

Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética*

Ismail Xavier

Júlio Bressane é a figura chave de uma vertente do cinema brasileiro moderno que recusou de forma mais incisiva a narrativa convencional, ultrapassando os limites daquela experiência de renovação que o cinema de autor – no Brasil, o Cinema Novo – havia conduzido até 1968. Tal experiência havia resultado num produtivo, embora tenso e instável, esforço de conciliar a invenção estética e a inserção no campo de um cinema de mercado, por força de uma vontade de intervenção imediata no debate político. A partir de 1968, um grupo de jovens decidiu alterar os termos desta equação, descartando o suposto pacto com o público e o “cinema de conscientização”. Bressane, em parceria com Rogério Sganzerla, teve papel central nesta ruptura rumo à experimentação. Com isto, colocou-se num terreno de transformações que estavam em curso nas várias formas de expressão, quando os artistas promoveram a “passagem ao gesto”, dissolvendo os protocolos de distância próprios ao espetáculo e procurando uma interação provocativa com os seus respectivos públicos. Isto ganhou mais densidade nas artes visuais, com os trabalhos de Lygia Clark e os “penetráveis” de Oiticica (hoje seriam “instalações”), mas se manifestou com vigor no novo comportamento de intérpretes nos *shows* de música (Caetano Veloso e Gilberto Gil, em particular), e na ruptura da “quarta parede” teatral nas encenações agressivas do Grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinês Correia. Todos contribuíram para um movimento comum que atacava o cerimonial contemplativo que caracterizava a experiência artística, mesmo a empenhada politicamente, como uma instituição bem comportada.

Guardadas as diferenças, podemos aproximar o que se passou no cinema brasileiro com o ocorrido na Europa em torno de maio de 1968, quando alguns cineastas,

notadamente Jean-Luc Godard e Jean-Marie Straub, descartam a rotina do cinema de “arte e ensaio” e procuram confrontações mais agressivas com o quadro institucional. Nestes casos, foi decisiva a figura de Bertold Brecht como inspiração. No Brasil, sem esquecer o dramaturgo alemão, o teatro e o cinema incorporaram também Antonin Artaud em seu laboratório de uma estética que se poderia dizer “da crueldade”, nos termos do teatrólogo francês. Os debates foram polarizados e incluíram, de forma ainda incipiente, a referência ao cinema experimental norte-americano, o dito *underground*, motivo para que adversários usassem a expressão “udigrudi” (pela sonoridade caricata) para nomear a ruptura e os novos impulsos de expressão.

Esta menção rápida à polêmica de época visa apenas situar o campo imediato de formação e emergência de um cineasta que terá um desenvolvimento estilístico e um programa poético cada vez menos tingidos por tal momento político. O tempo deixou claro que seu estilo, desde o início, marcava sua forma original de inserção num debate estético e cultural que envolvia a questão do modernismo e das vanguardas, permeando a arte e a literatura brasileiras ao longo do século XX. Debate no qual o cinema só entrou de forma mais nítida ao longo dos anos 1960, a partir do Cinema Novo, mas que passou a ser conduzido em novos termos a partir de 1967. O divisor de águas foi a nova inspiração buscada em Oswald de Andrade.

Quando Oswald vem ao centro como referência, ao lado da sua fatura poética e de seu teatro, o que domina o debate é sua forma irônica de pensar questões antigas como a da identidade nacional e a da criação artística num país de formação colonial. Estes eram itens que tinham destaque no debate dos cineastas entre 1950 e 1960, num ambiente cultural então empenhado na discussão do nacional-popular e da “descolonização” do cinema brasileiro. Em 1967, no quadro adverso criado pelo golpe militar de 1964, um filme seminal como *Terra em transe* escancarou a crise de uma concepção da arte nacional-popular sedimentada no início da década. O filme de Glauber subverte os termos da relação entre cultura e política tal como vividos até então, compondo uma imagem da experiência brasileira e latino-americana bastante agressiva em sua crítica às inconsistências de um projeto de “liberação nacional” que flertava com o populismo, e em questionamento à estética que lhe era correlata, pautada por um sentido pedagógico de iluminação das camadas populares. Essa experiência de choque e as perguntas a que deu ensejo encontraram um leque de respostas na MPB, no teatro e no cinema, convergindo com inquietações já expressas na instalação “Tropicália” (1967), de Hélio Oiticica, e na encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, performance em que se cristalizou a presença de Oswald no debate cultural, pois o Oficina fez disto um programa de ação a se renovar em suas experiências subseqüentes.

Foi enorme o impacto gerado pela “metáfora da antropofagia” naquele ambiente de crise de valores em que, não por acaso, foi mais intensa a interação entre os ditos “setores da cultura”, pois um ponto decisivo na revolução cultural daquele

momento era esse atravessamento de fronteiras, a ruptura com os gêneros, com o “sistema” das artes em nichos isolados. Desenhou-se aí uma poética que – como observei – foi impulsionada pela inquietação de 1967-68, mas que remetia a outras vertentes do processo cultural vivido desde os anos 1950, onde encontramos uma referência indispensável para entender o percurso do cinema de Júlio Bressane, notadamente a sua relação com a antropofagia como um impulso de longo prazo dentro da cultura brasileira, vigente como um marco de invenção até hoje.

Através do retorno a Oswald de Andrade, projetou-se, no plano das artes do espetáculo, um leque de questões que a literatura, através do movimento concretista, havia discutido nos anos 1950 a propósito da poesia moderna¹. Lá houvera, no programa da poesia, a defesa da concisão e da montagem, contra o beletrismo e o verso derramado, e a defesa do papel central das relações intertextuais na criação poética e da leitura crítica de repertórios conhecidos. E houvera a exploração das relações entre o icônico e o verbal, entre percepção visual e leitura do texto (as palavras dispostas na superfície da página), posturas que sinalizavam a interação entre o projeto literário, as artes visuais e as experiências urbanas permeadas pelos meios de comunicação e pela saturação das imagens, dado o processamento acelerado da informação e a interpelação agressiva da publicidade. A incorporação *pop*, irônica, dos clichês e dos protocolos da indústria cultural, dentro do espírito da colagem, compõe um campo que, não exclusivo ao contexto brasileiro, adquiriu aí uma força e uma conotação especiais, pois vinha retomar, num ponto mais avançado de confronto com a cultura da mídia, traços decisivos de um projeto modernista que ganhara formas definidas desde os anos 1920.

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

A constelação tropicalista que emerge em 1967-68 marca uma convergência estética e política que, portanto, tinha lastro na experiência brasileira, como bem

mostra a especial dinâmica cultural daquele momento, reunindo diversas áreas. Na música popular, é clara a consciência de que a mistura de estilos impulsiona o que Caetano Veloso denominou “linha evolutiva” (a que passa pela Bossa Nova). No teatro, a montagem da peça inédita de Oswald, e também de *Roda viva* (texto de Chico Buarque de Holanda), conferem ênfase à paródia, à mistura de estilos e ao ataque frontal à tradição “bem pensante” do teatro. No cinema, o recurso ao choque trazido pelas justaposições inesperadas propicia um retorno de experiências antes mantidas à distância do cinema de autor, como a comédia popular (caso de *O bandido da luz vermelha*, Sganzerla, 1968), num contexto em que o autor descarta a matriz romântica de autonomia e pureza.

O cinema de Júlio Bressane condensa muito bem toda essa rica experiência; é uma de suas forças maiores, tanto em seu impulso emergente quanto em seus desdobramentos. A cada filme, sua interrogação se volta para o próprio cinema, concentrada nas formas que, dentro dele, permitem operar traduções, ou seja, aquela busca de estilo capaz de imprimir, na imagem e no som, os traços de invenção que podem remeter à literatura ou à partitura musical. Sedimenta, assim, uma rara continuidade de pesquisa onde a tradição cinematográfica brasileira é escassa de exemplos. Quando se agitou o campo da experimentação, em 1968-69, havia a referência de *Limite* (1930-31), de Mário Peixoto, filme então inacessível, pois o trabalho de restauro só tornou possível sua projeção pública em 1977; e havia o exemplo mais recente de curtas-metragens, incluído *O pátio*, de Glauber Rocha, filme então “esquecido” e fora do debate². Com o tropicalismo, abriu-se um ciclo de experimentação na seara do cinema que se desdobrou em propostas de ruptura em setores distintos: na área do longa-metragem, em filmes ligados ao que se rotulou de “cinema marginal” (Luiz Rosemberg, Andrea Tonacci, Neville D’Almeida, Eliseu Visconti, entre outros); na área do curta-metragem, nas novas linguagens e questionamentos radicais do documentário convencional. E havia a aproximação dos artistas plásticos ao cinema, numa vertente de criação chamada então de “filme de artista”, seja porque se fez quase toda em Super 8mm, seja porque, mesmo em outra bitola, atingiu um circuito restrito, criando um campo de recepção semelhante ao do *underground*.

Em tal ciclo de experiências, os filmes de Bressane compõem um pólo fundamental de referência que só se adensou com o tempo. Sua posição é singular. Ao se inserir no campo do longa-metragem, 35mm, traz a figura do “profissional de cinema”, realizador cujos filmes são projetados em salas de exibição comercial, quando não proibidos pela censura, como aconteceu no pior momento da ditadura militar, em torno de 1970. Desde *Cara a cara* (1967), o seu nome ficou associado à “experiência de choque”, embora esta tenha encontrado os seus exemplos mais radicais em *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema*, filmados simultaneamente em 1969. Na época, ficou quase soterrada a produção da Belair, em que se associaram

Bressane e Sganzerla. De curta duração (1970-71), a produtora atestou a velocidade de um estilo de trabalho que resultou em um conjunto de filmes que compõem uma das experiências canônicas do “cinema de invenção” (na acepção de Jairo Ferreira) no Brasil, antes do exílio dos dois cineastas e o de Helena Ignez em Londres. Na volta, a carreira do profissional foi sempre heterodoxa, contra-corrente; incluiu realizações em vídeo, como *Galáxia albina* e *Galáxia dark* (1992-93), que tomam como ponto de partida *Galáxias*, o poema longo de Haroldo de Campos (também parceiro na realização dos vídeos), mas não afastou o cineasta da inserção no mundo do cinema em 35mm, dentro do qual ele tem preservado e aprofundado as suas condições especiais de trabalho (baixíssimo orçamento, condições “artesanais”, equipes mínimas). Às vezes, não faltam as alusões, pela *mise-en-scène*, ao gênero “filme de família” ou ao *divertissement* entre amigos; uma forma irônica, entre outras, de quebrar as habituais inscrições institucionais e o cerimonial do espetáculo, num ajuste entre a invenção formal e as condições de produção.

Há construções nos filmes de Bressane que, pela recorrência, atraem a nossa atenção como formadoras de um estilo, no sentido clássico de “marca do autor”, e falar de tais construções é um caminho sedutor dentro desta tarefa de apresentar a obra em plano geral. Tal caminho será, em parte, aqui adotado, sem ilusões, pois o seu percurso não se pauta pela busca de homogeneidade. Bressane traz a mesma inclinação de um Godard na apropriação de imagens e textos, redefinindo o seu cinema e sua autoria em direções inesperadas, incorporando sempre novos interlocutores e ativando um repertório de citações de amplo espectro. Trata-se de um ponto de encontro privilegiado entre o cinema e a reflexividade da arte moderna, nas suas várias dimensões. Exploremos algumas delas, como forma de introduzir um programa poético e suas implicações.

O estilo disjuntivo

Começemos pelo olhar, a câmera. É notável sua liberdade de posições, de movimentos. Face ao que? Inicialmente, face à diegese, pois a câmera é a instância efetiva de enunciação e se reserva o direito de se afastar da cena, estar atenta ou não às personagens, pois estas compõem apenas uma das facetas do jogo. Há um espaço de reflexão que não depende das ações, embora possa estar referido a elas, espaço que se enriquece pelo estilo disjuntivo de um olhar que descarta o princípio clássico de que tudo deve girar em torno da cena. A câmera, em Bressane, diverge. E o mundo diegético se fragmenta, podendo chegar a uma presença radicalmente residual. Mesmo quando mais encorpado, ele não “segura” a câmera, pois esta busca outras paragens e produz material para interpolações, ora observando sem pressa o mar e a montanha, ora um rosto fixo, a rua, os jardins em paz. Ela perambula, cria seu próprio interesse, ou se assume como extensão do corpo, como quando, em

plena integração com a trilha sonora, faz movimentos aptos a compor, com a copa das árvores, uma coreografia em sintonia com a canção carnavalesca, como em *Tabu* (1982) e *O mandarim* (1995).

A sucessão nos filmes de Bressane é de tipo paratático, sem encadeamentos, subordinações. Faz-se de séries descontínuas. Cada seqüência é um recomeço que permite uma liberdade de operações do olhar que parecem “arbitrárias”, porque não motivadas pela situação que focalizam. Tal é o caso dos planos-sequência de *O anjo nasceu* e *Matou a família*, em que o olhar várias vezes se prolonga sem abandonar o espaço da cena, para propiciar um comentário desconcertante que vem da trilha sonora. De outra feita, a câmera se detém num espaço e abandona as personagens, novamente para instaurar um fluxo de estímulos em outra direção. Às vezes, nos faz observar um cenário ou paisagem por longo tempo antes de qualquer movimento ou chegada das personagens. Mesmo procedimentos clássicos, como o campo/contracampo, encontram sua versão estranhada nas “câmeras subjetivas” de *O monstro caraíba* (1975), em que olhar e objeto não se postam em espaços congruentes.

Tal como em *Limite*, mas não precisando ter visto este filme para compor seu estilo, Bressane é livre na angulação e nos movimentos, criando, por outro lado, certos motivos recorrentes: é nítida a memória dos *travellings* que acompanham os pés nas escadas, a câmera ao rés do chão, como também a dos longos planos do mar e das formações rochosas. O essencial é que a duração destes planos de observação-composição do espaço, ou destas figuras autônomas de estilo, inverta a hierarquia dos procedimentos, afastando uma leitura que remeta à função usual de ambientação, atmosfera. É preciso ler tais momentos como uma codificação do olhar em outra dimensão, um feixe de imagens-texto a interrogar o espaço, seja a baía de Guanabara, o sertão, as superfícies da cidade de Turim, o *design art-déco* do Rio de Janeiro.

Essas situações em que a liberdade da câmera insere e faz durar outros pontos de atração são desdobramentos do que marcou o estilo moderno dos anos 1960. No entanto, o tempo, no cinema de Bressane, autonomiza tais “atrações”. E o freqüente uso de segmentos de outros filmes dificulta a leitura de seu estilo nos termos do cinema de poesia de Pasolini. Às vezes, a sintaxe sugere a “subjetiva indireta livre”, como em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001). Aí, a conexão entre o passeio do olhar pela arquitetura e a reflexão do filósofo em voz *over* compõe um jogo de contaminação recíproca entre imagem e palavra que se poderia investigar nesta chave. Em *Sermões*, é também constante a interpenetração, no plano do estilo, entre a palavra do padre Vieira e as construções da montagem ou os torneios de câmera que invertem o alto e o baixo; no entanto, a descontinuidade de todo o processo, os fragmentos de outros filmes e as imagens de céu, peixes e mar que “literalizam” as figuras do discurso verbal mostram que o estilo disjuntivo de câmera e a montagem não estão referidos a uma entidade psicológica. Em Bressane, não se trata de explorar esta via de subjetivação, pois ele tende a trabalhar com personagens-signos, que valem pelo

que representam, seja um nome ou uma constelação cultural³. O “sentir a câmera” pode apresentar, em seu cinema, momentos que se inserem no marco pasoliniano, mas é preciso levar em conta a natureza específica de sua montagem por associação de idéias e suas interpolações que suspendem de forma radical o “tonus” da narrativa e a individuação das personagens, deslocando o sentido da poesia para os cotejos intertextuais que permeiam os filmes sem remeter, a rigor, ao dinamismo próprio da “subjativa indireta livre”.

O recurso à interpolação do que, em tese, é material alheio à estória, é uma quebra de protocolo que pode se compor como salto para outro filme ou simplesmente para outra textura dentro do mesmo espaço; e pode também deslocar as regras da representação incluindo no jogo das atrações o próprio trabalho da filmagem.

Mostrar o bastidor e desnaturalizar a cena

Na tela, a equipe de filmagem, o diretor tomando providências, a tão reiterada claquete (ou as mãos do próprio cineasta a dar o *start*). Eis um procedimento reiterado ao longo da obra, mudando de função e sentido conforme o momento. Em 1969-70, ele ficou associado ao que Noel Burch identificou como “estruturas de agressão”, quando se acentuava o toque de subversão na montagem, no teor das cenas ou no olhar da câmera. No caso de Bressane, aquela época preparou uma série de variações e ampliações futuras da linguagem do cineasta quando o espírito de pesquisa se estabilizou. O mostrar a filmagem podia, em *O anjo nasceu* e *Matou a família*, estar associado à desconstrução, à denúncia da representação e do ilusionismo. Já em *O rei do baralho* (1973), por exemplo, os bastidores mostrados na abertura do filme têm outra função. Fazem parte da estrutura em mosaico, já definem desde o início o que será a regra do jogo em todo o filme na *postura informal*, despojada, com que se evoca a filmagem da comédia e as variações de luz no velho estúdio da *Cinédia*. O bastidor na tela é apenas mais uma peça no jogo de cartas da montagem, compondo a cena renovada do encontro entre o ator negro e a vedete loira. Participa, portanto, da série de variações em que poses, falas e olhares compõem os fragmentos de um imaginário que o cineasta visita e homenageia. Neste caso, como também em *O gigante da América* (1978), em *Brás Cubas* (1985) e em *Tabu*, o diálogo entre filme e espectador se desloca para um patamar de relações mais desarmado, sem cerimônia ou agressão, porém não menos exigente em outra chave, pois o convite à conversa mais íntima – como aquela entre leitor e escritor em Machado de Assis – é também um desafio para que se observe atentamente o mínimo gesto, o mínimo elemento formal (da câmera, do ator). O lance decisivo pode estar na presença de um foco de luz, na semelhança entre o desenho da paisagem e o perfil de um ator; e é preciso reagir de forma menos ansiosa à duração do plano: dar-se o tempo de efetivamente ver e ouvir.

Desde o início, são frequentes os momentos de escuta de uma canção integral, em gravação antiga, que vem para se relacionar de formas variadas com a imagem, numa articulação em que a música impõe a sua duração de começo a fim. Mais do que dar o tom, ela se faz um momento especial que podia ser de desconcerto nos filmes de 1969-70 ou, mais tarde, de festa, como em *Tabu* e *Mandarim*. Nestes dois filmes, Bressane altera a regra do jogo e, ao invés da música como som *off*, traz à cena a voz e a performance do cantor. Sem grande aparato, temos o *momento vocal* que, na sua aparente informalidade, impõe a vivacidade e a técnica de uma locução discreta, enquanto a duração do plano permite recuperar o grão da voz e suas nuances, a dimensão reveladora da canção popular. O máximo no mínimo.

Com o cantor em cena aberta, ou mesmo quando na escuta de uma gravação, vale o registro de uma presença informal que, no entanto, recupera a aura do repertório clássico do samba e das jóias raras que cada filme recupera. O estúdio, o salão, a calçada, o bar e mesmo a paisagem natural compõem quadros que se fecham como um despojado “teatro de arena” com sua emissão própria. Na condução dos diálogos, há um misto de fala dramática e citação irônica e, quando os atores pontificam, sentenciosos, há uma dicção que desloca a ressonância da frase e lhe retira o pedestal, fazendo cômica e ingenuamente confessional uma pretensão à filosofia que, em outro torneio, poderá se revelar, ainda assim, legítima em seu conteúdo. É constante o piscar de olhos à platéia, para marcar o sentido de jogo e informalidade, sem perder o rigor do conceito, inserindo o estilo do cineasta na tradição de escritores como Oswald de Andrade, pela paródia e a “poesia em prosa”, e Machado de Assis, pela ironia feita em tom de conversa digressiva e pela adoção do “método das interpolações”. Não é preciso esperar a adaptação de *Brás Cubas* para ver, em atos paralelos de forma e tonalidade, como não é preciso que Oswald de Andrade vire personagem em *Tabu*, ou figura aludida em *Miramar* (1997), para que se instale o regime da antropofagia.

Com esta tonalidade de humor, ironia, senso de carnavalização (no sentido de M. Bakhtine), Bressane inventa, portanto, um estilo de *mise-en-scène* capaz de traduzir os procedimentos de um e de outro, quando é o caso, pois sua filmografia atravessa outros terrenos, notadamente quando gira em torno de figuras pilares no trato da língua como Vieira, São Jerônimo e Nietzsche. Vieira é tratado oswaldianamente em *O monstro caraíba*, quando tem uma síncope diante da charada proposta pelo Brasil; em *Sermões* (1989), porém, o teor da sua fala, estando no centro da constelação, solicita imagens em outro registro. Pressionando os limites da etiqueta barroca, Bressane amplia neste caso o leque de inserções de outros filmes, incluindo Welles, Méliès, Dreyer, L’Herbier, Fritz Lang, Benjamin Abrahão, Humberto Mauro, entre outros. E compensa, por outro lado, a gravidade das indagações metafísicas com uma representação jocosa quando está em cena a intriga da corte portuguesa.

Conforme o caso, a quebra dos protocolos pode variar em grau e intensidade, mas a tônica é sempre a mistura de estilos, a justaposição. Dentro de cada constelação cultural atualizada, o que se monta é um cinema de atrações descontínuo, variado em suas texturas de imagem, pois é esta condição de índice, de rastro da memória, impressa na matéria mesma do cinema, que deve ser sublinhada. Isto ganha feição radical em *O monstro caraíba*, filme que incorpora imagens capturadas em diferentes viagens, com diferentes bitolas, às vezes com texturas de um diário de peregrinação que registra o exótico e o misterioso, tomando o que é sinal de alteridade como foco de um desafio e de uma descoberta, numa busca de origem sem fim.

É comum na obra de Bressane este cotejo entre as imagens que não esconde a emenda, compondo um cinema-colagem que se move num campo de invenção posterior às profanações do alto modernismo trazidas pela *pop art*. Não busca, portanto, se defender de contaminações da cultura de massa; pelo contrário, incorpora gêneros populares sob suspeita, evoca Mojica Marins, a comédia erótica dos anos 1970 e a franca pornografia. Quando isto se dá, como em *O gigante da América*, em *O rei do baralho* ou em *Tabu*, o essencial é criar novas molduras, de tal modo que a imagem procurada pelo *voyeur* ou a fala de mau gosto ganhem um novo sentido e desloquem o tom da comédia. O trocadilho aí se enuncia, ou se traduz em imagem, dentro de um jogo que envolve um repertório mais amplo e faz do que era malícia, um exemplo de inocência, ou vice-versa.

Há casos em que o efeito paródico resulta da introdução inesperada de uma referência célebre: em *O gigante da América*, há inserção, sem cerimônia, do poeta Décio Pignatari como Dante Alighieri, forma de evocar o signo mais nobre numa descida aos infernos mais prosaica, feita de espaços retirados de uma memória do próprio cinema, onde uma irônica antologia de erotismo ao som de Bernard Hermann evoca gêneros diversos. De novo, há o estúdio onde os cenários se justapõem como cacos de uma história de sonhos e fracassos, uma imensa instalação de ruínas que o protagonista atravessa, numa jornada cujo termo final é dissolvente, lugar de melancolia e desencanto.

Nos primeiros filmes, a quebra de protocolo podia ganhar um sentido agressivo, pois vinha se sobrepor ao que, no próprio teor de violência das cenas, já constituía uma experiência de choque. Na tônica de um cinema da crueldade, o sério-dramático podia atingir extremo desconforto, como em *O anjo nasceu* e *Matou a família*, e muito já se observou a respeito da desorientação gerada pelas intervenções que produziam conjunções inesperadas entre o olhar e a cena, entre a ação diegética e a duração do plano, entre o teor do drama e o comentário musical. No entanto, se tais conjunções tinham essa dimensão desconstrutiva, apta a romper o contrato com a platéia, havia ali também a mesma ironia reflexiva que servia de contrapeso e colocava entre aspas, ou seja, tornava “fatos culturais” esses atos extremos de sinceridade próprios a um melodrama de crimes passionais.

Num período mais recente, essa linguagem da crítica voltada para o que se via como tensão, aresta, na relação com o espectador mostra-se inadequada diante dos diferentes sentidos que essa presença da equipe de filmagem na tela foi adquirindo ao longo da obra. Um bom exemplo da diferença é *São Jerônimo* (1999). Há no filme a jornada do santo, um mundo feito de palavras, corpos quase imóveis, um mínimo de ações e uma elaborada iconografia. Tudo remete aos séculos IV e V. No entanto, em contraste com esta constelação dominante no filme, há a presença do automóvel e do cinema (claquete, equipe) que não ganha interesse quando pensada na chave desconstrutiva, mas sim quando pensada como mediação entre dois tempos, transição sugestiva entre o campo milenar de peregrinação, vida ascética, onde se move o santo, e o sertão brasileiro, onde se move a equipe. Tal presença – “documentarizante” do próprio trabalho do cineasta – sublinha o lugar da enunciação e afirma a condição particular do semi-árido brasileiro que não está lá apenas para significar “deserto”, mas para atestar um encontro entre o cinema e um lugar geográfico, dando ensejo a um confronto de experiências de ascetismo e mínimos recursos vitais que, embora distantes, guardam um solo comum de referências culturais e indagações religiosas, de modo a renovar nosso olhar sobre este espaço tão emblemático no cinema brasileiro, que ganha aqui uma dimensão singular. Tal gesto se desdobra, formalmente, no diálogo deste filme em cores com a luz e paisagem em *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, exploração de um campo comum de invenção no plano da imagem que torna mais contundente o que, no plano das personagens focalizadas, permite uma aproximação-inversão quando pensamos no estatuto da palavra. O que se vive, no universo de Graciliano Ramos, como limite entre linguagem e silêncio na fronteira entre homem e natureza, em *São Jerônimo* se vive como limite entre linguagem e silêncio na aventura intelectual do tradutor da Bíblia.

Em Bressane, trata-se sempre de atualizar um legado, retirar certas pérolas da penumbra, projetar luz nova sobre um trabalho. Marcar uma aproximação, sem dúvida, mas também uma diferença que se assinala na forma indireta da evocação que não perde a evidência assumida, como acontece com o espaço da jornada que compõe *Agonia* (1977). Neste caso, a referência é *Limite*, e logo se constata a diferença de tom na imagem da deambulação, não estando lá os motivos mais nobres da recordação e da experiência do tempo, nem a carga simbólica já acumulada na iconografia do naufrágio. Bressane desloca a jornada de suas personagens aprisionadas para outro cenário, menos mítico. Insere outras referências, mistura estilos: o automóvel altera os termos da deriva; Joel Barcelos e Maria Gladys se compõem como ícones *pop* da deriva, num contexto natural modesto que se afasta da textura homogênea do mar e da natureza convulsa de Mário Peixoto. Não há lugar para clímax e epílogo, somente para a dissolução abrupta de todo um trajeto, como acontece amiúde em seu cinema. Um letreiro ironiza nossas expectativas e interrompe arbitrariamente o filme. Desconcerto, mas nem tanto. 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.

Anti-teleologia e paradigmas narrativos

O período de 1969-70 foi o “momento heróico” da recusa da teleologia, lógica narrativa em que tudo se organiza em função de um ponto final, conclusivo, que deve ser alcançado através de passos encadeados. Nos filmes de Bressane, foi notável (e motivo de polêmica) o gesto de suspensão abrupta do fluxo das ações, quando estas prometiam desenlace (*O anjo nasceu*); ou o recurso à mudança de registro que podia dissolver uma cadeia de conflitos e de violência, direcionando nosso olhar para uma perambulação anárquica (*Cuidado madame*-1970); ou ainda o uso de justaposições de cenas que estavam em espaços sociais incongruentes, numa estrutura em mosaico cujo desconcerto resultava não apenas do teor próprio das ações, mas da forma de observá-las (*Matou a família*). No caso de *A família do barulho* (1970), o universo da ação era excêntrico, caricatural, uma paródia à própria informalidade do “filme de família” como gênero, ou uma carnavalização deliberadamente tosca dos motivos recorrentes dos dramas domésticos tão caros à indústria cultural.

Tais gestos de desconstrução formal estavam em consonância com um irreverente questionamento da ordem moral e da segurança física do mundo da família, em filmes nos quais as explosões de violência se associavam ao império do ressentimento, das revanches de bandidos ou de empregadas domésticas, do crime passional entre quatro paredes. O cinema de Bressane fazia, então, ataques coordenados às instituições, incluído o ritual do espetáculo de massa. Era tempo de guerra, e a disposição dos fragmentos de uma diegese possível fez prevalecer, nas personagens, tal paradigma de ressentimento e vingança. Este paradigma, no entanto, já se desloca para um patamar francamente lúdico em *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), filme realizado em Londres, uma versão *cool* da mitologia do *serial killer*, onde há ironias a quem se põe a indagar os motivos da ação ou costurar, em termos narrativos, as alusões ao cinema de Hitchcock. A ausência de teleologia é aí um traço assimilado de composição, e o esquema serial, com a repetição *ad nauseum* do gesto, define um jogo de variações que não converge, um princípio estrutural da forma.

A mesma estrutura de “variações em torno de um tema” é traço marcante de *O rei do baralho* e de *Tabu*, filmes pautados por outro paradigma: o do encontro simbólico entre personagens que valem, na cena, pelo que representam na história. Em *Tabu*, são segmentos de cultura que celebram a sua afinidade: o intelectual modernista (Oswald) encontra o compositor popular (Lamartine Babo), mediados pelo *dandy* (João do Rio) e por figuras da boemia carioca da primeira metade do século XX. O modernismo literário se aproxima do mistério e da potência do samba, num diálogo que a obra de Bressane celebra de começo a fim. No feixe de suas recapitulações

afetivas, este é um foco central, sem dúvida, formador.

Poderíamos falar “foco central de uma identidade”, não fosse pelo fato de que o espaço da formação, em Bressane, é dialógico em sua constituição, implicando em reflexões do cineasta sobre a identidade como experiência abismal, vivida com ironia, um percurso de fronteiras indefinidas, palimpsesto. Vem, de novo, à memória *O monstro caraíba*, jornada que interroga a identidade dentro deste um princípio de marcar o sem-limite, um recuo infinito no tempo e no espaço, assombrado por múltiplas referências. Tal jornada abismal será reiterada em *O gigante da América* que fecha um ciclo de peregrinações em que, em vez de uma teleologia da salvação ou um encontro da origem, temos um percurso de desconcertos. Tais jornadas alegóricas se desdobram em dois níveis: o imediato, que se desenha como ação diegética mais ou menos enigmática, e o mediato, ativado pelas citações feitas de palavras, personagens e cenografias, signos a trazer para o debate as constelações culturais que interessa retomar – a vanguarda do cinema, a comédia popular, o manifesto de Oswald ou a questão do barroco na América Latina, dependendo do filme. Jamais a progressão das ações recua a um esquema clássico; sua tônica é a justaposição de parágrafos soltos de um diário de viagem, ou talvez de um drama de estações, sempre sucessão paratática sem causalidades. Metonímia, redução ao mínimo, fragmentos de biografia que valem como renovação de uma “tradição ativa”⁴.

Na relação com o passado, há camadas do tempo (diacronia) que se acumulam nos fragmentos produzidos pela colagem (ordem sincrônica). A imagem dos encontros com o já vivido ganha uma metáfora musical na fórmula de Haroldo de Campos: “... gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado da cultura em presente de criação”.⁵ Adiante, no mesmo texto, Haroldo fala do “efeito de mosaico” na reunião de fragmentos do passado, expressão que pode ser referida a boa parte dos filmes de Bressane, dada a 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.

Nessas conjunções, o que é memorável e faz parte da formação não deve ser evocado como peça de museu a contemplar, mas como reativação de uma potência “em ato”, na vivacidade e no humor de experiências que mobilizam o corpo e os investimentos libidinais sempre presentes. *Miramar* encarna, na figura do jovem e suas “professoras”, a linguagem do desejo na formação, onde interagem sedução, clichê e pesquisa visual, e onde permanece, como um enigma, a passagem da morte da família para o “jovem com a câmera”. Este, como Vertov, olha o mundo à volta, mas tem aqui projetos de ficção. Seu aprendizado se faz de referências intertextuais que se ligam tanto à tradição citada nas evocações literárias quanto à própria obra de Bressane. Há o romance de formação, dado psicológico, mas este se esgarça para

tematizar um outro romance que é o do percurso do estilo moderno, reflexivo, tal como este intercepta o cineasta e tal como este lhe intercepta.

Afirma-se aí, nesse elenco de estratégias, a sedimentação de um estilo pelo qual o cineasta constrói as suas próprias regras, define sua diferença não mais pelo que nega, mas pelo que afirma. É preciso acentuar o intertexto como um método de incorporação construtiva, não simplesmente de combate, e observar como todo um repertório de imagens e sons passa a se inserir em novo código.

Criação-tradução, no espírito da colagem

O tempo esgarçado; a dissolução do teleológico; a câmera disjuntiva que explora a dimensão poética do plano-sequência; a heterogeneidade de texturas; a citação; a música como atração autônoma que impõe a sua duração; as personagens-signo. Esses elementos compõem um cinema feito de justaposições, onde a colagem do que é heterogêneo define um cotejo na simultaneidade, uma sincronia que recolhe as tradições que valem como alimento para a invenção, no presente. Esta 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 nesta poética é o procedimento capaz de traduzir um método de criação⁶. Na adaptação de obras literárias, não se trata de reproduzir a diegese, ou recompor as principais personagens; trata-se de buscar homologias no plano do método construtivo, tal como ocorre no filme *Brás Cubas*, desde a sua abertura. Nesta, um microfone perscruta uma caveira à procura de um som que, ao final do plano, nascerá na forma de um samba. Traduz-se aí o dispositivo das “memórias póstumas”, e figura-se ironicamente o cadáver como sujeito da enunciação.

Do campo da imagem-texto, da música-signo, não estão excluídas as cenas e personagens que saem de um romance ou encarnam uma tradição, mas o teatro tende a se compor como a alegoria de um confronto entre estilos, valores estéticos. O espaço da cena é seccionado por interpolações variadas: trechos de outros filmes, páginas de livro, partituras, desenhos, objetos-emblema, quadros célebres. Justaposição e parataxe tornam múltiplos os eixos de referência a orientar a montagem. Portanto, a cada filme, é preciso buscar a lei de correspondência que move este desfile de signos. Ativar mediações que não são óbvias, pois o diálogo com os focos de afinidade eletiva se dá de forma deslocada. Mário Peixoto se faz presente, mas em filmes em que não parece estar; Machado de Assis informa a obra desde *Cara a cara*, muito antes da adaptação do seu romance; e Oswald está mais em *O monstro caraíba* do que em *Miramar*, filme que não é uma adaptação de *Memórias sentimentais de João Miramar*, apesar do título e da menção ao livro numa certa sequência. Aprendemos com o filme que a palavra *Miramar* sugere outros eixos de correspondência; e que prevalece na estrutura a idéia do “romance de formação”, gênero várias vezes

referido de forma indireta, a mais peculiar sendo a citação de uma seqüência 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. Há o gosto pela cifra, a proposição de um jogo em que o espectador deve antes reconhecer a armação de que o fragmento citado é peça, para depois buscar o sentido da sobreposição, decompondo o que se apresenta como um ideograma, fragmentos recortados e condensados, ora pela grafia da imagem, ora por irradiações sugeridas por um nome, por um som, por uma rima. Em tudo, trabalha-se na produção de uma *Gestalt*, sugestão imediata de uma estrutura, o que requer um olhar alfabetizado na relação com os ícones, uma percepção icônica na relação com as palavras.

Tensões entre espaço e tempo: a alegoria

A construção cifrada de campos de sincronia, sempre ajustados ao diálogo com determinada constelação cultural, traz, como contrapartida, a presença inexorável de marcas do tempo, pois o repertório reativado não se dispõe como na vivência plena, na mítica primeira vez. Ele retorna pela citação que o inscreve em novo contexto, e o objetivo da operação é tonificá-lo, de modo a afirmar um modo de permanência distante de qualquer museologia. O seu cinema procura a tradição viva, potente, retomada em seu “princípio motor”, quando se trata de Vieira, Machado, Oswald, Eisenstein, Welles. Mas há constelações que, embora sujeitas à metamorfose da tradução, trazem consigo um traço de nostalgia, reconhecida a sua vulnerabilidade à corrosão do tempo. A imagem retorna, pulsa, mas também figura uma ausência, como no caso das evocações do cinema dos primeiros tempos, hoje “cinema de atrações”, anterior à narrativa clássica. Desde Germaine Dulac, tal período foi observado como um repositório de poesia inocente ao explorar um novo continente de criação, portanto inspirador da vanguarda que é o território da poesia não inocente, reflexiva, um laboratório de re-invenção do olhar que é já dialógico, intertextual. No cinema de Bressane, há uma poesia que nasce destas relações em que a recusa da teleologia do progresso (agora em termos da história social) produz evocações do primeiro cinema desde *Cara a cara* e *O anjo nasceu*, como um salto ao passado disposto a capturar um espírito de invenção esquecido pela rotina do cinema, uma reativação de energias que não se ilude diante da distância, e tem o senso claro de que ela é condição desta poesia.

Há um processo semelhante em *O rei do baralho*⁷. E há uma sobreposição dos tempos mais marcada pelo confronto entre materiais heterogêneos em *Tabu*. Aqui,

os segmentos do filme clássico de Murnau-Flaherty trazem imagens de plenitude comunitária e integração com a natureza. Tais experiências se afinam, mas também contrastam com as imagens da festa no Rio de Janeiro moderno. O espaço utópico da dança na comunidade da Polinésia dá plenitude ao carnaval, de uma forma não mais possível para o pequeno cortejo que atravessa a noite da cidade ou cria seu espaço de folia e boemia junto à natureza. O carnaval opera, pelo que sugere e conecta, um movimento de reposição da utopia, união dos dois tempos, mas seu feitiço sinaliza a ambigüidade desta aproximação, pois o quadro de sua coreografia é já circunscrito, e o tempo não mais tão propício a expansões tão oceânicas. Tudo se desenha em traços mínimos, na forma do enlevo que é peculiar ao “teatro de arena” de Bressane em sua alternância de imobilidade e expansão do carnaval, onde o “acontecimento religioso da raça” (Oswald de Andrade) já não se apóia naquele senso mais permanente de comunhão que o mito em plena forma permitiria. Há, em *Tabu*, passagens cariocas de integração entre som e imagem em que o momento musical mostra sua potência de figuração utópica, mas a dissolução da canção repõe a cadência de um mundo sujeito à corrosão do tempo. A imagem e o som compõem um movimento presente – “isto está sendo” – mas as cifras de tempo, de lugar e de teor da experiência definem um “isto foi” inexorável. Há uma sinalização de hiatos nessa junção de passado e presente. Ou também pode haver sinais de que há uma separação irreversível, um corte, entre um circuito espontâneo de produção-e-consumo de imagens e o cinema dos poetas fingidores (Fernando Pessoa), mesmo quando o espírito da vanguarda visita seus avessos, como acontece no filme *Cinema inocente*, exploração bem humorada do que está implicado de representação, voyeurismo e pornografia no cinema, mesmo o mais precário.

Insinua-se, nesta fissura entre impulso inicial e transcrição, uma tensão entre sincronia e diacronia fundamental ao efeito poético, pois este é atualização não inocente da experiência passada. Há o impulso de ativação, pela colagem, da tradição viva que interessa, constelação de textos e imagens projetados num espaço de simultaneidades. E há o mergulho franco nas texturas de imagem e som que denunciam emendas, intervalos de tempo condensados, e trazem marcas de corrosão na matéria mesma que abriga a constelação convocada. Se há o dado inevitável da perda, a tradução-criação precisa mobilizar esquemas aptos a trabalhar este cotejo de épocas numa chave que se contraponha à nostalgia. Ciente da não reposição plena, precisa estar disposta a fazer desta fissura, deste hiato temporal, o foco de um sentimento afirmativo de continuidade da invenção, extraindo o melhor da fórmula “sem passado não há poesia”.

Tal impulso afirmativo não tem nada a ver com o verniz que daria brilho e protegeria a superfície, escamoteando a ação do tempo externo sobre a matéria fílmica. Neste sentido, Bressane trabalha a textura da imagem descartando qualquer neo-classicismo que busque sustentação e permanência no aspecto monumental

das coisas. Assume a fragilidade de suas bases materiais, a interação mais informal entre filme e momento vivido. Na imagem do bater da claquete, oferece a cifra do tempo, embora seu imaginário propicie a viagem. No tom em que conduz os lances de montagem, afirma um espírito lúdico que, sem cerimônia nas charadas e trocadilhos, é apenas a face mais leve, sorridente, de uma interrogação mais funda em torno dos paradoxos da linguagem. Desta, o tempo corrói as matérias e os códigos, valendo aí um senso barroco do destino. No entanto, em movimento, ela se desloca e se repõe, valendo aí um senso de permanência do seu princípio ativo.

São Jerônimo, pela escala em que se dá o cotejo passado-presente, torna mais contundente a fissura, mas seu lance maior é o elogio à obra do tradutor, à força do pensamento que sintetiza tradições esgarçadas, salvando-as. Em consonância, o filme faz da conformação da paisagem um motivo de indagação insistente; interroga a correspondência entre solo e pensamento, examina a superfície do deserto coberta de sinais de uma possível escrita indecifrável. É por esta via da consciência do tempo (que corrói matérias e linguagens) que o cinema de Bressane se faz alegoria. Renova, no entanto, o impulso de compor, na contracorrente, um campo vivo de sincronias para reafirmar as invenções do passado e evitar a sua sedimentação em ruína. Seu movimento é esta ambivalência de tempo e eternidade, ou melhor, o paradoxo da sua reconciliação, este que encontra nos sermões de Vieira suas fórmulas mais lapidares.

A grafia de Bressane, não buscando apoio num cinema de mármore, avança na reposição sem fim desse confronto entre a fragilidade dos materiais, o jeito do objeto “feito à mão” e o sentido de consistência da obra que atravessa o tempo. E a própria natureza do seu jogo com as texturas de imagem de diferentes épocas incorpora tal vicissitude das linguagens. Esta é tema explícito de sua composição dos espaços (paisagem, ruas, arquitetura) como instâncias de fragilidade e permanência. Seus planos trazem este senso simultâneo do casual e do emblemático, ou da presença humana provisória num espaço monumental que, por sua vez, ora é pedra e sentido de permanência, ora é leveza não apenas na folhagem, mas também na própria disposição das ilhotas que pontuam a superfície lisa do mar, quando vistas a distância. Elas lembram as composições de Tarsila Amaral, em seu esquema geométrico minimalista, sugerindo uma escritura que *Tabu* e *O mandarim* colocam em ressonância com a cultura da cidade. Nesta linha, *São Jerônimo* veio para coroar o que estava lá desde sempre, pois são recorrentes, ao longo da obra, os planos insistentes que interrogam, na paisagem conhecida, a superfície do mundo como texto.

Tais relações entre escrita e imagem, conformação de corpo e ideografia, se evidenciam em outras escalas e espaços semânticos, como nos mostram as evoluções do “V” de Virgília, de *Brás Cubas*. Num dado momento, o cineasta desenha a figura que sintetiza esta personagem a partir da correspondência entre a letra e a linha dos seios sublinhada pelo decote que um olhar em primeiro plano ressalta. Ao traduzir

o que, em Machado, é um trabalho com a sintaxe da língua, o filme extrai o traço emblemático do corpo vivo em cena, ligando o icônico e não icônico, compondo uma unidade que, dado o contexto, não deixa dúvida quanto à sua potência como ideograma que sintetiza as sugestões deste olhar fetichista às voltas com a sedução e também com o que há de destino no nome.

A escrita que se insinua nos traços da paisagem, do corpo e dos objetos sugere o mundo como texto, rede de correspondências a solicitar uma decifração pautada nas analogias, como na Renascença e no Barroco, em contraposição à teoria clássica da representação⁸. Em Bressane, há uma sensibilidade alegórica atenta às simetrias de forma encontradas no que é corpo e natureza; há uma observação da textura, mesmo das coisas mais precárias, pois é preciso ativar uma percepção hoje embotada pelo senso comum de observação positivista da natureza e dos homens, de fé no progresso linear da ciência. Na contracorrente de tal desencantamento do mundo, *Sermões*, por exemplo, repõe o jogo de correspondências que, na palavra de Vieira e na imagem, instala simetrias entre as esferas mais altas e o mundo sub-lunar, entre a linguagem das estrelas e a escuta dos homens-peixe. No entanto, em chave barroca, o filme dramatiza o cotejo entre esta ordem cósmica e o fluxo do tempo, entre imanência e transcendência, realçando o que de movimento e instabilidade se insinua nas construções retóricas.

No cotejo entre tempos distintos da tradição ou em jornadas sem *telos* definido, Bressane tende a compor suas figurações da história dentro de um paradigma de justaposição dos tempos, descartando momentos de síntese. Ele nos lembra, neste sentido, as formulações de Walter Benjamin quando analisa a alegoria barroca e suas figuras do desencanto, tônica que atinge muitas de suas personagens, incluída a experiência limite do vazio em *Brás Cubas*. No entanto, em outros casos, e com maior nitidez nos filmes mais recentes, prevalece uma tônica de vitalização da figura posta em cena: o percurso dela é dramático, mas envolve um impulso de criação que inscreve seu legado na “tradição ativa” que importa celebrar. Nesta ordem de questões, *Sermões* é, novamente, um ponto privilegiado, pois é o drama de Antônio Vieira que expressa melhor, neste cinema, tais embates entre ordem cósmica e os movimentos da vida mundana.

De um lado, o filme traz a primeiro plano o verbo, a potência das figuras de linguagem em uma locução empenhada em criar um mosaico de referências apto a conciliar a imersão no tempo e a primazia do Plano Divino, inserindo o sofrimento e a finitude no diagrama da eternidade. De outro, no seu esquema paratático, faz desfilar passagens de uma militância política enredada numa conjuntura histórica feita de intrigas do poder típicas a um drama barroco (Walter Benjamin) no qual Vieira é, ao mesmo tempo, conselheiro e profeta, como porta-voz do messianismo sebastianista. Nesta via, as relações peculiares entre o barroco e o profetismo vão encontrar ressonância no cinema de Glauber Rocha, assumido como ponto passagem

na presentificação da “tradição ativa”: *Sermões* faz Othon Bastos-Vieira citar Othon Bastos-Corisco, evocando a alegoria cristã da história, de feição tipológico-figural-profética, presente em *Deus e o diabo na terra do sol*. Alegoria que, como sabemos, se desdobrou, no momento seguinte de Glauber, em seu drama barroco maior: *Terra em transe*, filme que vive a crise da teleologia e tematiza o desencanto do Eldorado (este signo ibérico da terra prometida que *Sermões* evoca de forma oblíqua pela interpolação do momento trágico de *Eldorado*, filme de Marcel L’Herbier).

Retoma-se, nesta passagem Vieira-Glauber, um campo de debate em que se interceptam duas “vias”: a que passa por Glauber, cineasta que, no debate com sua conjuntura histórica, fez a passagem da alegoria profética ao drama barroco; e a que passa pela criação, no cinema de Bressane, dessa partitura transtemporal (Haroldo de Campos) que promove a incorporação antropofágica do legado barroco, dentro das “estruturas em mosaico”. E *Sermões* afirma, neste confronto, um sentido novo de convergência na sua relação com certos filmes do Cinema Novo que se inscrevem, cada qual a seu modo, na “tradição ativa”. Se aqui o cineasta recupera o cinema de Glauber como signo de uma alegoria barroca referida ao tempo (história), em *São Jerônimo*, ele vai recuperar *Vidas secas* como signo vivo de uma indagação referida ao espaço, ou melhor, às relações entre a luz, o “deserto” e a experiência humana. Se, no plano da alegoria, a atenção se volta para o que, na sociedade e na natureza, pode se cristalizar em texto, há uma outra dimensão a atuar neste cinema, em tudo ligada ao que há de dinamismo e modulação de intensidades no seio mesmo dessa grafia, pois luz é vibração, movimento, o caminho real pelo qual o cinema encontra a música.

Da alegoria ao espírito da música

“Alguém cantando longe daqui... alguém cantando bem... alguém cantando é bom de se ouvir... a voz de alguém nessa imensidão... a voz de alguém quando vem do coração... mantém toda a pureza da natureza onde não há pecado nem perdão”.

Cito passagens da letra. Estamos perto do final de *O mandarim*. Tendo ao fundo a baía de Guanabara, Caetano Veloso, ao lado do ator Fernando Eiras, entoava sua canção que expressa o espírito deste filme em que ele próprio é uma das balizas centrais na recapitulação da história do samba que traz o cantor Mário Reis como fio condutor. Alvo da homenagem, Mário é o protagonista cuja voz, tantas vezes *off* em gravações ouvidas nos filmes de Bressane, aqui se transfigura e se encarna no ator Fernando Eiras que contracena, entre outros, com Gilberto Gil-Sinhô e Chico Buarque-Noel Rosa, num simpósio dos mestres do samba que vem culminar na seqüência aqui em foco. Na voz de Caetano, o filme condensa, de forma notável, um sentido primordial da audição sempre afirmado na obra do cineasta, não apenas porque o samba seja aí uma componente maior da tradição ativa a celebrar, mas porque ele é uma matriz decisiva da sensibilidade, definindo um sentimento do

mundo que informa o estilo, como uma corrente subterrânea que vem à tona nas novas formas de “ouvir cinema” que seus filmes engendram (a audição integral da canção se fez um estilema a cumprir distintas funções conforme o filme, a seqüência e a particular relação com a imagem). O primado da música como experiência encontra expressões variadas e, porque matricial, se expande para além do que a faz proeminente na cultura brasileira. Ampliando o terreno, creio que há, em *Dias de Nietzsche em Turim*, em consonância com o visto em outros filmes, uma confirmação deste *leit-motif* bressianiano, atualizado aí na incorporação de outras sonoridades. A tonificação do estilo no espírito da música guarda uma tensão produtiva com as “estruturas em mosaico”, ora prevalecendo um senso de sintaxe, montagem, ora prevalecendo uma impregnação do tempo em que o ritmo e a modulação das intensidades compõem uma onda contínua, um senso de expansão vital e de unidade (de voz e imagem, homem e natureza).

Essa tensão produtiva pode aguçar o sentido da tragédia pessoal (e social), da solidão irremediável, quando o cotejo entre som e imagem marca a distância entre o anelo de unidade, expansão, e o teor desastroso da experiência colocada em foco, como aconteceu no período mais agressivo do período 1969-1970. Lá, tratava-se de operar com a dissonância. Havia o cenário do ressentimento, onde personagens em desespero assumiam o crime como forma de reação, de imediato catártica, porém impotente em seu afã de redenção, ou se encolhiam na inércia do pequeno homem esmagado pela falência das relações. De outro, havia a evocação constante do momento transcendente do samba como sublimação e promessa de superação do exílio em sociedade. Nas cenas de “passagem ao ato” em *O anjo nasceu* e *Matou a família*, o isolamento das personagens lhes sonega a festa, e a justaposição de crime (na imagem) e carnaval (na música *off*) compõe a trágica ironia dessa agressão-vingança embalada na paixão desmedida⁹.

Em período mais recente da obra, quando boa parte dos filmes se organiza em torno de figuras pertencentes ao paideuma de Bressane, passamos ao momento que destaca personagens que, embora não menos solitárias, são pautadas pela grandeza e não pelo acanhamento, pela invenção e não pelo recalque; capazes, portanto, de transfigurar horror e sofrimento em experiência de criação a serviço da vida. Saímos, portanto, de um espaço de dissonância para um espaço em que é possível a consonância, embora nem sempre sem fissuras, entre o teor da cena e a presença da canção popular como instância de um salto para outro plano. Destacam-se aí as aventuras da criação que cabe homenagear: no percurso entre 1983 e 2000, a galeria inclui Machado de Assis, Oswald de Andrade, Lamartine Babo, Mário Reis, Vieira, São Jerônimo. Tal série, por ora, encontra seu *momento Nietzsche*, quando a figura do filósofo sai dos bastidores e se apresenta em cena.

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. Há enlevo, produção, mas a transvaloração dos valores não dá sinais de ter ultrapassado sua experiência de exilado. Vem a crise. E, no final, Nietzsche conduz seu ritual dionisíaco entre quatro paredes. Nesta circunstância, a dança e o teatro de máscaras, ao contrário da violência dos ressentidos, definem a presença de um impulso afirmativo até o fim, em total descompasso com o *ethos* burguês de sua época.

A vivência deste percurso do filósofo, dados os tons de sua música e sua palavra, torna patente, em consonância com a matéria de que trata, o quanto o programa poético de Bressane, embora ideogramático, assume com intimidade, por assim dizer, o que está implicado no fluxo de imagem e som em movimento. Ou seja, o que está implicado no cinema enquanto arte afinada à música, às intensidades da escuta, ao ritmo, às pulsões, ao movimento lírico de interiorização ou ao sentimento de expansão dionisíaca. Se na configuração cinematográfica do olhar, há foco, geometria, ponto de vista, há também duração, modulações do movimento que a vanguarda de 1920, em seu momento impressionista, definiu como a “música da luz” (Abel Gance), expressão recuperada por Bressane. Temos então, num pólo, a grafia, a imagem-texto. E, no outro, as modulações da imagem-tempo. Neste sentido, observadas as tensões entre passado e presente na obra do cineasta, o terreno das intensidades deixa claro que o elemento decisivo é a vivência desse tempo próprio, constituinte, capaz de conferir potência ao “presente de criação”, fazê-lo entrar em ressonância com a tradição que cabe, não propriamente interpretar, mas reavivar. Interessa, acima de tudo, combater a redução do cinema ao que, na imagem, seria matéria para um inventário da tradição ou para a nostalgia, como acontece em muitos filmes históricos ou biografias convencionais.

A reposição dos “presentes de criação” é trabalho incessante. E a transfiguração da consciência do abismo nas formas iluminadas tem aquela feição utópica que cabe renovar como promessa de continuidade da vida. Se a natureza da obra de Bressane o faz assumir, a cada filme, o trabalho de parto em que o seu cinema renasce, a sugestão oferecida pelos filmes mais recentes nos remete a esta inspiração nietzschiana, uma transfiguração da experiência no espírito da música¹⁰. Vale observar que tal espírito não se toma aí como expressão absoluta da vontade, mas como reconciliação sempre tensa entre o que, na arte, é sincronia-mosaico-partitura e o que é diacronia-movimento-duração.

Ismail Xavier
Professor da USP

Notas

* Esta é uma versão modificada de texto introdutório à poética de Júlio Bressane, “Il passato e il presente nella poética di Júlio Bressane”, publicado no livro *Júlio Bressane*, organizado por Simona Fina e Roberto Turigliatto, por ocasião da Retrospectiva Completa da sua obra no Festival Cinema Giovani, Turim, novembro de 2002.

1. Sobre a poesia concreta, o documento chave é o livro de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos: *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960* (São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975), cuja primeira edição é de 1965.

2. Glauber Rocha realizou o curta-metragem *O pátio*, em 1959, filme experimental que antecipa certos traços de estilo que ele vai ajustar a uma moldura narrativa ao longo dos anos 1960, na urgência de um cinema político. Não obstante, *Câncer* (1968-72) e seus filmes dos anos 1970, até *A idade da terra* (1980), marcam uma nítida hegemonia do experimental, quando então Glauber, nos termos polêmicos de sempre, dialoga com o cinema de Júlio Bressane.

3. Neste “valem pelo que representam”, empresto a formulação de Antônio Medina Rodrigues no artigo “*Tabu*: morfologia fílmica de Bressane”, em *Júlio Bressane: cinepoética*, organizado por Bernardo Vorobow e Carlos Adriano (São Paulo, Massao Ohno Editor, 1995).

4. Carlos Adriano, em “Júlio Bressane: trajetória ou pontos luminosos no céu do cinema” (incluído em *Júlio Bressane: cinepoética*), usa a expressão cinema-paideuma para se referir à retomada, filme a filme, de figuras do passado que condensam o que há de mais vivo na tradição; relação com o que interessa e alimenta, a qual pode se cristalizar numa antologia que funciona como um atalho no conhecimento. Adriano se apóia em Augusto de Campos e seus comentários à questão do paideuma em Ezra Pound. Ver Ezra Pound, *ABC da literatura*, org. Augusto de Campos, trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes (São Paulo, Editora Cultrix, 1978).

5. Ver Haroldo de Campos, “Minha relação com a tradição é musical”, em *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária* (São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 258).

6. Neste aspecto de sua poética, a inspiração vem de Haroldo de Campos e sua teoria da tradução como criação, em chave poundiana. Ver Haroldo de Campos, “Da tradução como criação e como crítica” (1963), em *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*.

7. Décio Pignatari comenta a história implicada em campos de sincronia, justaposições paratáticas como as de Bressane, em “História sem estória”, artigo incluído em *Júlio Bressane: cinepoética*, já citado.

8. Lembro aqui o capítulo 2 de *Les mots et les choses* (Paris, Gallimard, 1966), de Michel Foucault, sobre a prosa do mundo e a teoria das similitudes naquela época.

9. Há talvez uma retomada desta via reativa nos rituais de clausura dos pais do futuro cineasta de *Miramar*, em descompasso com o carnaval no espaço da rua. De novo, a oposição comunidade-música e desgarramento-ressentimento-morte. Para a análise da questão do samba nos primeiros filmes, ver o capítulo sobre Bressane de meu

livro *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal* (São Paulo, Brasiliense, 1993).

10. Em 2003, Bressane realizou *Filme de amor* que veio reafirmar a direção aqui sugerida. Para um diálogo com este roteiro, ver meu artigo publicado por ocasião do lançamento do filme: “O hino ao amor e a zona obscura”, em *Mais! – Folha de São Paulo*, 23 de maio de 2004.

Resumo

Uma apresentação concisa da poética de Júlio Bressane, o texto aponta os traços de estilo (estilemas) e as articulações mais amplas que estruturam a obra deste autor fundamental no cinema moderno, de modo a esclarecer sua intervenção no campo da cultura. Sua forma de incorporação, pela colagem-montagem, dos mais variados repertórios compõe um exercício renovado da antropofagia como princípio de criação. Desenha-se desta forma um notável percurso em que a experimentação, a reflexividade e a idéia de tradução como transcrição dão a tônica.

Palavras-chave

Júlio Bressane; Poética; Cinema experimental; Antropofagia.

Abstract

A concise presentation of Júlio Bressane's poetics, this text points out the stylistic features and the formal procedures that give structure to his films. The idea is to clarify the original forms of intervention in the cultural field that make him one of the outstanding authors of modern cinema. Experimentation, reflexivity and the idea of translation as trans-creation distinguish his work, and the way he incorporates a variety of cultural codes and historical references – through “collage” - makes each of his films a vigorous exercise on “cannibalism” as a method of creation.

Key-words

Júlio Bressane; Poetics; Experimental cinema; Cannibalism.