lascivos, e o icônico.

São incontáveis as telas que o representam, seja sob os traços de um velho descabelado, descarnado e nu, rezando, meditando ou escrevendo, sempre em companhia de uma caveira, seja como um humanista em seu gabinete de trabalho, traduzindo a Bíblia. Que pintor, de Bosch e Dürer, por volta de 1500, a Henner, por volta de 1900, não abordou esse tema? (Minois, 2019, p. 67)

⁶⁷ Iconografia que vai de Jacoppo Bellini a Lorenzo Lotto, de Caravaggio a Georges La Tour, entre outros, cujos quadros são recriados no filme, em impressionantes *tableaux vivants*.

Figura 14 - Everaldo Pontes em *São Jerônimo* (1999)



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: *São Jerônimo* parte de uma ampla pesquisa bibliográfica e iconográfica para construir o personagem do santo tradutor. Na pintura, as referências vão de Jacoppo Bellini a Lorenzo Lotto, de Caravaggio a Georges La Tour, entre outros, cujos quadros são recriados no filme, em impressionantes *tableaux vivants*.

O santo anacoreta do filme faz um paralelo com a tradição, ainda viva no semiárido nordestino, dos beatos, profetas e homens santos. O esforço de Jerônimo no deserto, inventando palavras para traduzir a Bíblia, é signo também da relação de Bressane com o cinema, do seu modo de fazer e pensar o cinema. Se filmar é “criar no vazio”, como diz o cineasta, a colcha de referências que Bressane traz para o filme, documental, histórica, musical, pictórica, linguística, filosófica, são elementos a partir dos quais o cineasta, em um exercício associativo, cria significados novos e inusitados.

Um desses significados, descoberta a partir da invenção, é a associação entre o deserto da idade média e o sertão brasileiro, em que “o deserto como espaço tradutor, vazio, campo inóspito, de difícil adaptação” (Bressane, 2000, p. 62), é metáfora também da literatura e do cinema brasileiro e sua relação representativa com o espaço geográfico do sertão, nos fazendo pensar em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, ou filmes como *Vidas secas*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis*, *Porto das Caixas etc.*, em que a paisagem do semiárido brasileiro com sua luminosidade e escassez de recursos é figuração de uma intencionalidade simbólica.

São Jerônimo é um filme que pensa as suas próprias imagens, o filme é tanto a tradução de um personagem, de um tempo e de um lugar, como uma autorreflexão metalinguística do traduzir/criar em imagens e sons, signos e ideias de outras artes e de outros saberes. A composição dos espaços do filme, o uso da luz e da cor, os planos, os enquadramentos, a trilha de som, os movimentos de câmera, são carregados de simbologia e materializam uma forma de pensamento, como costuma ser próprio do filme-ensaio. O cineasta extrai desse personagem-

signo, e dessa paisagem, a sua forma, ao traduzir um signo em outro. O tema do filme e sua forma são constituídos no processo, as imagens determinando o tipo de narração, como é próprio do ensaio, o método constrói o objeto. *São Jerônimo* é um filme de forte acento ensaístico, pois como apontou Josep Catalá (2005, p. 46):

A estrutura característica do filme-ensaio é híbrida, uma estrutura que vai do pessoal-biográfico (dividido em experiências pessoais, sonhos, opiniões) ao reflexivo, filosófico, artístico, etc.. Tem assim ao menos dois níveis: um através do qual persegue um objeto, um tema (ou vários) e outro através do qual este tema se expressa esteticamente: seu caráter híbrido está sendo expresso ao mesmo tempo que o seu tema. A forma vem claramente à tona.⁶⁸

Em Bressane, a questão da imagem, de “sentir as imagens”, é crucial para o entendimento do seu cinema. No filme-ensaio e em filmes de fortes acentos ensaísticos, a imagem é elemento essencial a partir do qual a reflexão proposta pelo filme se realiza, o conceito nasce da imagem, e da relação entre as imagens. Não se expõe um conceito e a partir dele são criadas as imagens, mas gera-se um conceito a partir das imagens. Para o cineasta, seu estilo é engendrado a partir de sua própria ‘patologia’; como no ensaio, o eu se funde com a realidade criando uma terceira coisa⁶⁹.

Eu faço um cinema de improvisação, pois tudo que eu estudei me parece completamente esgotado. Não resta nada a não ser improvisar. Uma frase, uma imagem, uma ideia, um movimento me são dados e eu me aproprio deles com liberdade, sem esta timidez cultural de que fala Emerson. Quando nos apropriamos de um tema, nós o trabalhamos em toda a sua liberdade de escolha, e à escuta de seu acaso, de seu inconsciente. Eu procurei fazer uma sucessão de imagens fantasmas, de imagens sintomáticas, a partir de elementos da minha própria patologia. (Debs, 2008)⁷⁰.

⁶⁸ “La estructura característica del film-ensayo es híbrida, una estructura que va de lo personal-biográfico (dividido en experiencias personales, sueños, opiniones) a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc. Tiene por lo menos dos niveles, por tanto: uno a través del que se pmigue un objeto, un tema (o varios) y otro por el que este tema se expresa estéticamente: el entramado, el carácter híbrido está expresándose a la vez que se expresa el propio tema. La forma sube claramente a la superficie”. Tradução nossa. CATALÁ, Josep. “*Film-ensayo y vanguardia*”. In. TORRERO, Casimir; CÉRDAN, Joxetxo (org). **Documental y vanguardia**. Madrid: Ediciones Catédra, 2005, 146.

⁶⁹ “Fusionar la Realidad y el Yo, para dar con una tercera cosa”, Mekas, J. citado por Cuevas, E. «Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica», en Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pág. 232. Disponível em: https://www.academia.edu/2990441/Dialogos_entre_el_documental_y_la_vanguardia_en_clave_autobiografica. Acesso: 18 jun. 2023.

⁷⁰ DEBS, Sylvie. “Sylvie Debs and Julio Bressane - Entrevista com Julio Bressane”. In. **Cinemas d’Amérique latine**, 2008. Disponível em: URL: <http://journals.openedition.org/cinelatino/2154>. Acesso: 16 jun. 2023.

4 A PATOLOGIA ENGENDRA O ESTILO...

Sou eu mesmo a matéria de meu livro.
(Montaigne, 2010, p.35).

Pelas coisas audíveis e visíveis, chegamos as coisas inaudíveis e invisíveis. (Filme de Amor)

4.1 Filmes de Bressane realizados a partir do ano 2000

De modo geral, é possível dizer que o cinema de Julio Bressane nas décadas de 1980 e 1990 foi marcado pela ideia central da tradução intersemiótica, em que personagens-signos do passado e da cultura são renovados e se tornam temas de filmes que, como pontuou Jean-Claude Bernardet (1995, p. 105) afirmam-se “como uma ampla meditação sobre a cultura brasileira, articulada com uma meditação sobre o cinema”.

Década dos encontros fictícios, ou não, de Radar (o cinema inocente) com L’Herbier (o cinema autoconsciente), de Lamartine (o dadaísta) com Oswaldo (o modernista), da fênix lusitana, Vieira com a fênix mexicana, Sórora Juana, de Rogéria com Jece Valadão, de Mário Reis com Caetano Veloso, de Haroldo de Campos com Julio Bressane, de São Jerônimo com o semiárido brasileiro, de Miramar com o mar, com o cinema... de trocadilhos verbais e visuais, de uma câmera sempre inquieta, nesses cruzamentos de signos e de charadas sincopadas, cuja decifração “é proposta ao espectador”.

Julio Bressane também é autor de cinco livros, coletâneas de pequenos ensaios. Publicou entre 1996 e 2018, os livros: *Alguns* (1996), *Cinemancia* (2000), *Fotodrama* (2005), *Deslimite* (2011) e *AB-Cena* (2018), cujos textos versam sobre temas que rodeiam seu universo fílmico e suas afeições intelectuais. Seu próprio cinema é objeto de muitos desses textos, que poderiam vir como anexos nesse trabalho, já que iluminam e exemplificam o sentido ensaístico de filmes como: *Brás Cubas*, *Sermões*, *São Jerônimo*, entre outros. Os assuntos desses ensaios são múltiplos, de Vassourinha a Nietzsche, de Jose Lewgoy a Gilles Deleuze, de Borges e Emerson a Antonioni e Sganzerla... No texto ‘O Brasil encoberto’, incluído em *Cinemancia*, o cineasta fala sobre o pouco conhecido poeta brasileiro Bernardo da Silva Ramos, que

criou a poesia do traço rupestre, do rabisco sensível de nossas pedras e grutas. Silva Ramos, visionário, criou um sistema (de poesia) de decodificação e leitura dos traços rupestres, do rabisco sensível de nossas pedras e grutas (...) atribuindo a cada linha ou traço da figura uma letra do alfabeto grego. Com isto, engenhosamente, pode “ler” e “decifrar” os sinais lapidares da nossa pré-história. (Bressane, 2000, p.86)

Curioso e original poeta esse Bernardo da Silva Ramos, mas Bressane é, sob certos aspectos, nosso Bernardo da Silva Ramos do cinema. Com sua câmera e seu microfone perscruta o mar e o deserto, o som de rochas e grutas pré-históricas, criando seu próprio sistema de ‘decifração’ e ‘leitura’ no espaço do fotograma, cinema-geografia é também uma das instâncias do seu cinema.

Em ‘Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach’, do livro *Fotodrama*, Bressane discute a respeito do plano-sequência como sendo uma “obsessão”.

O plano sequência reafirma com eloquência e de maneira hiperbólica a própria ideia do cinema: luz, movimento, tempo, são as evidências, os excessos, que desbordam de um longo plano sem cortes. A preocupação narrativa que ocupa tantos blocos de espaço-tempo aqui se concentra ao máximo. (Bressane, 2005, p. 11)

Se o ensaio é a escrita de si, Bressane, como todo bom ensaísta, está falando também de si, quando evoca todo esse universo temático. Afinal, o que é o plano-sequência final de oito minutos de *O anjo nasceu*, a não ser uma obsessão?⁷¹

No texto ‘George Cukor: *tourbillon d’hilarité et d’horreur autour du gouffre*’, do livro que foi publicado em formato digital, *AB-Cena*, por exemplo, podemos substituir o nome do cineasta norte-americano, pelo nome Julio Bressane, que o sentido continua o mesmo:

Os filmes de George Cukor [Julio Bressane] oscilam entre o estabelecido e a surpresa, o resoluto e o imprevisto. Um cinema que atrai e transpassa muitas disciplinas.

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

O movimento de sua câmera move o pensamento, a imaginação agita e faz palpitar seu cinema. Cinema capaz de influenciar, de oferecer uma pluralidade de pontos de vista.

A mise-en-scène canônica e alguns de seus procedimentos transformam-se, de filme em filme, de fotograma em fotograma, ocorrem pequenas metamorfoses, e com isso inovações são introduzidas. Inovar quer dizer: acentuar traços já existentes. (Bressane, 2018, p. 17)

Isso é Bressane e seu cinema de poesia definido na sua essência.

Voltando a nossa divisão (pessoal e arbitrária) em blocos, a partir de 1999, com *São Jerônimo*, essa transposição de textos e de signos nacionais e universais para o cinema, se desdobra em outras perspectivas, em uma pluralidade de temas que estende e renova, “acentua

⁷¹ No texto “Três planos longos e três notas breves”, incluído VOROBOW, B.; ADRIANO, C. (Org.) **Julio Bressane: Cinepoética** (1995), Rosa Maria Dias analisa planos-sequências de três filmes de Bressane: *Brás Cubas*, *Sermões* e *o Mandarin*.

traços já existentes”, a ideia da tradução de textos e signos de grandes nomes da cultura. A meditação sobre o cinema também se desdobra em outros temas, como por exemplo, da própria sobrevivência dessa arte. Teixeira fala de “uma inflexão de uma cinepoética para uma cinemancia”:

Trata-se de uma expansão conceitual, de novos horizontes que se abrem de uma modalidade a outra, de um cinema de poesia a um cinema situado no âmbito das “artes divinatórias”, incluído no rol dos “inúmeros métodos e sistemas de reflexão e práticas divinatórias”, tradicionalmente de predição, angústia e desassossego. (Teixeira, 2011, p. 15)

De fato, se observa uma mudança nos filmes do cineasta. Bressane se torna mais *cool*, seus filmes se tornam mais enxutos, no sentido de locações, ações e personagens, geralmente filmes em que há três, dois, um personagem em cena, na maior parte do tempo, em cenários e interpretações mais teatralizadas. O formalismo visual também se apura, há uma experimentação maior em torno de novas texturas e formatos, pontos de vista, montagem, fotografia, som. Seus filmes se tornam mais densos em sugestões, muita informação e muita referência concentrada, qualquer minuto de seus filmes, se a análise for levada ao limite, se estenderá por páginas e páginas:

pintura, literatura, canto, dança, ótica, arquitetura, química, astrologia, palmismo, quironomia, física, metafísica, educação física, alguns terreiros, teatro e música (certas músicas), e é, contudo, o razoar por estas (inter)disciplinas em exame de retina (não de rotina) que se chega lá... (Bressane, *Pasquim*, 1985).

No século XXI, para resumir, os filmes de Bressane se tornam mais ensaísticos. A inflexão parece ser também essa, de filmes com acento ensaístico, que perpassa sua obra desde *Bethânia bem de perto*, para filmes-ensaio integrais, em que a expressão pessoal, a subjetividade do autor, se mostra de modo mais evidente. Ou seja, de *Dias de Nietzsche em Turim* ao seu último longa, lançado em 2023, *A longa viagem do ônibus amarelo*, as marcas ensaísticas que estamos buscando em Bressane, em suas múltiplas variações, se mostram de modo mais completo.

Há filme-ensaio biográficos, ou filme-ensaio retratísticos, em que o teor autobiográfico e autorreflexivo é fortemente marcado, como *Dias de Nietzsche em Turim*, *Nietzsche em Nice*, *Nietzsche em Sils Maria*, *Ver viver reviver* (2007) e *O Batuque dos Astros*.

Filme-ensaio em que a eloquência do texto e sua expressividade se unem na discussão de ideias e conceitos, em “um cinema que atrai e transpassa muitas disciplinas”, como é o caso de *Filme de amor*, *Cleópatra*, *Educação Sentimental*, *Beduíno*, *Sedução da carne*.

Filme-ensaio em que a relação direta com a literatura, na tradução do estilo de uma obra literária para o cinema, se inclui nas definições de Corrigan de filme-ensaio em que as adaptações: “remodelam, distorcem, condensam, ampliam e reposicionam textos literários não como objetos de comentário fiel, mas como o foco de testes críticos e, concomitantemente, testes do próprio filmico.” (Corrigan, 2015, p. 189). Como é o caso de filmes como *Garoto, A Erva do Rato, Capitu e O capítulo*.

E *last, but not least*, filme-ensaio em que a própria obra do diretor é revista, remontada, reconfigurada e repensada, inscrevendo a reflexão nas próprias imagens, em que o modo de fazer e pensar cinema de Bressane se torna tema de filmes como *Rua Aperana 52* (2012), e seu último longa até o momento, *A longa viagem do ônibus amarelo*.

Apontemos ao menos um exemplo de cada uma dessas formas de filme-ensaio, escolhendo alguns desses filmes, que em suas características mais gerais podem ser estendidas para outras obras. O assunto filme-ensaio em Bressane rende e sugere muito mais do que é possível indicar e demonstrar nesse trabalho, mas que seja esse um primeiro passo.

4.2 *Dias de Nietzsche em Turim, 2001*

Mas a razão pela qual se faz um filme ou qualquer outra coisa na vida é, em grande parte, inconsciente. É um impulso que não se controla. (Bressane, 2008)⁷².

O ensaísta costuma começar por confessar uma patologia, preconceito ou limitação para, mais tarde e no melhor dos casos, passar para um nível de sabedoria geral que, sendo generoso, poderia chamar-se filosofia. (Lopate, 2007, p. 67).

Se o cinema, como sempre enfatiza Julio Bressane, é um “um organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências e... a vida” (Bressane, 1996, p. 37), em 2001 Bressane lança *Dias de Nietzsche em Turim*, estabelecendo uma fronteira agora entre cinema e filosofia⁷³. Tendo como tema, ou pano de fundo, as perambulações de Friederich Nietzsche pela cidade italiana de Turim, o filme busca, no sentido mais ensaístico do termo, traduzir, em imagens e sons, fragmentos da vida e do pensamento do influente filósofo alemão.

⁷² DEBS, Sylvie. “Sylvie Debs and Julio Bressane - Entrevista com Julio Bressane”. In. **Cinemas d’Amérique latine**, 2008. Disponível em: URL: <http://journals.openedition.org/cinelatino/2154>.

⁷³“O cinema se faz também entre suas mil fronteiras, fronteiras inclusive com a filosofia”. Bressane apud NETO, Alcino Leite. “Cinema com arte: Sganzerla e Bressane”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 ago. 1995.

De que modo o pensamento e o estilo nietzscheano são vistos, e traduzidos em imagens, pela câmera e montagem do cineasta, que faz o que Corrigan chama de filme-ensaio retratístico - “que cria eus ficcionais ou revela muitas variações de um eu verdadeiro” (Corrigan, 2015, p. 82) - de uma das personalidades intelectuais mais comentadas e discutidas no século XX? Para o cineasta, o filme é “um ensaio de tradução de algo finalmente intraduzível que é a escritura de Nietzsche” (Bressane apud Gardnier, 2002, p. 29), e essa escritura flui no filme com um Nietzsche falando português (soberbamente interpretado pelo ator Fernando Eiras).

O roteiro do filme é de Julio Bressane e de Rosa Dias, grande estudiosa da obra do filósofo⁷⁴, que foi uma mediadora, segundo o cineasta, entre ele e sua “leitura muito selvagem de Nietzsche” (Bressane apud Gardnier, 2002, p. 29). No filme, o cineasta mobiliza uma série de recursos para traduzir em verdadeiras imagens-conceitos, três temas: “o conceito do esmaecimento do sujeito, das forças do apolíneo e do dionisíaco, e a ideia do jogo de perspectivas, dos pontos de vista, da relatividade de certezas e verdades” (Bressane apud Gardnier, 2002, p. 29). Os movimentos de câmera, a montagem, o ritmo (lento), as texturas, os tons e cores do filme, as referências pictóricas, musicais, o som, objetos-emblemas (como fotografias, quadros, esculturas, monumentos), ganham contornos diversos nessa busca em transformar ideias em formas. Ângulos oblíquos, *plongée*, *contra-plongée*, travelling, movimentos circulares, câmera na mão, além da utilização de várias texturas, foram usadas sete texturas diferentes, a partir de películas de 16mm, 35mm, digital cinescopado, imagem em preto e branco, granulação, animação (fotografias reais do filósofo ganham movimento), são alguns dos meios utilizados por Bressane para retratar a complexidade do autor de *A gaia ciência*.

⁷⁴ Rosa Maria Dias é uma importante estudiosa da filosofia de Nietzsche, com vários livros sobre o filósofo, destacamos: *Nietzsche educador*, *Nietzsche e a música*, *Amizade estelar: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche e Nietzsche, vida como obra de arte*, entre outros. Rosa Dias é também uma grande colaboradora de Bressane, em vários filmes do diretor desde a década de 1970.

Figura 15 - Fernando Eiras em *Dias de Nietzsche em Turim*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: ‘Traduzir o intraduzível’. Para Bressane “cinema é a escolha da lente e do enquadramento”. O rosto de Nietzsche faz um giro de 360 graus, ao som do adágio da Nona sinfonia de Beethoven, reivindicação visual de ideias e conceitos. Um dos temas buscados por Bressane em *Dias de Nietzsche* é ‘a ideia do jogo de perspectivas, dos pontos de vista, da relatividade de certezas e verdades’.

Na sua procura por dar forma ao conteúdo intelectual de Nietzsche, a câmera acompanha os passos do filósofo, para quem “só os pensamentos que temos, caminhando, valem alguma coisa!” (Dias, 2020, p.12), na maior parte do filme o personagem ou está caminhando ou escrevendo. Durante o filme ouvimos a voz *off* do Nietzsche ítalo-brasileiro (no filme não há diálogos) apresentando ideias sobre os mais diversos temas, em que observações sobre lugares, pessoas e paisagens são entremeados com excertos retirados de suas obras. Ideias passam a se relacionar por meio das imagens, em um texto bem escrito e eloquente, que discute desde a relação entre arte e vida, a conceitos literários (o romantismo), religiosos (cristianismo e budismo), filosófico (o apolíneo e o dionisíaco) etc.

O Nietzsche do filme, ao contrário de certa imagem construída em torno daquele que dizia não ser um homem, mas uma dinamite, e que ensinava a filosofar com o martelo, dando marretadas para destruir os ídolos, é um sujeito delicado e atencioso, cheio de deferências, lembrando o que dele escreveu Albert Camus, em *O homem revoltado*:

Partidário do gosto clássico, da ironia, da impertinência frugal, aristocrata que soube dizer que a aristocracia consiste em praticar a virtude sem se perguntar por quê, e que se deve duvidar de um homem que tivesse necessidade de razões para ser honesto, obcecado pela integridade (“essa integridade que se tornou um instinto, uma paixão”), servidor obstinado dessa “equidade suprema da suprema inteligência, que tem como inimigo mortal o fanatismo. (Camus, 2011, p. 97).

Quando não está flanado pelas ruas da cidade, visitando museus, teatros, livrarias, cafés, Nietzsche surge no quarto da casa que o acolheu em Turim. Além de Nietzsche, os outros personagens do filme são o casal Fino e suas duas filhas, Irene e Giulia. As cenas no quarto quase sempre mostram Nietzsche escrevendo, exceto uma das últimas cenas do filme, em que o filósofo dança e canta nu. No filme, há diversos objetos-emblemas, como retratos (Jacob Burckhardt, Ralph Waldo Emerson, o casal Wagner, Richard e Cosima), partituras de *Tristão e Isolda*, e uma reprodução da gravura *Melancholia I*, 1514, de Albrecht Dürer, cuja imagem de um ser alado que apoia as mãos no rosto, ficou associada a chamada pose da melancolia.

Figura 16 - Dias de Nietzsche em Turim



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: A câmera focaliza a gravura de Dürer e no mesmo plano desliza para mostrar os livros e a mesa onde o filósofo escreve, a mão no rosto lembra a pose do ser alado da gravura, mas se o ser alado parece apático, Nietzsche, por sua vez, está em estado de excitação, escrevendo uma carta para Cosima Wagner.

Susan Sontag inicia um famoso ensaio sobre Walter Benjamin, escrevendo “na maioria dos retratos, ele aparece olhando para baixo, a mão direita no rosto” (Sontag, 2022, p. 104). No texto *Sob o signo de Saturno*, Sontag tece comentários sobre o temperamento do escritor alemão e as escolhas de seus temas: “Benjamin projetou a si mesmo, seu temperamento, em todos os

seus temas principais, e seu temperamento determinava a escolha dos assuntos sobre os quais escrevia.” (Sontag, 2022, p. 106).

Projetar a si mesmo e seu temperamento no que escrevia, seria esse o sentido da ligação entre a gravura e a ação do filósofo? A cena marca, justamente, o momento em que Nietzsche começa a perder a razão. Na carta, conhecida como *Wahnzetteln*, “bilhetes da loucura”⁷⁵, que é pronunciada enquanto ele escreve, é dito:

Para Frau Cosima Wagner, Bayreuth, Alemanha. À princesa Ariana, minha amada. Que eu seja um homem é uma desvantagem. Mas eu já vivi entre os homens e conheço tudo aquilo que os homens podem provar, das coisas mais baixas às mais altas. Fui Buda entre os indianos e Dioniso na Grécia, Alexandre e César são minhas encarnações, assim como lorde Bacon, o poeta Shakespeare. Por último, fui Voltaire e Napoleão, talvez também Richard Wagner. Mas, desta vez, venho como o vitorioso Dioniso, que fará da Terra um dia de festa. Não terei muito tempo. Os céus se alegram que eu esteja aqui. Fui também colocado na cruz. (Dias, 2020, p. 32).

Outro momento em que podemos perceber a ideia da projeção de um temperamento determinando escolhas é a cena em que, na livraria que o filósofo visita (que no filme foi filmada no Real Gabinete Português de Leitura⁷⁶) há um close em um livro e na imagem do filósofo americano Ralph Waldo Emerson (1803-1882), por quem Nietzsche tinha especial apreço⁷⁷. Bressane resgata o tema da relação Emerson-Nietzsche, invocando uma tradição de estudos sobre os dois filósofos do século XIX, é uma cifra, que aponta para algo que está além do filme. O próprio cineasta escreveu um curto ensaio ‘Emerson em movimento’ (Bressane, 2000, p. 71-84), em que cita os elementos principais da inspiração do pensamento de Emerson sobre Nietzsche. Escreve Bressane no texto:

Emerson e seu fraseado característico, seu estilo aforístico, sua tendência a compactar observações gerais ou pontos teóricos em frases medulares, sua compreensão de frase no sentido latino de “ideias, breves e pungentemente expressas como axiomas”, são suas contribuições influências.

Como um autêntico filme-ensaio retratístico, Nietzsche é recriado ficcionalmente, revelando muitas variações de seu eu verdadeiro, para retomarmos as definições de Timothy

⁷⁵ LEÃO, Emanuel Carreiro. “Bilhete da Loucura”. *Revista Filosófica São Boaventura*, v. 12, n. 2, jul/dez. 2018. Disponível em: <https://revistafilosofica.saoboaventura.edu.br/filosofia/article/view/75>. Acesso: 08 de julho de 2023.

⁷⁶ Além das gravações em Turim, muitas tomadas do filme foram realizadas no Rio de Janeiro e em Niterói, além do Real Gabinete Português de Leitura, no filme o Museu Nacional de Belas Artes, a Confeitaria Colombo, a estação Leopoldina, o lampadário da Lapa, o Jardim Botânico e o teatro João Caetano são cenários utilizados que buscam representar a cidade italiana.

⁷⁷ E Bressane também, que já o citou em outros momentos como na frase citada acima em Miramar, “Ser grande é ser mal compreendido” (Emerson, 2003, p. 61).

Corrigan, em que a experiência pessoal de Bressane com Nietzsche, via Rosa Dias, sugere um tema que é Bressane em Nietzsche. A projeção de um eu em seus temas principais, o famoso “sou eu mesmo a matéria do meu livro”, de Montaigne, no filme-ensaio de Bressane, nos remete a ideia de que *Dias de Nietzsche em Turim* tem como um dos seus temas principais não só o filósofo de Basileia, mas o cineasta de *O anjo nasceu*. O percurso afetivo-intelectual de Bressane/Dias com Nietzsche, que constrói um personagem segundo uma visão muito pessoal, é um filme-ensaio marcado pela “subjetividade do enfoque, liberdade do pensamento, e eloquência da linguagem” (Machado, 2003, p. 3). em que Nietzsche é experimentado de dada perspectiva, e essa experiência é comunicada ao espectador

Figura 17 - *Dias de Nietzsche em Turim*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Nietzsche lê Emerson, Bressane lê Nietzsche/Emerson, a projeção de um eu determinando a escolha dos assuntos. Como escreveu Arlindo Machado: “no ensaio as paixões invocam o saber, as emoções arquitetam o pensamento e o estilo burila o conceito.” (Machado, 2003, p.4).

“Sem a música, a vida seria para mim um erro”, diz o Nietzsche do filme, em sentença muito conhecida do filósofo, que tratou em vários momentos das suas obras da relação entre música e pensamento. Em *Dias de Nietzsche em Turim*, a trilha de som contempla várias facetas do músico/filósofo, seja na inserção de trechos de Wagner, de Massenet, de Bizet, música indígena, grega, brasileira, além de músicas compostas pelo próprio filósofo. A música, como acontece em vários momentos em filmes de Bressane, se torna o elemento essencial, seja

impondo sua duração (como vimos em vários momentos de outros filmes), seja surgindo em momentos em que as imagens e diálogos estabelecem com a música uma relação coadjuvante.

A relação conturbada de Nietzsche com o músico Richard Wagner é referida em vários momentos do filme, com inserção de músicas do compositor alemão, particularmente trechos de *Tristão e Isolda*. O próprio Nietzsche foi compositor, podemos ouvir/ver no filme trechos de suas músicas, em cenas em que o personagem (Nietzsche/Eiras) aparece tocando piano. A música é um tema fundamental do filme, como foi da própria filosofia nietzscheana, e a música surge como tema também ao se falar dela, estabelecendo analogias com ideias-chaves do seu pensamento⁷⁸. Um dos momentos do filme que melhor explora a importância da experiência musical em Nietzsche é a cena em que o filósofo fala sobre a ópera *Carmen*, de Bizet:

Ouvi, pela vigésima vez, a obra-prima de Bizet. Fiquei até o fim, com suave devoção, novamente não pude fugir. Este triunfo sobre a minha paciência me espanta. Como uma obra assim aperfeiçoa! Tornamo-nos, nós mesmos, obra-prima! Realmente, cada vez que ouvia *Carmen*, tinha a impressão de ser mais filósofo, melhor filósofo do que normalmente acredito ser: tornando-me tão indulgente, tão feliz, tão indiano, sedentário... Cinco horas sentado! Primeira etapa da santidade! Essa música me parece perfeita. Aproxima-se leve, sutil, com polidez. É amável, não transpira. O que é bom, é leve, todo divino se move com pés delicados: primeira sentença de minha estética. essa música é maliciosa, refinada, fatalista; no entanto, permanece popular – ela tem o refinamento de uma raça, não de um indivíduo. É rica. É precisa. Constrói, organiza, conclui: assim, é o contrário do póliplo da música, a melodia infinita. *Piramidale, tutto Torino carmenizzato!!* (Dias, 2020, p. 14-15)

Em *Dias de Nietzsche em Turim*, o que Nietzsche escreveu sobre música, seus gostos e preferências em matéria de música, e suas próprias composições desempenham uma função de homologia na relação do filósofo entre vida e pensamento. A linguagem musical como símbolo da euforia e do júbilo dos dias que Nietzsche passou em Turim, ou como destacou Ismail Xavier, de sintonia com a cidade italiana.

Neste filme-ensaio-elegia, a exposição do pensamento solicita o contraponto das peças musicais do filósofo que definem a cadência do andar, do pensar e do escrever, até que o fluxo se interrompa com o colapso dessa figura do andarilho, sozinho em sua viagem, porém até então animado pela sua sintonia com a cidade italiana. (Xavier, 2006, p. 24).

Além da música, que pontua uma cronologia de Nietzsche nesses seus dias na cidade italiana, culminando na cena em que o filósofo dança nu, entoando um canto indígena, segurando em uma das mãos uma máscara de Dionísio e na outra um cacho de uvas, tem-se

⁷⁸ “Qualquer uma de suas ideias sobre a música, levaria, sem dúvida, ao âmago do seu pensamento”. DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994, p. 11.

também no filme a inserção de trechos de áudios de filmes, como o *Édipo Rei* (1967), de Pier Paolo Pasolini, e *Otelo* (1952), de Orson Welles. Esses excertos sonoros são as cifras bressaneanas, ou pontas do iceberg, como pontuou Ismail Xavier, em que os significados são expandidos para além da obra. O som artificial do filme de Pasolini, filme que foi dublado, se distancia e ao mesmo tempo se aproxima do som de *Dias de Nietzsche em Turim*, que também foi dublado. Sabe-se, por exemplo, que Nietzsche, que foi professor de filologia, era um grande conhecedor das obras de Sófocles, e de que citações de Shakespeare podem ser encontradas em vários momentos de sua obra. Orson Welles, por sua vez, que já surgiu em vários momentos em filmes de Bressane, é um dos seus diretores de predileção, ou nas palavras do cineasta: “Foi o maior”. (Bressane, 2018)⁷⁹.

Figura 18 - *Dias de Nietzsche em Turim*



Fonte: Arquivo pessoal

O transcender de Nietzsche vai nessa direção: para o jogo como fundamento do Ser. O Zarathustra de Nietzsche dança quando atingiu esse fundo; dança como o deus hindu do mundo, Shiva. E o próprio Nietzsche também haverá de dançar em seu quarto,

⁷⁹ BRESSANE, Julio. “Samba em Berlim”. In: **AB-Cena**. Zazie Edições, 2018. Disponível em: <https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/05/BRESSANE-8-25AGOSTO-REVjuioSITEversion.pdf>. Acesso em: 20 jul.. 2023.

pouco antes do colapso mental, nos últimos dias em Turim. Isso a dona da casa observou pelo buraco da fechadura. (Safranski, 2007, p. 212-213)

Durante a temporada que passou em Turim, abril de 1888 e janeiro de 1889, Nietzsche escreveu obras importantes, como *O Crepúsculo dos ídolos*, *Ecce homo*, *O caso Wagner*, *O anticristo*, entre outras; foi em Turim também que o filósofo sofreu um colapso psíquico, após ver um cavalo sendo chicoteado. Depois do acontecido, o filósofo, que viveu mais 11 anos, não escreveu mais nada. O emudecimento de Nietzsche, sua prostração, recebeu diversas interpretações, as mais comuns associando-a a uma loucura pura e simples. Para Bressane, nesse filme, conforme depoimento do próprio cineasta, a ‘loucura’ de Nietzsche foi de outra ordem. Apoiando-se nas sugestões de Pierre Klossowski, em seu livro *Nietzsche e o círculo vicioso*, foi “a loucura de alguém que sai da linguagem verbal”⁸⁰, cuja ‘loucura’ se apresenta como uma criação e elemento de sua própria filosofia. “O delírio como perda de identidade, a loucura como esmaecimento da razão não marca o desmascaramento de Nietzsche, mas sua realização suprema.” (Dias, 2020, p. 115).

Os *Dias de Nietzsche em Turim*, na visão muito pessoal e ensaística de Bressane/Dias, retomando um tema de Klossowski, um dos seus intérpretes mais singulares, são dias de euforia: “Compreende-se o porquê de Nietzsche e o círculo vicioso terminar com uma emocionante evocação dos últimos dias de lucidez do filósofo, de o capítulo final não levar o nome de ‘colapso de Nietzsche’, mas de ‘Euforia de Turim’.” (Dias, 2009, p. 164)

Ao propor um movimento reflexivo sobre a vida e o pensamento do filósofo, o Nietzsche de Bressane ou Bressane em Nietzsche, pode ser visto como um autêntico filme-ensaio, marcado pela subjetividade do enfoque e pela liberdade com que o cineasta interpreta uma vida na sua relação com a arte e o pensamento.

⁸⁰ Fala de Bressane extraída do vídeo *Laceno d'Oro 43- Masterclass Julio Bressane*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5TPc&ab_channel=Laceno%27oroFestivalInternazionaledelCinema Acesso: 01 ago. 2023.

Figura 19 - *Dias de Nietzsche em Turim*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Cena do filme em que Nietzsche encontra alguns de seus intérpretes brasileiros: Roberto Machado, Aurélio Guerra Neto, Marcelo Dreyfus Cattan, Kátia Muricy e Rosa Dias. O filme-ensaio retratístico de Bressane promove o encontro de dois tempos. Como em outras de suas obras, o cineasta promove encontros entre passado e futuro, para demonstrar a atualidade dos seus personagens-signos.

No DVD do filme *Dias de Nietzsche em Turim* foi incluído o curta *Nietzsche em Nice*, e, em 2019, Bressane lança *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, essas são interpretações ainda mais particulares, e mais experimentais, que complementam o longa de 2001. Nesses dois filmes Bressane propõe imagens que são um movimento reflexivo sobre a relação de Nietzsche com a paisagem e os sentidos, convidando o espectador para uma suspensão voluntária do senso comum, na sua radical tese de que

Nietzche saiu do texto filosófico (...) a filosofia começou a ser percebida por outros sentidos, *Sils Maria* era o ar, a lua, os pinheiros, a água, o lago, a altura, a fortaleza romana de 2000 anos que está lá nos Alpes, isso tudo não era motivo nem inspiração filosófica, era a filosofia ela mesma.⁸¹

⁸¹ Fala de Bressane extraída do vídeo *Laceno d'Oro 43- Masterclass Julio Bressane*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5TPc&ab_channel=Laceno%27oroFestivalInternazionaledelCinema Acesso: 01 ago. 2023.

Figura 20 - Cena de *Nietzsche Sils Maria* de Surlej



Fonte: Arquivo pessoal.

Em o *Rumor da língua*, Roland Barthes escreveu algo que nos remete a esse processo de Bressane na realização dos filmes: “Imagino-me hoje um pouco à maneira do antigo Grego, tal como o descreve Hegel: ele interrogava, com paixão, sem descanso, o rumor das folhagens, das nascentes, dos ventos, em suma o frémito da Natureza, para nela perceber o desenho de uma inteligência.” (Barthes, 1984, p. 77).

E Bressane, por sua vez, pretende traçar “o desenho de uma inteligência”, ao interrogar com sua câmera esses lugares, o rochedo do título, do qual, segundo o cineasta, “Nietzche viu o Zaratustra”, “viu o eterno retorno”, “ele viu”, “na rocha”⁸².

Voltemos novamente a Walter Benjamin, um dos grandes ensaístas do século XX, a fim de aproximar (ainda mais) Bressane do ensaio. Nessa altura já podemos afirmar que há uma intencionalidade, um pendor, uma atitude de ensaísta no cineasta. Julio Bressane é um ensaísta, na mesma tradição que liga Montaigne a Adorno, a Benjamin, a Godard... Ricardo Forster, escrevendo sobre Walter Benjamin, explicita bem em que consiste o caráter ensaístico da escrita de Benjamin:

o ensaísta está aberto à experimentação, põe à prova seus conhecimentos, reconhece suas deficiências, trabalha nas margens do sentido, deixa-se levar pelo ritmo da escrita e confia nos sinais que vêm de seu próprio mundo de objetos. O ensaísta, no caso

⁸² Fala de Bressane extraída do vídeo *Laceno d'Oro 43- Masterclass Julio Bressane*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5TPc&ab_channel=Laceno%27oroFestivalInternazionaledelCinema. Acesso: 01 ago. 2023.

Benjamin, mapeia seus ziguezagues, tenta obsessivamente traçar o mapa labiríntico de suas buscas intelectuais. Talvez por isso seus textos permaneçam sempre abertos, prontos para serem retomados, ampliando o nível de seus significados. (Forster, 1991, p. 61)⁸³.

Em *Nietzsche em Nice* e *Nietzsche Sils Maria* Rochedo de Surlej, o cineasta se deixa levar pelas sugestões dos locais que Nietzsche esteve em Nice e em Sils Maria, lugares que “Nietzsche tocou com a mão”. Bressane sai para encontrar as imagens para suas ideias, criando pelo caminho, como o Benjamin da citação, seu próprio tema, seu próprio objeto, “ampliando o nível de seus significados”.

4.3 Filme de Amor, 2003

Filme de amor é sobre duas coisas: o intervalo e a sobrevivência. Intervalo é o que se passa entre as imagens. A sobrevivência fala de pessoas movidas por uma pulsão inconsciente, de um desejo de recriar a existência para sentir uma coisa difícil de sentir que é o sentimento do amor. (Bressane apud Gardnier, 2002, p. 82).

A imaginação é a espora do desejo, seu reino é inesgotável e infinito como o fastio, seu contrário e seu gêmeo. (Paz, 1999, p. 16).

Vamos à História do subúrbio. (Dom Casmurro, Machado de Assis).

“Eu tive uma ideia, deixei a ideia andar sozinha e a segui”, essa frase, que poderia figurar em algum texto que definisse o ensaio, foi dita por Bressane para explicar *Filme de amor* (2003), longa posterior ao *Dias de Nietzsche em Turim*.

Diferente de outros filmes, que representavam o coroamento de uma ideia, com *Filme de Amor* aconteceu o contrário: fiz o filme e depois ele me deflagrou. Eu tive uma ideia, deixei a ideia andar sozinha e a segui. O filme foi feito de maneira inconsciente. O ato de fazer o filme não é inconsciente, mas a força que me conduziu a ele foi. (Bressane apud Gardnier, 2002, p. 82)

Método que não é estranho ao filme-ensaio, como observou Josep Catalá (2014, p. 179):

⁸³ “El ensayista está abierto a la experimentación, pone a prueba su saber, reconoce sus carencias, trabaja en los bordes del sentido, se deja llevar por el ritmo de la escritura y confía en las señales que provienen del propio mundo objetual. El ensayista, en este caso Benjamin, hace la cartografía de sus ziguezagues, obsesivamente intenta dibujar el mapa laberíntico de sus búsquedas intelectuales; quizá por eso sus textos quedan siempre abiertos, dispuestos para ser retomado, amplificando el nivel de sus significaciones”. Tradução nossa. FORSTER, Ricardo. **W. Benjamin TH. W. Adorno** – El ensayo como filosofía. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1991, p. 61.

(no filme-ensaio) em um caso, a reflexão dá origem à forma; no outro, é a forma que suscita a reflexão num processo obviamente dialético e que, portanto, uma vez iniciado, não se detém. É assim que a forma acolhe a figura do autor e a expõe na superfície da obra, pois é nesta superfície que se desenrola parte do processo de reflexão.

A ideia base do filme, como explicitou o próprio cineasta, foi um ensaio do historiador e crítico de arte *Aby Warburg*, sobre o mito das três graças nas obras *o Nascimento de Vênus* e *a Primavera*, do pintor renascentista Sandro Botticelli (1445-1510).

Os textos de Warburg me chamaram a atenção para o assunto, sobre o jogo do amor que envolvem os conceitos de beleza, amor e prazer. Através dos tempos, esses elementos vão se metamorfoseando entre outros valores, entre eles mesmos, e esse jogo do amor simbólico se dá até hoje. É mais uma amostra da sobrevivência da antiguidade na vida contemporânea. (Bressane apud Almeida, 2023)⁸⁴

As três graças divinas, seguidoras e projeções de Vênus, Abigail, Eufrosina e Tália, alegorias do prazer, amor e beleza na mitologia grega, são representadas, no filme, por três personagens comuns: uma ascensorista, Matilda (Josie Antello), uma manicure, Hilda (Bel Garcia) e um cabelereiro, Gaspar (Fernando Eira). Durante fins de semana, esses amigos se reúnem em um apartamento de paredes deterioradas, no que parece ser algum cortiço no centro da cidade do Rio de Janeiro. A paisagem urbana decadente, mostrada no início do filme, evoca o ‘silêncio’ e vazio de uma cidade em fins de semana, barulhos urbanos invadem sequências e planos, que mostram o trio dentro do apartamento, onde a maior parte do filme vai se passar.

⁸⁴ ALMEIDA, Carlso Helí de. “Mais dois nomes do Brasil no festival de Cannes”. *O Estado de São Paulo*, 30 abril 2023. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030430-40006-nac-34-cd2-d1-not>. Acesso: 25 jul. de 2023.

Figura 21 - Josie Antello, Fernando Eiras e Bel Garcia em *Filme de amor*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: No mito as Três Graças são três mulheres, em *Filme de amor* um homem, Gaspar, representa uma das graças. “Se as Três graças estão entrelaçadas é por que são indissociáveis...”, diz-nos a personagem de Hilda em fala do filme. O masculino como indissociável do feminino? O masculino como signo do equilíbrio dado pela simbologia do número 3, que em dado momento se discute no filme? Uma vasta rede de sentidos em que literatura, pintura, cinema, filosofia, crítica literária, história da arte, são evocados, exigindo do espectador uma participação ativa no próprio processo de construção de sentidos do filme.

E o que o trio faz no apartamento? Se embriagam, como diria Baudelaire, sem descanso. Conversam entre si, recitam poemas, leem livros, narram histórias... Textos e falas as mais diversas são ditas pelos personagens, criando “uma vasta rede no interior do qual circula a eletricidade dos sentidos” (Bressane, 1996, p. 61)⁸⁵. Os três personagens revezam suas falas, seus monólogos de três, e a primeira dessas conversas, que acontece quase aos 15 minutos do filme, tem início com Hilda. Diz a personagem de Bel Garcia:

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

Essa primeira fala nos apresenta um dos temas essenciais do filme, a tradução de linguagens, na tensão dialógica entre o verbal e o visual. Uma busca pela representação de

⁸⁵ Frase de Michel Butor, que Bressane retoma em um texto sobre O Signo Jerônimo, “Michel Butor nota que “literatura e pintura formam uma vasta rede no interior da qual circula a eletricidade dos sentidos”. BRESSANE, Julio. “O Signo Jerônimo”. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.61.

conceitos literários, filosóficos, pictóricos... do tema das três graças (prazer, amor e beleza). Cada linguagem artística, por exemplo, é um modo único de representar algo, o cinema, já falamos sobre isso, esse “organismo intelectual sensível que transpassa outras disciplinas” como Bressane gosta de dizer, ao fazer essa tradução entre signos de outras linguagens, busca criar, nos limites da sua linguagem, algo único. *Filme de amor* é também um filme sobre o processo, “eu vou contar para melhor sabermos o que é...”, o processo de fazer um filme, a luta pela expressão.

Hilda ainda diz, na sequência da fala acima: “...eu preparei, recortei um texto, traduzi, com antiga elegância, saboroso. Mas também depois, queria ouvir uma coisa rude, infantil, perversa.” O prazer infantil, polimórfico, é o modo como essas personagens buscam, pela via da embriaguez, da imaginação, das drogas, do sexo, das declamações e leituras, das reminiscências (fantasiosas ou não), das acrobacias humorísticas, a satisfação hedonista da pulsão inconsciente, nesse “hiato de alegria”, como chamou Bressane, em que exuberância erótica e perversidade polimórfica (erotização completa do corpo) se enredam.

Se em *Dias de Nietzsche em Turim*, a dissolução do ego de Nietzsche, sua loucura, é marcada pela transformação física do personagem se travestindo de Dionísio, o deus que destrói o que o deus Apolo preserva, ou seja, a autoconsciência; em *Filme de amor*, a espora do desejo é atçada e o mergulho no êxtase dionisíaco se dá no intervalo em que essas personagens se encontram no apartamento. Um psicodrama, uma performance, em que a realidade dos instintos “rude, infantil, perversa”, é afirmada, nesse jogo de fim de semana. Johan Huizinga (1999, p. 33), no seu clássico *Homo Ludens*, define jogo como:

uma atividade ou ocupação voluntária, exercida num certo nível de tempo e espaço, segundo regras livremente consentidas e absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, atividade acompanhada de um sentimento de tensão e alegria, e de uma consciência de ser que é diferente daquela da vida cotidiana.

E em que consiste esse jogo? Quando ouvimos a inserção da voz de Santamaria – um dos bandidos de *O Anjo nasceu*, sobreposta a uma cena em que Matilda e Hilda acabaram de realizar uma feição em Gaspar, engolindo o que seria a parte excremental do personagem – dizendo “pra mim o que tá certo é o que tá errado, e o que tá errado é o que tá certo”⁸⁶, esse momento (como serão outros momentos do filme) parece representar uma vitória, momentânea,

⁸⁶ A mesma frase é repetida, mais adiante, dessa vez pela atriz, que completa: “...por que certo e errado são a mesma coisa”.

para usarmos dois conceitos de Freud, do Id sobre o Eu. O Id, o princípio do prazer, visto como algo errado pelo Eu, e que por isso deve ser reprimido.

O EU (...) se esforça em fazer valer a influência do mundo externo sobre o Id e os seus propósitos, empenha-se em colocar o princípio da realidade no lugar do princípio do prazer, que vigora irrestritamente no Id. A percepção tem, para o Eu, o papel que no Id cabe ao instinto. O Eu representa o que se pode chamar de razão e circunspeção, em oposição ao Id, que contém as paixões. (Freud, 2011, p. 23).

A prevalência do princípio do prazer, a pulsão inconsciente como chamou Bressane, é representada pela exaltação e erotização do corpo. O corpo das personagens, em suas diversas posturas e gestos, está sempre respondendo ao que é dito (lido, declamado, pensado). Por isso, pode se dizer, como já foi dito, que o “personagem principal do filme é o corpo” (Sousa, 2015, p. 193)⁸⁷, e o que estamos vendo sendo representado são valores corpóreos. Como escreveu Norman O. Brown, em *Vida contra Morte*:

A sabedoria da loucura é a sabedoria da infância. O que a criança sabe conscientemente, e o adulto inconscientemente, é que nada somos a não ser nosso corpo. Embora muito adulto reprimido e sublimador possa conscientemente negá-lo, o fato continua que a vida é do corpo e somente a vida cria valores; todos os valores são valores corpóreos. (Brown, 1972, p. 340).

Em *Filme de amor*, “esse corpo está em todos os lugares”, enquadrado em vários ângulos e movimento (*plongée, contra-plongée, frontal, lateral, câmera de cabeça para baixo etc*), em poses as mais diversas, em planos abertos e fechados, como o plano de mais de um minuto que mostra a vulva de uma das atrizes, uma espécie de *tableau* da famosa e polêmica pintura *A origem do mundo*, de Gustave Coubert, em outro momento temos, em primeiro plano, a imagem de um pênis ejaculando, em uma espécie de *ostentatio genitalium* pagã. Se por um lado, o cinema de Bressane é cifrado, intelectual, suas imagens são imediatas. E como todo mundo sabe, qualquer fantasia erótica, levada a seu termo, só pode terminar na satisfação física, por isso, como disse o cineasta: “o filme não se esquivava da pornografia, ele quer ser pornográfico”, e completa: “Até porque não existe amor sem a pornografia. O que alimenta o amor é o desejo, a fantasia. E o filme é feito dessas coisas, dessas anormalidades, das pequenas coisas desprezíveis.” (Bressane apud Almeida, 2023)⁸⁸.

⁸⁷ “A personagem principal do filme é o corpo. A câmera é o corpo, o corpo é o que rompe com o filme. Ele surge dentro do filme, e o filme surge dentro dele. A câmera e toda a cenografia são prolongamentos e reflexos desse corpo. E esse corpo está por todos os lugares”. Citado por SOUSA, Adriano Carvalho Araújo. **Poética de Julio Bressane**: Cinema(s) da Transcrição. São Paulo: Fapesp, 2015, p. 193.

⁸⁸ ALMEIDA, Carlso Helí de. “Mais dois nomes do Brasil no festival de Cannes”. **O Estado de São Paulo**, 30 abril 2023. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030430-40006-nac-34-cd2-d1-not>. Acesso: 26 jul. 2023.

Mas há, nesse jogo com o êxtase dionisíaco, um pacto apolíneo, as coisas não saem totalmente do controle. Como diz Matilda (Josie Antello), há “uma discórdia/concórdia”, ou seja, um equilíbrio, uma harmonia entre esses opostos, Apolo e Dioniso, Vênus e Marte. O erotismo do filme não tem relação com a crueldade do erotismo, explicitada por George Bataille (2013), que começa com o beijo (o desejo de morder) e pode ir até o esquartejamento. Ao contrário desse Bataille, das histórias do Marquês de Sade e de *A comilança (La Grande Bouffe, 1973)*, de Marco Ferreri, em *Filmes de amor* todos voltam vivos e funcionais para casa.

Filme de amor é um teatro de amor – teatro como drama grego, que como escreveu Rosa Dias (2011, p. 95), seguindo a genial intuição de Nietzsche, traduz “a sabedoria dionisíaca em imagens apolíneas”. Os fragmentos desses discursos amorosos assimilam diversos gêneros, desde a “torpeza anódina e inocente” da comédia, segundo Aristóteles (1987, p. 446), ao lirismo. Lírica, como escreveu Bressane (2005, p. 63), gênero que “nasce de uma música, de um ritmo, de uma festa, de um transe, espécie de suruba divina, ritual e brutal...”. Corrigan (2015, p. 39) observa que “a atividade dialógica do pensamento ensaístico também pode ser observada na maneira como o ensaístico assimila e pensa por meio de outras formas, incluindo a narrativa, os gêneros, as vozes líricas etc.”

Em *A Visão Dionisíaca do Mundo*, de Nietzsche, citado por Rosa Dias, em *Nietzsche e a música*, o jogo com a embriaguez no estado dionisíaco, é explicado nos seguintes termos:

Mas se a embriaguez é o jogo da natureza com o homem, a criação do artista dionisíaco é o jogo com a embriaguez. O servidor de Dioniso deve estar em estado de embriaguez e ao mesmo tempo permanecer postado atrás de si como um observador. Não é na alternância entre lucidez e embriaguez, mas em sua simultaneidade, que se encontra o estado dionisíaco. (Dias, 2011, p. 31).

Nessa simultaneidade entre lucidez e embriaguez, os personagens atuam, em gestos e falas, em que citações as mais diversas, são performaticamente transcriadas. Como exemplo de um fala que remete a uma citação, temos a cena em que Gaspar fala o início do poema ‘A cisma do destino’, de Augusto dos Anjos. Não há nenhuma indicação de que é um poema, quem é o seu autor, se o poema está inteiro ou se foi recortado. Gaspar simplesmente começa dizendo “Escuto. E vejo. O que é que eu vejo? Eu vejo...”

Recife. Ponte Buarque de Macedo. Eu, indo em direção à casa do Agra, assombrado com a minha sombra magra, pensava no Destino, e tinha medo! Lembro-me bem. A ponte era comprida, E a minha sombra enorme enchia a ponte, como uma pele de rinoceronte, estendida por toda a minha vida!

Citações assim são utilizadas como se fizessem parte de uma conversa. Gaspar cita Augusto dos Anjos, como um *ready made*, deslocando seu sentido para o que parece ser a narração de uma experiência real do personagem. Logo adiante, o mesmo Gaspar vai tentar fritar um bife e um ovo no ferro de passar roupa, além do significado que remete ao dadaísmo e ao surrealismo, pode ser visto como um descolamento, literal e evidente, mas ilustrativo, desse processo do cineasta, de deslocar sentidos, dando usos novos e inusitados a inserções de outras artes. Evidentemente, que essa cena da carne e do ovo, como outras cenas do filme citadas aqui não esgotam, e nem pretendem esgotar suas possibilidades interpretativas, é tão somente uma visão pessoal sobre o assunto.

Fritar ovo e carne num ferro de passar pode ter muitos sentidos, inclusive nenhum ou inclusive ser uma referência a alguma obra literária, filosófica etc., vai saber? Nem tudo, muito pouco, quase nada, só a ponta desse iceberg de referências é que conseguimos captar nesse filme denso de informações. Mas sejamos também um pouco ensaístas, e não vamos aplainar as fraturas.

Como exemplo de um gesto que remete a uma citação, temos uma cena curta, de menos de um minuto, em que Hilda senta nua em um prato de leite. Aqui já conseguimos entender a referência, trata-se da descrição do início da novela *História do olho*, de George Bataille. Exemplo de uma “referência feita em chave minimalista, pelo detalhe que é preciso completar”, como escreveu Ismail Xavier (2006, p. 18). A descrição de Bataille (1981, p. 17):

No corredor, havia um prato de leite para o gato. – Os pratos são feitos para a gente sentar, disse Simone. Quer apostar? Vou sentar no prato. – Aposto que você não tem coragem, respondi, ofegante. Estava calor. Simone colocou o prato sobre um banquinho, instalou-se na minha frente e, sem desviar os olhos dos meus, sentou-se e mergulhou a bunda no leite. Fiquei algum tempo imóvel, o sangue subiu-me à cabeça e estava tremendo enquanto ela olhava o meu pau levantar a calça. Deítei-me a seus pés. Ela não se mexia; pela primeira vez, vi sua “carne rosa e preta” imersa no leite branco. Ficamos imóveis durante muito tempo, os dois igualmente corados.

Figura 22 - Filme de amor



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Grécia e Roma antiga, Rafael, Botticelli, Goya, Courbet, Balthus, literatura erótica do século 17, Melville, Warburg, D. H. Lawrence, Bataille, Augusto dos Anjos, Nora Ney, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira... *Filme de amor*, um ensaio verbocovisual sobre arte e erotismo.

As cores e tons do filme, que oscilam entre o preto e branco e o sépia, é do diretor de fotografia Walter de Carvalho⁸⁹, que trabalhou com Bressane em *Viola chinesa*, e em filmes posteriores a *Filme de amor*, como *Cleópatra*, *A Erva do Rato* e *Educação Sentimental*. Mais uma vez, e nesse filme de modo muito particular, a relação entre pintura e cinema em Bressane se mostra de modo bem expressivo, como explicou o cineasta:

Noventa e cinco por cento dos enquadramentos do filme são inspirados de algum quadro, de alguma pintura. E o pintor com o maior portfólio de trabalhos eróticos é o francês Balthus. Dei ao Valtinho um catálogo com as obras de Balthus e ele estudou a cor, as misturas de tintas que o pintor usava para chegar àquela cor de suas telas. (Bressane apud Almeida, 2023)⁹⁰.

⁸⁹ Filme de Amor foi o grande vencedor do 36º Festival de Brasília, 2003, além do candango de melhor filme, recebeu as premiações de fotografia (Walter de Carvalho), e trilha sonora (Guilherme Vaz).

⁹⁰ ALMEIDA, Carlso Helí de. “Mais dois nomes do Brasil no festival de Cannes”. *O Estado de São Paulo*, 30 abril 2023. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030430-40006-nac-34-cd2-d1-not>. Acesso: 26 jul. 2023.

Figura 23 - *The Salon II*



Fonte: Étude d'une oeuvre : Balthus, *Le Salon (II)*

Disponível em: <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/balthus-le-salon-ii-1169265>.

Acesso 27 jul. 2023.

Balthazar Klossowski de Rola (1908-2001), que assinava Balthus⁹¹, foi um pintor francês de origem polonesa, conhecido por pintar adolescentes em poses eróticas, e eventualmente gatos, evocando nas suas pinturas mestres do passado, como Piero della Francesca, Ingres, Courbet e Seurat. Na arte de Balthus, escreveu Sérgio Augusto de Andrade (2001):

O espaço se organiza como nos grandes painéis da arte religiosa, com figuras que assumem a posição hierática de monumentos e que, por seus gestos, ostentam a solidez pesada de ídolos que pudessem se permitir longos períodos de languidez. O rigor formal que as caracteriza é o maior segredo de sua impossível intimidade: a arte de Balthus é um flerte controlado entre a geometria e a leveza. Não se imagina que algo vá acontecer nem se pode supor que algo esteja prestes a abalar a estabilidade essencial de seu mundo: a pintura de Balthus não se preocupa nem com crises nem com epifanias. O tempo acaba resolvido numa equação na qual a sinuosidade de pernas adolescentes, dobradas com displicência sobre poltronas, récamiers ou divãs parece apontar para um universo sem pressa – um universo gloriosamente fechado que pôde ser surpreendido pela alegria ocasional de uma representação atenta.⁹²

Em *Filme de amor*, muitas de suas pinturas são recriadas por esses personagens, que durante esses fins de semana se dedicam a encontrar um hiato na banalidade de suas vidas cotidianas, criando um espaço em que, como escreveu o crítico a respeito de Balthus, apontam “para um universo sem pressa”, o universo das graças, do princípio do prazer em contraste com o princípio de realidade. No filme, embora nunca apareça, a figura de um gato é sugestivamente

⁹¹ Balthus foi irmão do filósofo francês Pierre Klossowski, citado no filme anterior.

⁹² ANDRADE, Sérgio Augusto. “**Serenidade e discrição**”. *Bravo!* São Paulo, n. 43, abr. 2001.

em vários momentos, seja por miado, seja pelo fato de uma das personagens colocar leite em um prato, evocando também a presença do próprio pintor.

A escolha e presença de Balthus, um pintor atípico do século XX, o século das vanguardas, se aproxima da figura do próprio Bressane, um cineasta atípico no século XXI, o século da rapidez e das facilidades. Como Balthus, que insistia que as suas pinturas deviam ser vistas, e não lidas⁹³, o cinema de Bressane, trabalhado também com rigor formal é um cinema, nas palavras do próprio diretor, para os olhos. Como na pintura de Balthus, definida como um “flerte controlado entre a geometria e a leveza”, *Filme de amor*, cuja gênese é um ensaio sobre a pintura no renascimento, também pode ser definido como um flerte controlado entre a geometria e a leveza.

Geometria como simetria dos planos, personagens centralizados como em uma pintura renascentista. Geometria como os intervalos entre sequências, espaços de tempo. Leveza como os movimentos suaves da câmera, a passagem de planos estáticos para planos em movimentos, assim como a passagem do preto e branco (representando a fantasia, o imaginário) para o colorido (ações). Há leveza também no gestual, cenas que as personagens voam, nadam, dançam, cantam, corpos nunca rígidos, mas soltos, abertos, ligando alma e corpo, ou melhor, não separando os prazeres do corpo dos prazeres do espírito.

Figura 24 - *Filme de amor*



Fonte: Arquivo pessoal.

⁹³ “He insisted that his paintings should be seen and not read about”. Balthus (Balthasar Klossowski de Rola) . Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/balthus-689>. Acesso: 28 jul.2023.

Legenda: Como nas citações e leituras ao longo do filme, o tom bem humorado das personagens destrói o que seria solenidade e rigidez. Ao som de *O maior castigo que te dou*, na voz de Aracy de Almeida, a cena se transforma em um pastiche bem humorado. Ao misturar Noel Rosa com Balthus, “a impossível intimidade” do pintor, como descrito pelo crítico, se transforma em aberta intimidade, em Bressane.

Na Figura 25, *tableau* da pintura *The guitar lesson* (1934), a personagem Matilda ri, não há resistência, ao contrário do quadro de Balthus (Figura 26), em que o rosto da menina está tenso, demonstrando uma relação de resistência e submissão.

Figura 25 - *The guitar lesson* (1934)



Fonte: The Guitar Lesson by Balthus.

Disponível em: <https://creativeflair.org/article/the-guitar-lesson-by-balthus-exploring-themes-symbolism-and-controversy/>. Acesso: 28 jul. 2023.

Nesse jogo divino, do dar, receber e retribuir, o que se pretende salvar é o prazer. Três pessoas com “talento, o pendor de sair de si” se unem, o que assistimos no filme são seus modos de sentir e perceber o mundo, em que discursos sobre o amor e a beleza são entremeados com cenas de masturbação e sexo oral, além de curtos enxertos de filmes pornográficos, e inserções sonoras de outras obras⁹⁴, como *Moby Dick* (1956), de John Huston.

Na inserção sonora do filme de Huston, ouvimos a voz de Gregory Peck, como o capitão Ahab, recitando trechos do romance de Herman Melville, voz que contrasta com a voz meio esganiçada e irônica de uma das atrizes apresentando três personagens de *Moby Dick*: Queequeg, Tashtego e Daggoo, e recitando, em inglês, trechos do ensaio *'Moby Dick*, de

⁹⁴ Há também inserções de outros filmes, como a voz de Bela Lugosi, do seriado dos anos 30, *Sombras Sussurrantes* (*The Whispering Shadows*, 1933), filmes pornográficos, e autocitação de outros filmes do cineasta como *O Anjo nasceu*, *O Rei do Baralho*, *A agonia*, *Tabu*, *Cinema Inocente* etc.

Herman Melville’, de D.H. Lawrence. Ensaio incluído no livro *Estudos sobre a literatura clássica americana*, em que o escritor inglês interpreta a obsessão lunática e maníaca do capitão Ahab, como um símbolo de condenação.

Condenação do quê?

Condenação de nossa era branca. Estamos condenados, condenados. E a condenação é da américa. A condenação de nossa era branca. (Lawrence, 2012, p. 229).

A mentalidade branca é representada por Ahab, o monomaníaco e desmesurado capitão, que tinha uma perna que era uma prótese feita de osso de baleia, e que na sua ânsia por vingança arrasta consigo nessa busca suicida por *Moby Dick*, as “raças escuras e claras, vermelhas, amarelas e negras” (Lawrence, 2012, p.229). O personagem Gaspar, em estado de transe e voz caricata de um selvagem, sintetiza a ideia de Melville/Lawrence, quando de frente para a câmera diz “o animal mais feio que existe é o homem branco”.

Figura 26 - Filme de amor



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Um lençol branco estendido no corpo de Matilda sugere a forma da baleia branca, Moby Dick. Gaspar, segura uma muleta, tendo uma das pernas escondida, é o capitão Ahab. Matilda fala de Queequeg, o canibal tatuado do livro, Tashtego, o índio pele-vermelha, e Daggoo, negro africano, recitando trechos de D. H. Lawrence.

Esse é um dos momentos que mais ilustram o tom fortemente ensaísticos do filme, em que o caráter “proteico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico” (Teixeira, 2015, p. 359), que caracteriza um filme-ensaio, se mostra de forma mais exemplar. Bressane parte de um mito antigo, e da sua representação artística no Renascimento, e em dado momento desse caminho nos deparamos com discussões acerca de um romance americano do século 19. É dado

ao espectador remontar essas referências, entendê-las, o ensaio não só mostra o que o seu autor pensa, mas faz pensar. Como escreveu Corrigan (2015, p. 57):

Uma das principais características definidoras do filme-ensaio e de sua história passa a ser a obtenção de uma resposta intelectual ativa às questões e provocações que uma subjetividade não resolvida dirige ao seu público.

Nesse mostrar como o autor pensa, a bela definição de Mercedes Álvares abaixo, nos remete ao processo que parece ser também o do cineasta, processo esse que podemos estender para outros de seus filmes, como no já citado *Dias de Nietzsche em Turim*, mas que em *Filme de amor*, é ainda mais exemplar:

Na literatura, a estrutura de um romance pode ser a de um caminho, um rio, um círculo, até uma árvore — com seu tronco principal e seus galhos—, mas a de um ensaio é sempre uma floresta, na qual o ensaísta ou explorador entra. Se o explorador procurar cogumelos, prestará atenção a certos indícios, a certos vestígios ou marcas significativas; se ele está procurando por ninhos de pássaros, ele vai olhar para os outros. Não há uma rota fixa ou uma rota que se desenha no final da exploração, mas, na sua perda, no final terá apanhado uma certa verdade das muitas que a floresta esconde. Da mesma forma, o ensaísta literário ou cinematográfico adentra um território da realidade, como numa floresta. (Álvarez, 2019, p. 254)⁹⁵.

O que parece desvio de rota, são achados que o ensaísta encontra na sua busca. Se “um ensaio é uma busca para descobrir o que se pensa sobre algo”, em *Filme de amor* estamos testemunhando, como já observamos, o processo ensaístico de Bressane na sua busca por recriar um tema, ensaiando modos de representá-lo. *Filme de amor*, além do seu entrecho e de suas múltiplas referências e significados, dos quais sugerimos alguns, no sentido de exemplificar como o filme-ensaio excita, estimula, incita à problemática, conduz a indagação e a dúvida, como escreveu Franklin Martins (1965)⁹⁶, pode também ser visto como um filme que mostra o processo mesmo de construção de um filme, e não precisamos ver a equipe de filmagem, e a claquete sendo batida no fim do filme para entender isso.

⁹⁵ “En literatura, la estructura de una novela puede ser la de un camino, un río, un círculo, incluso un árbol —con su tronco principal y derivaciones—, pero la de un ensayo siempre es un bosque, donde se interna el ensayista o explorador. Si el explorador busca setas atenderá a ciertos indicios, ciertas huellas o marcas significativas; si busca nidos de pájaros, se fijará en otros. No hay una ruta prefijada ni una ruta que se dibuje al final de la exploración pero, en su extravío, al final habrá atrapado una cierta verdad de las muchas que el bosque esconde. Del mismo modo el ensayista literario o cinematográfico se interna en un territorio de la realidad, como en un bosque”. Tradução nossa. ÁLVAREZ, Mercedes. El ensayo cinematográfico. (Una aproximación al género). In: **Itinerarios y formas del ensayo audiovisual**. MINGUEZ, Norberto (ed.) Barcelona: Gedisa, 2019, p. 254.

⁹⁶ “A virtude máxima do ensaísta é excitar, estimular, incitar à problemática, conduzir à indagação e à dúvida.” OLIVEIRA, Franklin. A estrutura do ensaio. In: **Viola d’amore**. Rio de Janeiro: Ed. do Val, 1965.

Outro momento a ser destacado, o filme é construído, como estamos vendo, de sequências de quadros quase independentes entre si, é uma fala de Matilda (Josie Antello), que faz referência a uma figura que encontramos em outros filmes do cineasta. A figura, quase sempre referenciada, do amador. Em *Filme de amor*, Matilda narra uma história de aprendizagem sexual com um homem mais velho, seu tio-avô, descreve a figura e em dado momento diz desse senhor: “lia e escrevia o dia inteiro. Lia sem cessar. Não escrevia para publicar, escrevia para ajudar-se a pensar”. Em *A Erva do Rato*, a personagem de Alessandra Negrini, falando do pai, diz: “ele era um escritor, mas nunca publicou um livro. Escrevia para si, mas não para publicar”. Áurea, a personagem de Josie Antello, em *Educação sentimental*, em resposta ao jovem Áureo, personagem de Bernardo Marinho, que lhe perguntara: “você escreveu dois livros?”, diz “dois romances... escrevi alguns ensaios, estudos, fiz um poema, nunca publiquei nada, nem vou publicar, não quero, já passou”. Na mesma cena, dessa vez respondendo a outra pergunta do jovem: “a sua mãe era escritora?”, responde: “escritora não, mas escrevia sim, era doutora em filosofia. Nunca deu aula, não quis, não se sentiu atraída, não gostava. Considerava a popularidade um insulto (...)”.

Três filmes que guardam certas semelhanças, são histórias que acontecem principalmente em ambientes fechados, isolados do mundo externo, entre pessoas, as quais não imaginávamos serem do jeito que são, como o Dr. Belém, do conto de Machado de Assis, *Um esqueleto*, que guardava em casa, como quem guarda um bibelô qualquer, o esqueleto da esposa. Estamos, como a senhora Fino de *Dias de Nietzsche em Turim*, olhando pelo buraco da fechadura, como espectadores privilegiados, como todo espectador de cinema, os momentos íntimos (figurações do erótico), do trio de *Filmes de amor*, as perversões do casal Ele/Ela de *A Erva do Rato*, e a amizade cheia de desejos da mulher mais velha (que só se abre para objeto do seu desejo) e do jovem, em *A educação sentimental*. Bressane também nos leva para ver o esqueleto. Estamos vendo o que não era para ser visto, mas que o cinema mostra, por que esses personagens também figuram como amadores, no sentido que Roland Barthes, escrevendo sobre o pintor francês Bernard Réquichot (1929-1961), definiu:

Desfigurando a palavra, gostaríamos de poder dizer que Réquichot era um *amador*. O amador não é necessariamente definido por um saber menor, uma técnica imperfeita (neste caso Réquichot não é um amador), mas antes por isto: ele é *aquele que não mostra*, aquele que não se faz ouvir. O sentido desta ocultação é o seguinte: o amador não procura produzir senão a sua própria fruição (mas nada proíbe que ele se torne a nossa *por acréscimo*, sem que o saiba), e esta fruição não é derivada para nenhuma histeria. (Barthes, 1973, p. 194).

A parte final do filme é uma sequência que mostra um plano geral da cidade do Rio de Janeiro, vista do alto, nas primeiras horas da manhã, em que vemos a Baía de Guanabara, o Pão de Açúcar, o céu sereno; para logo em seguida, com a câmera baixa, ao nível do chão, surgir, em primeiro plano, a imagem de um bueiro e de pernas vindo na direção da câmera.

Figura 27 - Filme de amor



Fonte: Arquivo pessoal.

Ao contrário das primeiras imagens do filme, em que as ruas estavam vazias, marcando o início do fim de semana; agora as ruas estão cheias, movimentadas, cheia de pernas, diria o poeta, início do chamado dias úteis⁹⁷. Há vários contrastes nessa sequência, que vão de imagens estáticas para imagens em movimento, de imagens altas, mostrando a placidez de um céu límpido, ausente de elementos humanos, para imagens baixas, mostrando o burburinho humano apressado, do preto e branco ao colorido. A câmera percorre a cidade, monumentos, trajetos, pessoas. O que era uma multidão indissociável começa a ganhar contornos, quando a câmera se aproxima dos seus rostos, assistimos tudo isso tendo como trilha a versão brasileira de Hymne a l'amour⁹⁸, Hino ao amor, na voz de Dalva de Oliveira.

Nessa sequência das ruas, a câmera acompanha o movimento da cidade, até que surge as três personagens do filme em suas atividades cotidianas. Vemos Hilda, Josie Antello, quando a porta de um elevador se abre, ela sentada com um livro nas mãos, chamando as pessoas que esperava em uma fila, logo a identificamos como uma ascensorista, no mesmo plano a câmera faz uma meia-volta e entra em um salão de cabelereiro, onde identificamos Gaspar, cortando o

⁹⁷ A ideia do intervalo rodeia todo o filme, intervalo entre sequências, entre fala e silêncio, entre o dentro e o fora, entre cores, sons, gestos...

⁹⁸ Hymne a l'amour, de Edith Piaff e Marguerite Monnot, versão brasileira de Odair Marsano.

cabelo de um senhor, e Matilda, lixando as unhas desse mesmo senhor. Essa sequência meio que se repete, talvez para termos certeza de que são as mesmas pessoas que horas antes estavam criando uma outra forma de vida, fruindo e explorando as possibilidades do corpo e do desejo. Volto à citação de Barthes, e do amator, o filme que acabamos de assistir foi a reunião de três amadores, produzindo a sua própria fruição... Barthes continua o texto, apontando uma outra figura, a do artista, cuja fruição não é somente para si:

Para lá do amator, acaba a fruição pura (retirada de toda nevrose) e começa o imaginário, isto é, o artista: o artista frui, sem dúvida, mas a partir do momento em que se mostra e se faz ouvir, a partir do momento em que tem um público, a sua fruição deve estar conforme com uma *imago*, que é o discurso que o Outro, sustenta sobre o que ele faz. Réquichot não mostrava as suas telas (elas ainda são amplamente desconhecidas): “Todo o olhar sobre as minhas criações é uma usurpação do meu pensamento e do meu coração... O que eu faço não é feito para ser visto... As vossas apreciações e elogios, parecem-me intrusos que perturbam e maltratam a gênese, a inquietude, a percepção delicada do mental onde algo germina e tenta crescer...”. A singularidade de Réquichot é a de ter levado a sua obra simultaneamente ao mais alto e ao mais baixo: como o arcano da fruição e como um moderno hobby que não se mostra. (Barthes, 1973, p. 194).

Esses três filmes citados, que tocam no tema do amator, que poderia ser quatro, ou cinco, em *Dias de Nietzsche em Turim*, Nietzsche também está produzindo sua própria fruição nesses seus dias de euforia em Turim; em *Sedução da carne*, o diálogo do filme é com um papagaio... para Teixeira

O cinema bressaneano não é de massa, é um cinema de câmara, mais próximo da construção e fruição musicais. Daí a questão do dispositivo cinematográfico se tornar tão crucial nele, num arco que vai da preocupação de estruturar seus filmes na escala do fotograma à consideração pela curiosidade do espectador fechado numa sala escura, individualizado, portanto. (Teixeira, 2003, p. 355).

O tom retórico e eloquente do texto de *Filme de amor*, roteiro de Bressane e Rosa Dias, é uma outra característica ensaística do filme, se pensarmos nas definições, um tanto quanto restritivas de Philip Lopate (2007), mas nem por isso menos sugestivas, segundo a qual, o filme ensaio deve:

1) conter palavras em forma de texto, esse texto deve ser bem falado; 2) representar uma única voz, seja do diretor, seja do roteirista 3) o texto deve possuir um discurso delineado sobre um problema; 4) o texto tem que transmitir algo mais que informação, tem que ter um ponto de vista pessoal; 5) Por último, a linguagem do texto deve ser a mais eloquente, interessante e melhor escrita possível.⁹⁹

⁹⁹ LOPATE, Philip. A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. In: **La forma que piensa - tentativas en torno al cine-ensayo**. Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007.

Filme de amor é um exemplo dessa transmissão coerente de um pensamento, em um texto bem escrito e bem delineado, que representa o ponto de vista do diretor e roteirista Julio Bressane, e também da roteirista Rosa Dias, no sentido de que seus filmes são gestações de ideias cultivadas por longos períodos, representações verbais e figurativas de uma grande erudição. O que Bressane faz é refletir, através de um movimento de associação, de rima, em que o tema mitológico das três graças se desenvolve em imagens que são ao mesmo tempo signos, ao utilizar recursos e materiais estéticos, como a pintura, o cinema, a música, a literatura. A exposição desses materiais¹⁰⁰ gera novos sentidos, propondo, como vimos, um movimento reflexivo, alterando nossos modos de sentir e perceber, chamando a atenção

para onde e como o cinematográfico pode nos forçar para além de suas fronteiras e nossas fronteiras, forçar-nos a pensar sobre um mundo e sobre nós mesmos, que necessárias e crucialmente existem fora dos limites do cinema. (Corrigan, 2015, p. 191).

Depois de reconstruir na língua portuguesa personagens signos, como António Vieira, São Jerônimo e Friedrich Nietzsche, Bressane se volta para um outro tema universal e lança, em 2007, o filme *Cleópatra*. O mito da última rainha do Egito, que tem uma longa tradição bibliográfica, iconográfica, musical e filmográfica, que vai de Plutarco, Suetônio, Shakespeare, Joseph L. Mankiewicz, a temas de ópera e de inúmeras pinturas, é recriado pelo cineasta na língua portuguesa, em que o rio Nilo é a praia de Copacabana, e Dalva de Oliveira e Noel Rosa são invocados nessa tradução/recriação de uma das grandes personalidades da história. O filme de Bressane se insere nessa longa tradição, em que o mito que cerca a controversa e enigmática Cleópatra raramente foi tratada na língua portuguesa, no Brasil então nem se fala, como disse o cineasta, ‘Cleópatra no Brasil é fantasia de carnaval’, ou era, até esse original e pioneiro filme.

A *Cleópatra* de Bressane¹⁰¹ não será assunto do texto, mas suas imagens experimentais, sua concepção lírica e dramática, o rigor formal na composição dos planos, seu texto igualmente eloquente e cheio de referências, a sincronia entre tempos, passado e presente, como já observamos em outras obras, como *Sermões*, *São Jerônimo*, *Dias de Nietzsche*, o diálogo com

¹⁰⁰ Para Bressane o cinema não é, como se costuma dizer, a síntese de todas as artes, mas o contrário. “o cinema atravessa todas as artes, ou é por elas atravessado. A pintura, a literatura, a música. Para operar tudo isso, é preciso uma transmontagem”. “Entrevista com Julio Bressane”. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gpesc/?p=1067>. Acesso: 29 jul. 2023.

¹⁰¹ O filme tem roteiro de Julio Bressane e de Rosa Dias, fotografia de Walter Carvalho, música de Guilherme Vaz e uma magistral interpretação de Alessandra Negrini. Ganhou cinco prêmios no festival de Brasília: melhor filme, melhor fotografia, melhor atriz, melhor trilha sonora, som e direção de arte.

as outras artes e a ressignificação de obras e ideias das mais diversas, são exemplos, como já vimos, do pendor ensaístico do cinema de Bressane, notadamente nos filmes desse período.

Outros filmes realizados por Bressane nesse século, como o belíssimo e sugestivo *Educação Sentimental*, *Garoto*, *Beduíno*, o monólogo ensaístico *Sedução da Carne*, a homenagem a Antonioni em *Ver viver reviver*, que também não serão objetos do texto, carregam em si, em maior ou menor grau, o mesmo teor ensaístico. É possível estender, de modo geral, os significados que apontamos nas outras obras, para esses filmes.

De modo breve, não poderia deixar de mencionar alguns dos signos-modelares de Bressane, notadamente referenciado, de forma mais direta, em alguns dos filmes realizados entre 2001 e 2023. Personagens que sempre habitaram o universo fílmico de Bressane, falo de escritores como Machado de Assis, Jorge Luis Borge e Fernando Pessoa, que juntamente com Oswald de Andrade, são algumas das referências chaves do universo criativo do cineasta.

Outro desses signos-modelar é a influente presença do historiador de arte alemão Aby Warburg, autor do *Atlas Mnemosyn*. Como vimos em *Filme de amor*, cujo próprio tema do filme veio de uma leitura do cineasta de textos do historiador, o método do saber-montagem de Warburg perpassa outras obras de Bressane. As relações associativas e de montagem, entre citações e autocitações, de várias disciplinas, que constrói algo novo a partir de ligações diversas e inusitadas como no atlas de Warburg faz parte também do modo de construção de Bressane em filmes como *Rua Aperana* e *A longa viagem do ônibus amarelo*. Falemos um pouco de alguns desses signos e das respectivas obras em que surgem.

4.4 Signos-modelar: Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Fernando Pessoa, Aby Warburg

Bressane é o mais exigente, mas também o mais generoso de nossos cineastas. Muito mais que uma colcha de referências eruditas intimidadoras, cada filme seu é um organismo que desafia o espectador, ao colocar em sinergia ideias e signos de várias fontes (...) para a produção de novos sentidos. (Couto, 2017)¹⁰².

Julio Bressane: cinema superior. Batuque dos deuses... Batuque dos astros. (Ferreira, 1986, p. 228).

Machado, Borges, Pessoa, representantes máximos da literatura moderna de seus países, são nomes que povoam o universo fílmico, afetivo-intelectual, de Bressane desde sempre, se

¹⁰² COUTO, José Geraldo. “Beduíno, a nova provocação de Julio Bressane”. **Outras palavras**, 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/beduino-a-nova-provocacao-de-julio-bressane/>. Acesso: 12 ago. 2023.

pensarmos em citações esparsas e referências explícitas, desde seu primeiro longa *Cara a cara* até seu mais recente filme, *A longa viagem do ônibus amarelo*. No período que estamos considerando, filmes realizados no século XXI, esses três monstros cerebrais, foram retomados em quatro filmes. Filmes em que o cineasta/leitor Bressane interpreta, com os recursos do seu meio, sentidos, atmosferas, ideias, ambientes, relações, sugestões a partir dos escritos desses autores, que estão entre os mais complexos da literatura moderna.

Machado de Assis foi retomado, ou “interpretado”, como gosta de dizer o cineasta, em duas obras: *A Erva do Rato* e *Capitu e o capítulo*. Jorge Luis Borges, de quem Bressane gostaria de ter adaptado uma lenda sobre “Billy the Kid”, e cujos direitos, na época, Borges não vendeu, com o argumento bem borgiano, “que não poderia vender os direitos autorais deste conto, pois, este texto, não lhe pertencia, não era seu!” (Bressane, 2000, p. 90), foi inspiração para o filme *Garoto*. Inspirado no conto “O assassino desinteressado Bill Harrigan”, o filme capta a essência do filosófico conto de Borges, transformando, na mais radical de suas transcrições, a história de Bill Harrigan, o futuro Billy, the Kid. Fernando Pessoa é tema do filme-ensaio *O Batuque dos astros*. Há nesses criadores, como já notado pela crítica, grandes semelhanças.

Machado e Borges, escritores cosmopolitas da periferia cultural, fizeram – como observou Beatriz Sarlo, a respeito de Borges, mas que pode ser estendido a Machado – “da margem uma estética”, que lhe permitiu,

Recortar, eleger e percorrer sem preconceitos as literaturas estrangeiras, em cujo espaço ele se movimenta com a desenvoltura de um personagem marginal que faz livre uso de todas as culturas. Ao reinventar uma tradição nacional, Borges também propõe uma leitura enviesada das literaturas ocidentais. Da periferia, imagina uma relação não-dependente com a literatura estrangeira e pode descobrir o “tom” rio-pratense justamente porque não se sente um estranho entre livros ingleses e franceses. À margem, Borges logra que sua literatura dialogue de igual para igual com a literatura ocidental. Faz da margem uma estética. (Sarlo, 2008, p. 19).

Por que o mesmo pode ser dito de Machado é um dos assuntos mais estudados da sua imensa fortuna crítica, desde Silvio Romero, passando pelo controverso Eugênio Gomes, por Agripino Grieco, até a magistral interpretação de Sergio Paulo Rouanet. Rouanet que, em *Riso e melancolia*, não só evidencia o uso muito original e criativo da literatura estrangeira na obra do escritor carioca, como dá um passo além, ao demonstrar que Machado ilumina o entendimento das obras dos seus influenciadores, ou seja, “o caso de o influenciado que influencia a compreensão crítica de quem o influenciou.”(Rouanet, 2007, p. 32). Como Mário Peixoto, outro signo-modelar do universo de Julio Bressane, que em *Limite*, filme atrelado a vanguarda francesa dos anos 20, cria um movimento de câmera, como o próprio Bressane observa:

(...) que não existe no cinema até ali. Em todos aqueles filmes do [Marcel] L’Herbier, [Jean] Epstein, [Germaine] Dulac, [Abel] Gance, todos eles que fizeram aqueles movimentos de vanguarda franceses do início do século XX, ao que o “Limite” está um pouco atrelado, nem mesmo no cinema russo, tinha sido feito aquele movimento, aquela audácia de câmera, que eu disse que era quando o cinema configurava o “signo do Eu”.¹⁰³

Machado, Borges, Mário: criadores, cosmopolitas e nacionais.

Não é o mesmo caso de Julio Bressane na história do cinema moderno e do cinema brasileiro? Com sua ‘poda drástica’ e seu ‘talho crítico’, o cineasta não provocou também uma ruptura estética, e de compreensão, na sua revisão crítica, em forma de filmes, da história do cinema brasileiro, dialogando com grandes criadores da cultura universal? Bressane não é também um cineasta bifronte, cosmopolita e nacional, que faz com o cinema, no seu mosaico criativo de referências, o mesmo que Borges e Machado fizeram com a literatura?

Uma frase, uma imagem, uma ideia, um movimento me são dados e eu me aproprio deles com liberdade, sem esta timidez cultural de que fala Emerson. Quando nos apropriamos de um tema, nós o trabalhamos em toda a sua liberdade de escolha, e à escuta de seu acaso, de seu inconsciente. (Bressane apud Debs, 2008)¹⁰⁴

Sem falarmos no método de leitura e criação do manifesto antropófago, de Oswald de Andrade, e de sua influência nos criadores brasileiros, notadamente nos surgidos a partir da década de 1960. Para Ismail Xavier, o cinema de Bressane “tanto em seu impulso emergente quanto em seus desdobramentos”, é um dos maiores exemplos dessas

atividades que envolvem operações de assimilação crítica pelas quais incorporamos qualquer traço de alteridade, imposto (como na situação colonial) ou simplesmente encontrado, fazendo-o uma parte integrante de um projeto que se desdobra em resposta original, pois promove uma re-significação das referências. (Xavier, 2006, p. 7)

Os exemplos foram mostrados, nessa ampla meditação sobre cinema e cultura nacional e internacional que são os filmes do cineasta. Machado, Oswald, Vieira, Pessoa... Jerônimo, Nietzsche, Warburg, Cleópatra... Welles, Ford, Murnau, Huston,... Velásquez, Goya, Coubert, Balthus... Lamartine, Noel, Vassourinha, Mário Reis... Beethoven, Ravel, Villa-Lobos, Fauré...

¹⁰³ “Conversa com Julio Bressane (I)”. **Limite: Revista de ensaio e crítica de arte**. Disponível em: <https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/>. Acesso em: 13 ago 2023.

¹⁰⁴ DEBS, Sylvie. “Entrevista com Julio Bressane”, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/2154?lang=en#:~:text=Uma%20frase%2C%20uma%20imagem%2C%20uma,seu%20acaso%2C%20de%20seu%20inconsciente..> Acesso: 15 ago 2023.

4.4.1 Machado de Assis: *A Erva do Rato e Capitu e o capítulo*

Com Machado de Assis, entramos no regime das reticências e dos recalcamientos. Nada é simples nele, e não há nada, no melhor da sua obra, que se entregue de braços abertos à primeira leitura. Os seus corredores sempre fazem cotovelo, e eu penso, ao retomar um volume qualquer da última fase, no verso mal-assombrado de Mário Quintana: Um mistério encanando com outro mistério, no escuro...¹⁰⁵ (Meyer, 2008, p. 107).

No ano seguinte do filme *Cleópatra*, Bressane lança *A Erva do Rato*, sua segunda incursão ao universo de Machado de Assis. Tendo como base dois contos do escritor: *A causa secreta* e *Um esqueleto*, o filme pinça algumas poucas cenas dos contos e mescla as duas histórias, sintetizando-as em dois personagens, Ele (Selton Melo) e Ela (Alessandra Negrini), que se encontram em um cemitério e começam uma relação. Em Bressane, a sinopse é sempre curta. O entrecho não é o mais importante, o importante é o que se passa e o que acontece entre o que seria a historinha do filme e o fim do filme, e o que acontece aí é puro cinema bressaneano. Por isso, toda suposta interpretação dos seus filmes que busca se concentrar somente na intriga, perde o essencial do seu cinema. Erro difícil de evitar quando não se está habituado com as propostas do cineasta, por motivos simples: estamos viciados no clichê do entrecho, e compreender o cinema como uma arte para os olhos (luz, montagem, lente e enquadramento), e uma forma de pensamento, não é algo usual, mas sim algo que exige um esforço além do mero acompanhar ações. Quando viramos a chave a coisa se transforma, e a perspectiva do filme-ensaio, nesse sentido, ajuda nesse “exame de retina (e não de rotina)”. O enredo em Bressane é o disparador de toda uma concepção muito pessoal do cineasta sobre o que é o cinema, sobre o que pode o cinema, sobre as diversas possibilidades dessa arte.

Como já observado a respeito do filme *Brás Cubas*, quando o cineasta parte de um texto literário para o transformar em um filme, o que ele faz não é, simplesmente, adaptar o enredo dessas histórias, mas, a partir dela, criar e expandir, em outro meio, e outro tempo, e por isso de outros modos, a forma, o estilo e o teor crítico reflexivo do autor traduzido. Ao comentar a respeito de adaptações literárias em filme-ensaio, Corrigan vai apontar a intencionalidade crítica, e por isso ensaística, dessas adaptações que buscam ‘construir sobre o romance, através do cinema, uma obra secundária’ (2015, p. 189) e que, retomemos a citação:

¹⁰⁵ MEYER, Augusto. “Da sensualidade”. In: **Machado de Assis (1935-1958)**. Rio de Janeiro: José Olympio, ABL, 2008, p. 107.

(...) remodelam, distorcem, condensam, ampliam e reposicionam textos literários não como objetos de comentário fiel, mas como o foco de testes críticos e, concomitantemente, testes do próprio fílmico. (Corrigan, 2015, p. 189).

E não é outra coisa o que Bressane faz, em *A causa secreta*, tido como um dos contos mais fortes e sombrios de Machado de Assis¹⁰⁶, por exemplo, a história do rato, foi remodelada, distorcida, condensada, ampliada, reposicionada e interseccionada com outro conto, *Um esqueleto*, por Bressane/Dias, que buscam captar de Machado mais o espírito do que a letra. Rosa Dias, no texto ‘Tradução literária no cinema de Julio Bressane’, sintetizou a questão do jeito Bressane de encarar tradução entre linguagens:

A tradução intersemiótica, o procedimento de passar de uma linguagem para outra, é, segundo Julio Bressane, uma operação intuitiva, não tem uma regra, nem um modelo que se possa copiar. O recurso que se tem é sugerir. Agora, existe um procedimento para a sugestão: como se trata de fazer um filme a partir de um texto literário, o que se tem de fazer é sugerir em estilo cinematográfico, em clichês cinematográfico, alguma coisa que evoque, sugira o texto ou poema que está sendo traduzido. Tradução que depende da intuição e do conhecimento do objeto que se pretende traduzir. (Dias, 2020, p. 44)

Se *Filme de amor* representa o ‘hiato de alegria’ puramente sensual de satisfações não adiadas de desejos socialmente reprimidos, *A Erva do Rato* opera em outro sentido, não é mais exuberância erótica isenta de culpa, angústia e agressão, mas, como explicitou o psicanalista Jurandir Costa Freire (2009), no filme:

desfilam as clássicas figuras da perversão masculina e da histeria feminina. Do lado do homem, sadismo, voyeurismo, fetichismo e uso instrumental do outro; do lado da mulher, masoquismo, sonambulismo e a teatralidade caricata da possessão.¹⁰⁷

O cubículo claustrofóbico, quase que isento de luz natural (ambientação machadiana), em que os dois personagens convivem, dialogam e buscam narcisicamente e perversamente o seu gozo, é soberbamente captado pela textura da fotografia de Walter de Carvalho, nesse filme lento e cuidadosamente elaborado em cada um dos seus planos. O humor e ironia de *A Erva do Rato*, não é o humor compartilhado e autoirônico de *Filme de amor*, é o humor Machadiano, porém com toques do humor bressaneano. Sobre o humor e ironia em Machado de Assis, Augusto Meyer (2008, p. 62) observa:

¹⁰⁶ “A causa secreta foi publicada na *Gazeta de Notícias*, em 1885 e fez parte do livro *Várias Histórias*. É um dos contos mais fortes e sombrios de Machado de Assis, revelando o prazer que um homem pode ter com a desgraça e a dor”. Apresentação do livro citado de: ASSIS, Machado de. **A causa secreta**. Niterói: Editora Itapuca, 2001.

¹⁰⁷ COSTA, Jurandir Freire. “O veneno do nosso tempo”. **O Estado de São Paulo**, 27 set. 2009.

As personagens dele [de Machado] se movem como fantasma num ambiente irrespirável de pura análise (...) A ironia corta pela raiz qualquer movimento de espontaneidade emotiva que procura ligar o indivíduo ao mundo dos outros. Sempre reservada e reticente, não vai na onda. Implica um recuo do espírito diante das próprias emoções e uma distância respeitável entre a ação e a reação interior, espaço livre onde eu proclamo sua independência.

Nesse “transportar para o cinema os recursos extraídos de Machado de Assis”, como escreveu Haroldo de Campos, um dos modos como Bressane realiza esse transporte, em *A Erva do Rato*, é o recurso do silêncio¹⁰⁸. Assim como em outros filmes do cineasta, como vimos em *Filme de amor*, e como veremos em *Capitu e o capítulo*, o uso do intervalo é essencial. Em *A Erva do Rato*, o intervalo se dá em momentos de fala, muita fala, e outros de grandes silêncios. Mas tanto a fala exacerbada, como o silêncio, certos tipos de silêncio, implicam, para usar as palavras de Meyer (2008), “um recuo do espírito diante das próprias emoções e uma distância respeitável entre a ação e a reação interior”, recuo esse que no filme se mostra também pela rigidez gestual, e mediada por objetos, dos personagens. Como muito bem observado por Costa (2009): “o filme guarda de Machado o fundamental: a elegância, a ironia, o toque de humor e a ousadia de falar o que preferimos calar”¹⁰⁹.

Capitu e o capítulo é um filme “extraído do romance Dom Casmurro de Machado de Assis”, conforme consta nos créditos finais do filme. A sugestão desse título, e do filme, veio de Haroldo de Campos, que em conversa com o cineasta, isso nos anos 80, disse que “o importante em *Dom casmurro* não é a Capitu, mas o capítulo”¹¹⁰.

E o que é o capítulo em *Dom Casmurro*? É um tema, quase um personagem, visto existir no livro, com suas 170 páginas, 148 capítulos. Em um romance, o capítulo é uma interrupção da leitura, da narrativa. A figura do capítulo em *Capitu e o capítulo* ganha contornos físicos, um personagem representa a figura do narrador do livro, Bentinho mais velho, e também da voz por trás desse narrador, ou seja, o próprio Machado de Assis. O surgimento desse personagem ‘interrompe’ as cenas da história de amor e decomposição desse amor de

¹⁰⁸ Um filme é, como sabemos, muita coisa, fotografia, movimento de câmera, montagem, fala, atuação, gestos etc; som é uma das partes que pinçamos para, metonimicamente, explicitar um dos recursos, entre todos esses outros que também fazem parte da obra. A respeito do silêncio em Bressane, o silêncio também é um tema, carregado de sentidos na obra do cineasta, mas há vários tipos de silêncio, o “silêncio” de um filme como *Amor louco* (um filme na sua maior parte totalmente mudo), não é o mesmo que o “silêncio” de cortes abruptos de som, de *A agonia*, ou como o “silêncio” de um filme como *Garoto*, em que um dos personagens perdeu a fala.

¹⁰⁹ COSTA, Jurandir Freire. O veneno do nosso tempo. **O Estado de São Paulo**, 27 set. 2009.

¹¹⁰ 10º olhar de cinema: Conversa com o filme *Capitu e o capítulo*”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ixynfgyumy&ab_channel=olhardecinema.

Capitu/Bentinho. Para Bressane, no livro “o capítulo é uma espécie de condensação invisível de uma imagem”¹¹¹. No filme, temos a visibilidade dessa imagem.

Figura 28 - Enrique Dias em *Capitu e o capítulo*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: Nesse cruzamento de imagens, o narrador/escritor (interpretado por Enrique Dias), aparece em alguns momentos tendo convulsões, referência às crises epiléticas do próprio Machado, e também da ruptura, do surto que é o surgimento dos capítulos no livro, que interrompem a trama romanesca.

As cenas que mostram o escritor, Bentinho mais velho, ou o próprio Machado, são digressões, falas e leituras de textos e poemas. O personagem do escritor/narrador vai falar, por exemplo, em várias sequências, a respeito de poetas brasileiros do século XIX, o século de Machado de Assis, e a funesta peculiaridade que os marcou: o fato de terem morrido antes dos 25 anos. Esse assunto dos poetas e artistas brasileiros do século XIX, que morreram muito jovens, cujos nomes são evocados: Castro Alves, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Cassimiro de Abreu, Macedo Júnior, Dutra Melo, Bernardino Ribeiro, Franco Sá... , “poetas embriagados de Byron e de cânfora”, é puro ensaísmo literário, em que há leituras de poemas, dados biográficos de escritores e crítica literária. Há no filme também outras referências literárias, como texto de Lima Barreto, onde mais uma vez Bressane aproxima Machado do autor de *Recordações do escrivanõ Isaias Caminha* (1909), como fez em *Cara a cara*, filme baseado em Lima Barreto, em que há leitura, como já vimos, de trecho de um conto de Machado de Assis.

¹¹¹ 10º olhar de cinema: Conversa com o filme *Capitu e o capítulo*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ixynfyiumy&ab_channel=olhardecinema.

Há muitos emblemas no filme, como a imagem de um livro aberto que mostra um mapa da região de Canudos, o que no contexto faz pensar em Euclides da Cunha, e a grande obra do escritor *Os Sertões*, se é que a imagem desse livro não é uma edição mesma do livro de Euclides, que foi publicado em 1902. Elos que Bressane não explica, quer que o espectador faça essas associações, de, por exemplo, ligar a literatura brasileira do século XIX, como primordialmente feita por esses poetas, e pelo próprio Machado, e depois por Lima Barreto e Euclides da Cunha. Já desde seu primeiro longa que “esse traço característico de Bressane”, foi observado pela crítica. Por exemplo, Jean-Claude Bernardet (1991, p. 40), falando de *Cara a cara*, diz-nos que “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.”

Esse tema dos poetas românticos brasileiros que não tiveram muito tempo, que morreram jovens, foi tratado de modo muito semelhante em *Educação sentimental*. A personagem de Josie Antello, nesse filme, se refere a esses escritores como “poetas fantasmas”, que ainda inclui nomes como o do cantor Vassourinha, morto aos 19 anos, e de Noel Rosa, que morreu aos 26 anos de idade. A morte é um tema que rodeou a obra de Machado de Assis, e das quatro obras que Bressane transcreveu do Bruxo do Cosme Velho, três tratam de um modo muito direto a respeito da morte.

Em *Capitu e o capítulo* têm-se também trechos, e referências a planos e enquadramentos de outros filmes de Bressane, como *Cara a cara*, *Brás Cubas*, *Matou a Família...* Os episódios do romance no filme são fragmentos do texto de *Dom casmurro*, que na sua maior parte são representados de modo teatralizado, lembrando o plano-sequência do cinema nos seus primeiros anos. No chamado cinema de atrações em que a câmera fixa capta personagens que estão diante de um cenário, em ambiente interno, a postura gestual e vocal dos atores no filme *Capitu e o capítulo* também remete a um tom teatral.

O filme se centra em cinco personagens com fala, dos vários que povoam o livro. Além de Capitu e Bentinho, têm-se o casal Sancha e Escobar, e José Dias, que amava os superlativos, agregado da família de Dona Glória. Dona Glória, a proprietária, mãe de Bentinho, é representada por um quadro, figura fantasma, mas que no livro é a personagem que comanda os outros personagens, com exceção de Capitu.



Fonte: Arquivo pessoal.

Esse traço de Capitu, de independência e liberdade individual, é ressaltado no filme. Com a ausência física de Dona Glória, Capitu é quem comanda a narrativa, o filme é *Capitu e o capítulo* (uma espécie de Dom Casmurro narrado pela visão da personagem feminina). Um recurso inovador e interessante, porque descola o narrador Bentinho para uma posição secundária, o filme lê (interpreta) *Dom casmurro* indo contra seu autor ficcional. Bressane escolhe fragmentos do livro que focam na imagem de fraqueza, infantilidade e loucura do narrador, que no livro é diluída, sugestionada, uma vez que no livro quem está contando a história é Bentinho, mas no filme a sequência de quadros forma uma imagem de Bentinho mais concentrada, ele é visivelmente um personagem, para usar as palavras de Capitu, “medroso”.

O filme não só toma partido de Capitu, “mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça” (Machado, 2003, p.188), como inverte a falsa, mas vulgarizada questão, da suposta traição de Capitu. No filme, Capitu é quem insinua que Bentinho a traiu... com Escobar. A questão, pouco tratada pela crítica, da homossexualidade travada de Bentinho, que no livro, de modo bem machadiano, desponta em vários momentos, é referida de modo bem direto, bem bressaneano, no filme.

Pintura e música também são artes que perpassam todo o filme, desde cenários que mostram pinturas, quadros em parede, a cenas de *tableau vivant*, como, por exemplo, do autorretrato de Gustave Courbert, *Le Désespéré* (O Desespero, 1845). *Capitu e o capítulo* é um filme cheio de sugestões e refrações, objetos emblemas como espelho são muito utilizados, referência talvez ao jogo de duplos estabelecido no livro, de semelhanças entre Capitu com o

retrato da mãe de Sancha, entre Escobar e Ezequiel, entre Capituzinha (filha do casal Sancha e Escobar) com Capitu. Um filme que, além das referências mais diretas do ensaio, como as falas do personagem do narrador/escritor, o texto eloquente é construído também de modo ensaístico, com lacunas, sugestões, liberdade formal e de pensamento. Uma interpretação pessoal de um dos grandes romances da literatura. Embora superficial, nossa análise apenas pretendeu sugerir, e mostrar, alguns desses recursos de Bressane no filme.

4.4.2 Fernando Pessoa: *O Batuque dos Astros*

Citar no ensaio é ouvir vozes, ver e conversar com fantasmas, reconhecê-los, para, depois, com eles, compor uma polifonia, uma comunidade que se abriga eventualmente no filme. (Brasil, 2009)¹¹²

*Dança comigo, Walt, lá do outro mundo esta fúria,
Salta comigo neste batuque que esbarra com os astros,
Cai comigo sem forças no chão,
Esbarra comigo tonto nas paredes,
Parte-te e esfrangalha-te comigo
E (...)
Em tudo, por tudo, à roda de tudo, sem tudo...
(Álvaro de Campos, Saudação a Walt Whitman)*

E Fernando Pessoa? O múltiplo e indefinível Pessoa? O poeta das máscaras, o criador de heterônimos com biografias próprias, classicista e moderno, ovidiano e whitmaniano, tradicionalista e satanista, ocultista, astrólogo e cético... Fernando Pessoa surge, de modo mais explícito na obra de Bressane, desde os filmes dos anos 70/80. Fragmentos de versos e frases do poeta são inseridos como falas de personagens, atravessando vários filmes do cineasta, como *Agonia*, *Cinema inocente*, *Tabu*, entre outros.

Em 2012, Bressane lança *O Batuque dos Astros*, uma visão muito pessoal, como não poderia deixar de ser, de Julio Bressane sobre Fernando Pessoa. *O Batuque dos Astros* é um filme-ensaio sobre a relação afetivo/intelectual do cineasta com o grande poeta português, em que a voz e a presença efetiva de Bressane no filme “chama a atenção para uma troca representacional entre uma subjetividade presidente, a experiência pública e o pensamento cinematográfico” (Corrigan, 2015, p. 190), um filme sobre Fernando Pessoa, em que Bressane cita Bressane citando Pessoa.

¹¹² BRASIL, André. **A tela em branco**: da origem do ensaio ao ensaio como origem. Trabalho apresentado ao GT Fotografia, Cinema e Vídeo, Compós, PUC-MG, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/67028/69638/88426>.

No filme, esses momentos Pessoa em Bressane são inseridos entre imagens que revisitam a Lisboa contemporânea. Lisboa, cidade que o poeta passou a maior parte da vida, e que figurou como tema de vários de seus poemas, cidade do ajudante de guarda-livros Bernardo Soares, um dos seus grandes heterônimos. Bressane caminha por Lisboa, como Nietzsche pelas ruas de Turim, contemplando a cidade, “contemplar é participar”, diz-nos a personagem de *A Educação Sentimental*. Sua câmera foca locais, como a Igreja de Santo António¹¹³, a Igreja dos Mártires, o Mosteiro dos Jerónimos, assim como a Brasileira do Chiado, com a famosa estátua do poeta, em cena do filme vemos jovens adolescentes brincando e sentando no colo de bronze do autor de *Tabacaria*.

Na Casa-Museu Fernando Pessoa¹¹⁴, Bressane mostra a famosa cômoda, onde em pé o poeta escreveu, de um impulso só, no dia 08 de março de 1914, os poemas que compõem *O Guardador de Rebanhos*¹¹⁵, como podemos ouvir no filme o comentário na voz íntima do próprio cineasta, explicando para Zelito Viana, que produziu o filme “(...) ele recebeu inteiro um personagem, um heterônimo que é o Alberto Caeiro. Ele se levantou, veio aqui (a câmera está mostrando a cômoda), e escreveu o poema inteiro *O Guardador de Rebanhos*. Escreveu inteiro aqui, numa tirada só”¹¹⁶. Assim como nos filmes sobre Nietzsche, a presença de Pessoa, ou o fantasma de Pessoa, é invocado, mais do que evocado, quando a câmera segue os passos de Pessoa ao mostrar esses lugares que o poeta frequentou, olhou, pisou, tocou...

Fernando Pessoa, como Padre António Vieira, é um dos grandes interesses intelectuais de Bressane, como podemos ver/ouvir em vários momentos do filme, no processo bem ensaístico, e bem bressaneano, de se apropriar de materiais alheios (e autorreferenciais) para utilizá-los em novo contexto. Trechos de muitos dos seus filmes são inseridos em meio as imagens realizadas em Lisboa, Roma, Paris e Rio de Janeiro. Ouvimos Pessoa/Álvaro de Campos nas vozes de José Lewgoy em *Tabu*, “charada sincopada que ninguém da roda decifra nos serões de província...”, ou na voz do próprio Bressane em *Cinema inocente*, que faz uma colagem de fragmentos de obras diversas do poeta

O homem é bobo da sua imaginação, sombra chinesa de uma ânsia inútil, sem esperança, sem sossego, sem outro conforto. Toda emoção verdadeira é mentira da inteligência. Toda emoção verdadeira tem uma expressão falsa. Expressar-se é dizer o que não se sente. Estar é ser. Fingir-se é conhecer-se.

¹¹³ Fernando António Nogueira Pessoa, nasceu no dia 13 de junho de 1888, dia de Santo Antônio.

¹¹⁴ Casa que o poeta viveu seus últimos 15 anos de vida, e que se tornou um museu histórico-cultural. Fernando Pessoa morreu em 30 de novembro de 1935, com 47 anos.

¹¹⁵ PESSOA, Fernando. “Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 jan. 1935”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 17 ago. 2023.

¹¹⁶ O Batuque dos Astros. Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Julio Bressane e Zelito Viana. Roma, Paris, Lisboa e Brasil, 2008 (74 min.).

No texto “Montagem Transatlântica”, Bressane cita essas vozes que povoam seus filmes e muitas estão em *O Batuque dos astros*:

Vozes inesperadas (a dicção dos atores populares brasileiros, como Grande Otelo, José Lewgoy, Othon Bastos, Maria Gladys, Breno Moroni, Lauro Fabiano, Colé, Wilson Grey, Jece Valadão, Fernando Eiras) provocam a metamorfose numa metamorfose. (Bressane, 2018, p. 21).

No filme figuram vários desses momentos, dessas citações e referências, em sons e imagens, de Pessoa e de poetas afins, como António Botto, Cesário Verde, Mário de Sá-Carneiro. Bressane, na sua visão muito pessoal do autor de *Mensagem*, constrói uma imagem do poeta como esse artífice, que como escreveu Otto Maria Carpeaux (2008, p. 2051) “lembra o músico que parece, ao ouvinte, afogar-se em emoções, enquanto na verdade conta exatamente os compassos.” O que lembra a própria concepção, e criação, do cinema de invenção e de descoberta de Bressane, em que “a montagem é a organização do irracional”¹¹⁷.

Figura 30 - Julio Bressane em *O Batuque dos Astros*



Fonte: Arquivo pessoal.

Legenda: “Viciera foi o maior artista da língua portuguesa”, diz Julio Bressane no filme sobre o poeta Fernando Pessoa. No filme-ensaio *O Batuque dos astros*, Bressane faz um comentário reflexivo, entrecruzando vida e obra do grande escritor português, em diálogo com sua própria obra.

4.5 Warburg: *Rua Aperana 52 e A longa viagem do ônibus amarelo*

¹¹⁷ “Julio Bressane participa da Semana dos Realizadores”. Estadão, 5 dez 2012. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/julio-bressane-participa-da-semana-dos-realizadores-imp/>. Acesso: 01 de agosto de 2023.

Não dar desculpas é melhor que ter razão.
(Fernando Pessoa)

*Penso ouvir a pulsação atravessada
Do que foi e o que será noutra existência
É assim como se a rocha dilatada
Fosse uma concentração de tempos*

*É assim como se o ritmo do nada
Fosse, sim, todos os ritmos por dentro
Ou, então, como uma música parada
Sobre uma montanha em movimento*
(Chico Buarque)

Rua Aperana 52 e *a Longa viagem do ônibus amarelo*, estão entre os filmes mais warbuguianos de Bressane, ou seja, filmes em que o método associativo de similaridades e diferenças na disposição e exposição de imagens, tal como a forma criada pelo historiador alemão, se aproxima do método de montagem desses filmes. O próprio Bressane é quem nos deu a pista, uma vez que o nome Warburg surge em textos¹¹⁸ e entrevistas do cineasta.

Mas em que consiste o método de Aby Warburg? No site que mostra as 63 pranchas do *Atlas Mnemosyne* - a grande obra inacabada do historiador, que inventou uma forma nova de leitura e entendimento da história da arte, montando imagens diversas, isentas de textos e explicações, exigindo do espectador, como disse Didi-Huberman, “inquietar-se diante da imagem” - têm-se a seguinte descrição:

Mnemosyne é um atlas figurativo (*Bilderatlas*) composto por uma série de tabelas, compostas por montagens fotográficas que reúnem reproduções de diversas obras: sobretudo testemunhos do campo renascentista (obras de arte, páginas de manuscritos, cartas de baralho, etc.); mas também achados arqueológicos da antiguidade oriental, grega e romana; e mais evidências da cultura do século XX (recortes de jornais, etiquetas publicitárias, selos).¹¹⁹

Didi-Huberman (2011), um dos grandes divulgadores de Aby Warburg, fala em entrevista do método de Warburg:

Não há imagens que, em si, nos deixariam mudos, impotentes. Uma imagem a respeito da qual não poderíamos dizer nada é geralmente uma imagem para a qual não lhe

¹¹⁸ Além da referência já assinalada de Warburg na gênese de *Filme de amor*, Bressane cita Warburg no texto “Penhasco, Mirante, Mar, Rua Aperana 52”. In: **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

¹¹⁹ “Engramma Aby Warburg Mnemosyne Atlas.”

Disponível em: https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=1177. Acesso: 14 ago 2023.

dedicamos o tempo – mas esse tempo é longo, ele demanda coragem, repito – de olhar atentamente. De re-inquietar-se a cada instante.¹²⁰

Já que aproximamos o cineasta de Machado, Borges e Pessoa, é possível aproximá-lo também de Warburg. Tanto Warburg quanto Bressane relacionam imagens que criam e suscitam maneiras de pensar, sem indicação de referências ou explicação de seus sentidos. O sentido, a decifração dessas charadas sincopadas, o entendimento dessas obras exige um papel ativo do espectador interessado. Recuperemos, já nos aproximando do final, a citação de Bressane:

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 vistos 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. (Petroni, 1983)¹²¹.

Rua Aperana 52, lançado no mesmo ano de *O Batuque dos astros*, é um filme-ensaio de média-metragem que utiliza esse método das relações entre imagens, múltiplas imagens. Bressane o descreve de modo que dispensa qualquer outra apresentação:

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

A longa viagem do ônibus amarelo, último filme realizado pelo cineasta, até o momento, faz uma revisão, são mais de sete horas de filme, de toda obra do cineasta. Nesse filme ensaio de fôlego, que o próprio Bressane, recuperando um conceito de Roland Barthes, chamou de biografema:

Nisso, não tem nada de biográfico, como se fosse uma biografia sua que você tirou do seu filme, não é nada disso. Seria mais um biografema do que uma biografia. A diferença é que a biografia é a consciência e a memória, que você deposita e faz a coisa; o biografema parte disso, mas é mais do que isso: enreda pela ficção, pela memória e por outros tempos. Então, seria um biografema porque nada pessoal, íntimo, de autor, tem ali. (Limite Revista, 2023)¹²²

¹²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Inquietar-se diante da imagem. Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui”, 2011. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>.

¹²¹ PETRONE, Ana Lúcia. “Julio Bressane: Sou Incompreendido”. *O Estado de São Paulo*, 14 jan. 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830114-33084-nac-0017-999-17-not/busca/J%C3%BAlio+Bressane>. Acesso: 15 ago 2023.

¹²² “Conversa com Julio Bressane (I)”. *Limite Revista*, 2023. Disponível em: <https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/>. Acesso em: 16 de agosto de 2023.

Figura 31 - Julio Bressane em *A longa viagem do ônibus amarelo*



Fonte: Arquivo pessoal.

Construindo com imagens de todos os seus filmes correspondências, alusões e repetições entre elementos temáticos homólogos (ou díspares), como Warburg, no seu Atlas Mnémosy, em *A longa viagem do ônibus amarelo*, a montagem de Bressane/Rodrigo Lima, conserva e ressignifica imagens, criando possibilidades diversas e reflexivas nessas relações, em que, como escreveu o cineasta a respeito de *Rua Aperana 52*, “uma paisagem intemporal e espiritualizada surge em cena inédita”. Ou como observou Josef Catalá (2014):

A situação da imagem no filme-ensaio é complexa, pois aparece relacionada com vários modos de exposição, que são introduzidos no cenário primordial perante o qual deve ser reposicionada. Ou seja, a imagem utilizada em um ensaio cinematográfico pode ser uma fotografia de família, outro filme, um documento, um filme jornalístico, etc. Em cada um desses casos, as imagens são enquadradas dramaturgicamente e conceitualmente pelo modo original de exposição, de modo que, ao entrarem no ensaio, veem uma nova camada de significado acrescentada a esse resíduo original.¹²³

¹²³ “La situación de la imagen en el film- ensayo es compleja, puesto que aparece relacionada con diversos modos de exposición, los cuales se introducen en el escenario primordial ante el que aquella tiene que resituarse. Es decir, que la imagen que se utiliza en un ensayo fílmico puede ser una fotografía familiar, otra película, un documento, una filmación periodística, etc. En cada uno de estos casos, las imágenes vienen enmarcadas dramaturgicamente y conceptualmente por el modo de exposición original, de manera que al penetrar en el ensayo ven añadidos a este poso originario una capa nueva de significado visual.” Tradução nossa. CATALÁ, Josef. **Estética del ensayo: La forma ensayo**, de Montaigne a Godard. Valência: Universitat de València, 2014.

5 CONCLUSÃO

Aos que entram no mesmo rio afluem outras e outras águas; e os vapores exalam do úmido.

(Heráclito apud Costa, 2002, p. 205).

O movimento de sua câmera move o pensamento, a imaginação agita e faz palpitar seu cinema. Cinema capaz de influenciar, de oferecer uma pluralidade de pontos de vista. (Bressane, 2018, p.17)

O que faz de um filme um ensaio, nas palavras de Arranz (2012, p. 64)¹²⁴, também é determinado pelo modo de recepção imposto pelo espectador. Quem é, ou deveria ser, o espectador dos filmes de Julio Bressane? Para o cineasta não resta dúvida: é o espectador interessado, que deseja, como ele próprio como criador, fazer um exercício de superação. Superação do mero ver para o olhar, do ouvir para o escutar. Quando Bressane diz para parte de um público, que acabou de o vaiar, que “para se gostar de alguma coisa, é preciso ter paciência”¹²⁵, isso não é uma mera frase de momento, é a própria atitude que se deve ter diante de um filme do cineasta, dos filmes do cineasta. Ninguém pode dizer que viu um filme de Bressane que passou ontem no cinema, e pronto, o filme já foi visto, vamos para o próximo. Não. Quando Bressane diz que seus “devem ser vistos no mínimo cinco vezes e em vários casos conseguem ser entendidos”, não é esnobismo narcisista, é a própria experiência que seus filmes exigem. Sim, o esforço compensa.

Com Bressane é preciso “aprender a ver”, como escreveu Nietzsche (2018) no *Crepúsculo dos ídolos*. Eis onde mora o problema, não no cineasta, mas no espectador impaciente, na ideia muito monopolizada e difundida, de entender o cinema como, e somente como, entretenimento, espetáculo, diversão, consumo. Dizer consumir um filme de Bressane é algo que soa mais que estranho, soa herético, no pior sentido. A ideia da dissertação foi ressaltar uma outra instância e possibilidade do cinema, o cinema como objeto do pensamento, imagem do pensamento, modos de pensar e de suscitar reflexões. O filme-ensaio é o conceito que melhor

¹²⁴ “Lo que hace que un film sea un ensayo también está determinado por el modo de recepción que el espectador impone ARRANZ, Mínguez. «Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos», In: **Revista de Occidente** n.º 371. Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2012, p. 64.

¹²⁵ VIZEU, Rodrigo. Julio Bressane apresenta ‘Cleópatra’ e pede tolerância do público. **O Globo**, 24 nov 2007. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/julio-bressane-apresenta-cleopatra-pede-tolerancia-do-publico-4138611> . Acesso em: 16 ago 2023.

representa a ideia do cinema como instrumento do pensamento, e Bressane é, nesse sentido, um dos seus grandes representantes.

Escrever sobre o cinema de Julio Bressane e seus filmes é sempre ensaiar modos de escrever sobre Bressane e seus filmes, é tentar colocar em palavras algo de uma experiência que seu cinema proporciona, e ter constantemente a sensação de não conseguir. Como observado, no ensaio o efeito de um texto é parte do seu sentido, o efeito de um filme de Bressane também é parte do seu sentido, mas expressar isso é fazer como Samuel Weber, que fez preceder sua tradução de um livro de Adorno com o comentário: “traduzindo o intraduzível” (Weber apud Queiroz, 1998, p. 567). Se fosse para colocar somente uma frase nessas considerações finais, seria: tentei (ensaiei).

Sontag, escrevendo sobre Godard, cineasta que guarda muitas semelhanças com Bressane, disse, em texto que já citamos, que seus filmes:

são simplesmente o que são, além de serem eventos que impelem o público a reconsiderar o significado e o lance da forma de arte da qual eles são exemplos; não são apenas obras de arte, mas atividades meta-artísticas voltadas para a reorganização de toda a sensibilidade do público. (SONTAG, 1987, p. 147).

O mesmo pode ser dito dos filmes de Julio Bressane, “o mais exigente e o mais generoso de nossos cineastas”.

REFERÊNCIAS

A AGONIA; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1976 (90 min.).

A ERVA DO RATO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares. Brasil, 2008 (83 min.).

A FADA DO ORIENTE; Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Marrocos, 1972 (80 min.).

A FAMÍLIA DO BARULHO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane e Rogério Sganzerla. Companhia produtora: Belair Filmes. Rio de Janeiro, 1970 (75 min.)

A LONGA VIAGEM DO ÔNIBUS AMARELO; Direção: Julio Bressane e Rodrigo Lima. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane, Tande Bressane e Bruno Safadi. Brasil, 2023 (432 min.).

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. *In: Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

ADRIANO, Carlos. “Julio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema”. *In: Julio Bressane: Cinepoética*, São Paulo: Massao Ohno, 1995.

ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (org.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

ALMEIDA, Carlos Helí de. “Mais dois nomes do Brasil no festival de Cannes”. **O Estado de São Paulo**, 30 abril 2023. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030430-40006-nac-34-cd2-d1-not>. Acesso em: 25 jul. de 2023.

ALMEIDA, Miguel. “Machado segundo a câmera de Bressane, entrevista a Miguel de Almeida”. **Folha de São Paulo**, 19 de outubro 1985. Disponível em: <https://acervo.folha.uol.com.br//compartilhar.do?numero=9295&anchor=4158206&pd=9350acea70309cc114c0db85077abcd>. Acesso em: 02 maio 2023.

ALTER, M. Nora. **The Political Imherceptible in the Essay Film**: Farocki 5. Images of the World and the Inscription of War. Disponível em: https://monoskop.org/images/4/40/Alter_Nora_M_1996_The_Political_Imperceptible_in_the_Essay_Film_Farockis_Images_of_the_World_and_the_Inscription_of_War.pdf. Acesso em: 29 mar. de 2023.

ÁLVAREZ, Mercedes. “El ensayo cinematográfico. (Una aproximación al género)”. *In: Itinerarios y formas del ensayo audiovisual*. MINGUEZ, Norberto (ed.). Barcelona: Gedisa, 2019.

AMOR LOUCO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Londres, 1971 (85 min.).

ANDRADE, Sérgio Augusto de. “Serenidade e discrição”. In: **Revista Bravo! São Paulo**, n. 43, abr. 2001.

ANGÉLICA, Joana. “Bressane lança Tabu e avisa “É burrice fazer cinema para o público”. **O Globo**. 07 março de 1983. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/acervo/>. Acesso: 09 abr. 2023.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultura (col. Os Pensadores), 1987.

ARRANZ, Mínguez. “Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos”. In: **Revista de Occidente** n.º 371. Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2012.

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AUGUSTO, Sérgio. “Bressane e Brás Cubas”. In: **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas/SP: Papyrus, 2003.

BARÃO OLAVO, O HORRÍVEL; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane e Rogério Sganzerla. Companhia produtora: Belair Filmes. Rio de Janeiro, 1970 (70 min.).

BARTHES, Roland. “Réquichot e o seu corpo”. In: **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, p. 194.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BATAILLE, George. **História do olho**: seguido de Madama Edward e O Morto. Tradução: Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BAZIN, André. “**Letter from Siberia**”. Disponível em: <https://chrismarker.org/andre-bazin-on-chris-marker-1958>. Acesso em: 25 mar. 2023.

BEDUÍNO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Tande Bressani e Produções Cinematográficas. Londres, 1971 (85 min.).

BELAIR; Direção: Bruno Safadi e Noa Bressane. Roteiro: Noa Bressane, Rodrigo Lima, Bruno Safadi. Produção: Pipa Produção. Brasil, 2011 (81 min.).

BELLIN, Greicy. A paródia em Machado de Assis e Camilo Castelo Branco: uma breve análise de Memórias póstumas de Brás Cubas e Coração, cabeça e estômago. **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, [S.l.], v. 23, n. 39, nov. 2016.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Trad: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENSE, Max. “O ensaio e sua prosa”. *In: Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote I*. Org.: Paulo Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018.

BERARDINELLI, A. “A forma do ensaio e suas dimensões”. *In: Remate de Males*, Campinas, SP, v. 31, n. 1-2, p. 25–33, 2012.), jan.-dez. 2011, p.26. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636220/0>. Acesso em: 27 mar. 2023.

BERNARDET, Jean-Claude. “Sermões e a Cultura Barroca”. *In: Julio Bressane: Cinopoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. “Cinema Marginal?”. **Folha de São Paulo**, 10 de maio 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acesso em: 09 maio 2023.

BERNARDET, Jean-Claude. **O voo dos anjos**: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BETHÂNIA BEM DE PERTO; Direção: Direção: Julio Bressane e Eduardo Escorel. Roteiro: Julio Bressane. Produção: David Neves, Julio Bressane e Eduardo Escorel. Rio de Janeiro, 1966 (33min.)

BONALUME NETO, Ricardo. “O novo signo e o velho enfoque”. **Folha de São Paulo**, 27 de março de 1987. Disponível em: <https://acervo.folha.uol.com.br/compartilhar.do?numero=9819&anchor=4152044&pd=9c9242fb5ebffa8b243cf96d6742b900>. Acesso em: 05 jun. 2023.

BRÁS CUBAS; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Antonio Medina Rodrigues. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1985 (90 min.).

BRASIL, André. **A tela em branco**: da origem do ensaio ao ensaio como origem. Trabalho apresentado ao GT Fotografia, Cinema e Vídeo, Compós, PUC-MG, 2009. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/67028/69638/88426>. Acesso 17 ago. 2023

BRESSANE, Julio. “O Cinema do cinema”. **O Pasquim**. Ano XVII, Nº 825. 02/05 a 08/05 de 1985. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=28673>. Acesso: 15 ago. 2023.

BRESSANE, Julio. “O Coração do cinema”. **Correio Braziliense**, 22 maio 1980. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=028274_03&pagfis=5573. Acesso em: 21 abr. 2023.

BRESSANE, Julio. **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

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

BRESSANE, Julio. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

BRESSANE, Julio. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

BRESSANE, Julio; DIAS, Rosa. “Roteiro de Dias de Nietzsche em Turim”. *In*: DIAS, Rosa. **Passagem nietzschiana**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

BROWN, Norman O. **Vida contra Morte**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Petrópolis: Vozes, 1972

BURCH, Noël. “Estruturas de agressão”. *In*: **Práxis do cinema**. Trad. Nuno Júdice Cabral Martins. Lisboa: Editorial Stampa, 1973.

BURKER, Peter. “Um ensaio sobre o ensaio”. **Folha de São Paulo**, 13 de maio 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1305200113.htm>. Acesso em: 26 mar. 2023.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CAPITU E O CAPÍTULO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Tande Bressane e Bruno Safadi - TB Produções. Brasil, 2021 (75 min.).

CARA A CARA; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Difilm Julio Bressane Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1967 (80 min).

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura Universal**. Vol. 4. Brasília: Senado Federal, 2008, p. 2051.

CARRILHO, Arnaldo. “Novo de Bressane passa fora de concurso”. **O Estado de São Paulo**, 21 maio 2003. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030521-40027-nac-37-cd2-d5-not>. Acesso em: 10 abr. 2023.

CARTA DA SIBÉRIA (Lettre de Sibérie); Direção: Chris Marker. Roteiro: Chris Marker. Produção: Anatole Dauman. França, 1958 (62 min.).

CARVAJAL, C. I. “Tendencias ensayísticas en el audiovisual español contemporáneo”. *In*: **Itinerarios y formas del ensayo audiovisual**. MÍNGUEZ, Norberto (org.). Barcelona: Gedisa, 2019.

CATALÁ, Josep. “Film-ensayo y vanguardia”. *In*: TORRERO, Casimir; CÉRDAN, Josetxo (org). **Documental y vanguardia**. Madrid: Ediciones Catédra, 2005.

CATALÁ, Josep. **Estetica del ensayo La forma ensayo, de Montaigne a Godard**. Valência: Universitat de València, 2014.

CINEMA INOCENTE; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1980 (39 min.).

CLEÓPATRA; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares. Brasil, 2007 (100 min.).

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio**: desde Montaigne e depois de Marker. Trad. Luís Carlos Borges. Campinas: Papirus, 2015.

COSTA, Alexandre. **Heráclito**: fragmentos contextualizado. Trad. Alexandre Costa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

COSTA, Jurandir Freire. “O veneno do nosso tempo”. **O Estado de São Paulo**, 27 set. 2009.

COUTO, José Geraldo. “Beduíno, a nova preocupação de Julio Bressane”. **Outras palavras**, 13 maio 2017. Disponível em: <https://outraspalavras.net/poeticas/beduino-a-nova-provocacao-de-julio-bressane>. Acesso em: 01 jun. de 2023.

COUTO, José Geraldo. “Bressane finaliza seu ‘Miramar’ anarquista”. **Folha de São Paulo**, 7 dez 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/07/ilustrada/8.html>. Acesso em: 27 maio 2023.

CUEVAS, E. “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”. In: Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), **Documental y vanguardia**, Cátedra, Madrid, 2005.

CUIDADO MADAME; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane e Rogério Sganzerla. Companhia produtora: Belair Filmes. Rio de Janeiro, 1970 (70 min.).

DEBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

DEBS, Sylvie. “Sylvie Debs and Julio Bressane - Entrevista com Julio Bressane”, Cinémas d’Amérique latine, 2008. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/2154>. Acesso em: 14 ago. 2023.

DIAS DE NIETZSCHE EM TURIM; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Rosa Dias e Julio Bressane. Produção: Noa Bressane e TB Produções. Rio de Janeiro/Turim, 2001 (97 min.).

DIAS, Rosa Maria. **Amizade estelar**: Schopenhauer, Wagner e Nietzsche. Rio de Janeiro: Imago, 2009.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche e a música**. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

DIAS, Rosa Maria. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

DIAS, Rosa Maria. **Passagem nietzschiana**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

DIAS, Rosa Maria. “Três planos longos e três notas breves”. In: ADRIANO, Carlos; VOROBOW, Bernardo (org.). In: **Julio Bressane**: Cinepoética. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Inquietar-se diante da imagem. **Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui**”. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html>. Acesso em: 20 ago. 2023.

DUAS OU TRÊS COISAS QUE SEI DELA (2 ou 3 choses que je sais d’elle); Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Catherine Vimenet e Jean-Luc Godard. Produção: Anatole Dauman e Raoul Lévy. França, 1967 (87 min.)

EDUCAÇÃO SENTIMENTAL; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: TB Produções, Brasil, 2013 (84 min.).

EICHENBERG, Fernando. “Entrevista Godard: o cinema quase nunca teve essa função de pensamento”. Disponível em: <https://palavrasdecinema.com/2020/12/03/godard-cinema-pensamento>. Acesso: 30 mar. 2023.

EMERSON, Ralph W. **Ensaaios**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2003.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

FILME DE AMOR; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares. Brasil, 2003 (97 min.).

FINOTTI, Ivan. “Bressane divide público em Veneza”. **Folha de São Paulo**, 03 set 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0309200814.htm>. Acesso em: 05 abr. 2023.

FLORES, Virginia Osório. “Vestígios de um encontro com Julio Bressane – por uma dramaturgia do som. Entrevista com Virginia Flores.” Disponível em: <https://www.cinecachoeira.com.br/2013/11/vestigios-de-um-encontro-com-julio-bressane-por-uma-dramaturgia-do-som/>. Acesso em: 29 maio 2023.

FORSTER, Ricardo. **W. Benjamin TH. W. Adorno – El ensayo como filosofia**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1991.

FREUD, Sigmund. **O Eu e o Id, ‘Autobiografia e outros textos’ (1923-1935)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GALÁXIA ALBINA; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Haroldo de Campos. Produções Cinematográficas. Londres, 1971 (85 min.).

GARDNIER, Ruy (org.). “Julio Bressane: uma trajetória”. Entrevista concedida a Ruy Gardner. In: **Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

GAROTO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: TB Produções, Brasil, 2015 (76 min.).

GONÇALVES FILHO, Antonio. “O dia que Cidadão Kane trocou Rosebud por Vieira”. **O Estado de São Paulo**, 03 fev. 2008. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20080203-41746-spo-122-cd2-d10-not/busca/J%C3%BAlio+Bressane>. Acesso em: 22 maio 2023.

HADDAD, Naief. “Bressane de perto”. **Folha de São Paulo**, 12 junho 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200606.htm>. Acesso: 14 maio 2023.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. Perspectiva: São Paulo, 1999.

INFERNALÁRIO: LOGODÉDALO-GALAXIA DARK; Direção: Julio Bressane e Haroldo de Campos. Produção: Julio Bressane e Video Track. Rio de Janeiro, 1993 (40 min.).

JORDÁ, Joaquim. “Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha”. In: **Nosferatus**, n. 46, 2004. Disponível em: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41368/NOSFERATU_046_001.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Acesso em: 28 mar. 2023.

LÁGRIMA PANTERA; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Nova York, 1971 (150 min.).

LAWRENCE, D. H. **Estudos sobre a Literatura Clássica Americana**. Trad. Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LEAL, Claudio. “Julio Bressane sintetiza seus quase 60 filmes em obra de 7 horas com cenas inéditas”. **Folha de São Paulo**, 24 de junho 2023. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/06/julio-bressane-sintetiza-seus-quase-60-filmes-em-obra-de-7-horas-com-cenas-ineditas.shtml?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=compwa. Acesso em: 26 jun. 2023.

LEÃO, Emanuel Carreiro. Bilhete da Loucura. **Revista Filosófica São Boaventura**, v. 12, n. 2, jul/dez. 2018. Disponível em: <https://revistafilosofica.saoboaventura.edu.br/filosofia/article/view/75>. Acesso em: 07 ago. 2023.

LEITE NETO, Alcino. “Cinema com arte: Sganzerla e Bressane”. **Folha de S. Paulo**, 27 ago. 1995.

LIMA BARRETO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: David Neves e Julio Bressane. Rio de Janeiro, 1965/1966 (35 min.).

LOPATE, Philip. “A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo”. In: **La forma que piensa - tentativas en torno al cine-ensayo**. Pamplona, Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, 2007.

LÓPEZ, Weinrichter Antonio. “Um conceito fugidio. Notas sobre o filme-ensaio”. *In*: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

LUKÁCS, György. “Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leon Popper”. *In*: **A alma e as formas**. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LYRA, Bernadette. **A nave extraviada**. São Paulo: Annablume, 1995.

MACHADO, Arlindo. **O filme-ensaio**. *Concinnitas*, v. 2, n. 5, 2003.

MARKER, Chris. “Apresentação do filme *Commentaires I* (1961)”. *In*: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.). **Catálogo Marker bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produções Cinematográficas. Londres, 1971 (85 min.).

MEMÓRIAS DE UM ESTRANGULADOR DE LOIRAS; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção Julio Bressane Produções Cinematográficas. Londres, 1971 (70 min.).

MERTEN, Luiz Carlos. “França reverencia o gênio de Bressane”. **O Estado de São Paulo**, 26 jan. 2003. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20030126-39912-nac-127-cd2-d4-not>. Acesso: 07 abr. 2023.

MEYER, Augusto. “Da sensualidade”. *In*: **Machado de Assis (1935-1958)**. Rio de Janeiro: José Olympio, ABL, 2008.

MINOIS, George. **História da solidão e dos solitários**. São Paulo: UNESP, 2019.

MIRAMAR; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane e Kabuki produções culturais. Rio de Janeiro, 1997 (82 min.).

MONTAIGNE, Michel. **Ensaio**. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MONTAIGNE, Michel. De los libros. *In*: **Ensayos**. Disponível em: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ensayos-de-montaigne--0/html/fefb17e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_161.html#I_83_. Acesso em: 25 maio 2023.

NAZÁRIO, Luiz. “No Masp, o Cinema de Bressane”. **Folha de São Paulo**, 11 nov. 1985. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9318&keyword=Luiz&anchor=4130160&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=77426c129e2b46c7c434c45e9c67b22a>. Acesso: 13 maio 2023.

NIETZSCHE EM NICE; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Julio Bressane. França/Brasil, 2004 (15 min.).

NIETZSCHE SILS MARIA ROCHEDO DE SURLEJ; Direção: Julio Bressane, Rosa Dias e Rodrigo Lima. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: TB Produções. Suíças/Brasil, 2019 (58 min.).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo**. Trad. Jorge Luiz Viesenteiner. Petrópolis, RJ : Vozes, 2018.

NOGUEIRA, Renato. “A luz marginal dos Sermões. Entrevista a Renato Nogueira Neto”. *Tribuna da Imprensa*, 7 de maio de 1988. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_04&pagfis=34787. Acesso em: 09 maio 2023.

O ANJO NASCEU; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane. Rio de Janeiro, 1969 (72 min.).

O BATUQUE DOS ASTROS; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produções Cinematográficas. Londres, 1971 (85 min.).

O GIGANTE DA AMÉRICA; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1978 (95 min.).

O MANDARIM; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane e Vídeo Track. Rio de Janeiro, 1995 (97 min.).

O MONSTRO CARAÍBA: NOVA HISTÓRIA ANTIGA DO BRASIL; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane e Carlos Imperial. Rio de Janeiro, 1971 (70 min.).

O REI DO BARALHO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1973 (90 min.).

OLIVEIRA, Franklin. “A estrutura do ensaio”. In: **Viola d’amore**. Rio de Janeiro: Ed. do Val, 1965.

ORICCHIO, Luiz Zanin. “Bressane interpreta a radicalidade de Nietzsche”. **O Estado de São Paulo**, 12 fev. 2002. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20020412-39623-spo-56-cd2-d7-not/busca/Julio+Bressane>. Acesso: 09 abr. 2023.

PAZ, Octavio. **Um mais além erótico**: Sade. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Mandarin, 1999.

PESSOA, Fernando. “Segundo: Antonio Vieira”. In: **Mensagem**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/106>. Acesso em: 26 abr. 2023.

PESSOA, Fernando. “Carta a Adolfo Casais Monteiro - 13 Jan. 1935”. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 17 ago. 2023.

PETRONE, Ana Lúcia. “Julio Bressane: Sou Incompreendido”. **O Estado de São Paulo**, 14 jan. 1983. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19830114-33084-nac-0017-999-17-not/busca/J%C3%BAlio+Bressane>. Acesso em: 08 abr. 2023.

PIRES, Paulo Roberto. **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote I. São Paulo: IMS, 2018.

PUPPO, Eugenio; HADDAD, Vera (orgs.). **Cinema marginal do Brasil e suas fronteiras**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

QUEIROZ, Maria José. **Os males da ausência, ou A literatura no exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RAMOS, Fernão Ramos Silva. “Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação”. *In: Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e melancolia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ROUD, Richard. “A Margem Esquerda, Marker, Varda, Resnais”. *In: MOURÃO, Maria Dora e SAMPAIO, Rafael (org.)*. **Catálogo Marker bricoleur multimídia**. Rio de Janeiro: CCBB, 2009.

RUA APERANA 52; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: TB Produções. Brasil, 2012 (80 min.).

SAFRANSKI, Rüdiger. **Nietzsche**: biografia de uma tragédia. Trad. Lya Luft. São Paulo: Geração Editorial, 2007.

SÃO JERÔNIMO; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: TB Produções. Rio de Janeiro, 1998 (79 min.).

SARLO, Beatriz. **Jorge Luis Borges, um escritor na periferia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SEDUÇÃO DA CARNE; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Rosa Dias e TB Produções. Brasil, 2019 (70 min.).

SERMÕES: A HISTÓRIA DE ANTONIO VIEIRA; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Pesquisa e colaboração no roteiro: Rosa Dias e Vamireh Chacon. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1989 (80 min.).

SONTAG, SUSAN. “Godard”. *In: A Vontade Radical*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de Saturno**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SOUSA, Adriano Carvalho Araújo. **Poética de Julio Bressane**: Cinema(s) da Transcrição. São Paulo: Fapesp, 2015.

STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. In: **Doze ensaios sobre o ensaio**: antologia serrote I. Org. Paulo Roberto Pires. São Paulo: IMS, 2018.

TABU; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares. Brasil, 2003 (97 min.).

TEIXEIRA, Francisco E. “Da inatualidade do cinema segundo Julio Bressane”. In: **Estudos Socine de Cinema**: ano IV. Afrânio Mendes Carani ... [et al],(organizadores).São Paulo: Editora Panorama, 2003.

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

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O cineasta celerado**: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Julio Bressane. São Paulo: Annablume, 2011.

TEIXEIRA, Francisco E. (Org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

TOSI, Julio. “Belair, quem tem tem, quem não tem não tem”. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/24/quemtemtem.htm>. Acesso em: 07 mar. 2023.

VELOSO, Caetano. “1966 A linha evolutiva da MPB”. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2017/07/1966-linha-evolutiva-na-mpb.html>. Acesso: 25 abr. 2023.

VER VIVER REVIVER; Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane e Rosa Dias. Produção: Tarcísio Vidigal e Lúcia Fares. Ferrara, 2007 (29 min.).

VIOLA CHINESA: MEU ENCONTRO COM O CINEMA BRASILEIRO. Direção: Julio Bressane. Roteiro: Julio Bressane. Produção: Julio Bressane Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro, 1975 (15 min.).

VIZEU, Rodrigo. “Julio Bressane apresenta ‘Cleópatra’ e pede tolerância do público”. **O Globo**, 24 nov. 2007. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/julio-bressane-apresenta-cleopatra-pede-tolerancia-do-publico-4138611>. Acesso em: 05 abr. 2023.

XAVIER, Ismail. “Roteiro de Julio Bressane: apresentação de uma poética”. **ALCEU**, v. 6, n.12, p. 5-26, jan./jun. 2006.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.