

O OLHAR MARGINAL DE JÚLIO BRESSANE *versus* O OLHAR DO ESPECTADOR COMUM: construção e subversão de uma nova linguagem poética¹

Ana Beatriz Buoso MARCELINO²

Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP

Resumo

O presente estudo propõe-se a debater, analisar e argumentar ideias que visam elucidar a linguagem marginal desenvolvida por Júlio Bressane em sua construção poética presente em seus três primeiros longas, parte do escopo do Cinema Marginal, em anteparo ao olhar singular do espectador comum tendo em vista os estudos sobre as influências exercidas pela ação hegemônica do olhar, passível de alterar os processos de produção de sentido de tais filmes. Contudo, a complexidade dos elementos narrativos e estéticos presentes em tais obras caracterizadas principalmente pela fragmentação, tanto da narração quanto da forma, afetam o entendimento lógico das ações trazendo à tona a ideia de uma constante postura ativa do espectador, caracterizando a singularidade de uma nova linguagem poética cinematográfica.

Palavras-chave

Júlio Bressane; Cinema Marginal; Cinema poesia; Recepção; Sentido.

Seja marginal, Seja herói.

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

A descrição de tal trecho do segundo longa de Bressane apresenta ao espectador uma forma complexa e inovadora de se fazer cinema. É possível que o olhar iniciante do

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda em Comunicação Midiática pela UNESP, e-mail: abbuoso@bol.com.br.

espectador da obra de Bressane possa entrar em uma espécie de catarse. Ao ver pela primeira vez imagens que não se equivalem, fragmentos, cenários precários, a exploração do grotesco e temas de forte apelo emocional faz com que o espectador se posicione ora chocado ou no mínimo desconfortável, ora tentando buscar nexos prováveis, porém que somente produzirão algum sentido a partir do olhar sobre o todo da obra. Esse fenômeno da busca de apreensão através da estética marginal entra diretamente em conflito com o olhar do cineasta, uma espécie de olhar *anti herói* – empresto aqui o conceito ideológico utilizado também por Hélio Oiticica³.

Dessa forma, o olhar de Bressane entra em conflito com o olhar do espectador, e ao mergulhar no universo de significações propostas por seus primeiros longas: “Cara a cara” (1967), “Matou a família e foi ao cinema” (1969) e “O anjo nasceu” (1969), tem-se a possibilidade de sistematizar os processos de produção de sentido presentes, que acabam por se desdobrar em rotas variadas de significação através da análise de seus elementos audiovisuais e narrativos, ampliando-se as possibilidades de fruição. Para tal iniciação, entretanto, torna-se pertinente entender a complexidade contextual que abarca a época em que tais filmes foram produzidos, assim como suas raízes precursoras.

Marginália tropical

Dentro de um cenário explosivo cultural marcado por fortes conflitos políticos e ideológicos, a *Tropicália* e demais movimentos engajados, o Cinema Marginal (Ramos, 1987) aparece como uma nova vertente do cinema brasileiro moderno, considerado outra fase do Cinema Novo, nitidamente inspirado no cinema *underground* americano aliando a invenção estética ao debate político, somando-se a outras tradições como o cinema de Mário Peixoto, Orson Welles, Godard e a Chanchada, junto à literatura de Lima Barreto e Machado de Assis, além do cancionário popular dos anos 30. Tal ousadia gerou um rompimento radical com o público, acostumado ao distanciamento do espetáculo, com o exclusivo objetivo de provocar e promover o ato reflexivo para um espectador que tenta juntar peças de um quebra-cabeça a princípio sem nexo.

³ Artista visual brasileiro com significativa representação no cenário artístico da segunda metade do séc. XX. Perpassando a fase concreta, na primeira metade da década de 1960, Oiticica investiu na produção de obras com forte apelo ideológico, unindo a *Tropicália* e o engajamento político à arte conceitual. Em uma de suas obras, homenageia o bandido “Cara de Cavalo” em um estandarte serigrafado com a imagem do mesmo morto intitulado: “Seja Marginal Seja herói”.

A perspectiva adotada por Favaretto (2007) sobre a Tropicália nos ajuda a compreender a complexidade do cenário cultural do qual Bressane se inspirou para eliciar sua estética marginal. “Mais do que um movimento estético e semiológico (...) uma extraordinária escola de filosofia aplicada” (Matos *in* Favaretto, 2007, nota de capa). Tal pressuposto leva-nos a pensar no cinema marginal como uma tentativa de levantar proposições políticas através de uma estética ideológica impregnada de nacionalismo, que a autora fomenta à Tropicália como uma espécie de “platonismo revés”, no sentido em que projeta a tentativa de superação da deglutição causada pela hegemonia cultural global, como o “primeiro mundo e sua reprodução mais ou menos degradada no subdesenvolvimento” (Matos *in* Favaretto, 2007, nota de orelha). Essa abordagem traz à tona o importante papel da arte como forma de contestação de uma cultura sedentária, elevando o banal à dignidade estética. Assim, “o tropicalismo alegoriza o nacionalismo e os produtos da indústria cultural” (Matos *in* Favaretto, 2007, nota de capa), ressignificando seus mais diversos objetos culturais, como o cinema aqui em pauta.

Nos primeiros longas de Bressane é possível se deparar com temas que vão além de um universo estético universalizado. Sem obsessão por uma identidade cultural homogênea, se constroem pautados pela heterogeneidade em meio ao perfil de um país marcado pela ânsia de superação cultural, na tentativa de firmar sua identidade ao resgatar suas imagens “hiper-reais”, no sentido em que acentua o caráter grosseiro e violento da realidade, como uma espécie de racionalismo exacerbado.

O conflito de cenários que pintam o Brasil no período da Tropicália é bastante visível, pois conforme coloca Tatit (*in* Favaretto, 2007) tratava-se de um país por um lado “enriquecido por maniqueísmos que se infiltravam nos setores artísticos, coibindo diversas formas de criação” (Tatit *in* Favaretto, 2007, p. 11), e por outro, um “Brasil democrático, heterogêneo e avançado sobre certos aspectos (estético), mas incapaz de equacionar seus problemas e de conciliar suas diferenças num projeto de alcance internacional” (Idem, pp. 11 e 12).

Dessa forma, o Cinema Marginal, apoiado pela Tropicália aparece como uma espécie de fratura da hegemonia cultural imposta pela Indústria Cultural e a Cultura de Massa. Permeado por paradoxos adota a própria contradição como afirmação de sua identidade, caindo no campo conceitual: “É a parte paradoxal - em constante conflito com a

melancolia, o escárnio e a corrosão - que só encontra harmonia e coerência no todo” (Tatit *in* Favaretto, 2007, p. 13).

Embora fortalecida pela arte musical, a Tropicália também se traduziu na linguagem audiovisual, ecoando procedimentos de mistura, próprios da linguagem carnavalesca, associado à prática antropofágica oswaldiana. A exploração do *kitsch*⁴ ao cafonismo⁵, junto ao psicodélico, ao pop, punk e hippie, tem-se uma bricolagem de estilemas cujos significados evocam um caleidoscópio de sentidos por vezes vertiginosos, que Bressane não economizou em seus primeiros longas.

Segundo Favaretto (2007) os tropicalistas assumiram ambiguidades implícitas provocadas pelas contradições da modernização também como uma forma de confirmação de ruptura, conforme aponta:

Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora. Esta operação, segundo a teorização oswaldiana, efetua-se através da mistura dos elementos contraditórios - enquadráveis basicamente nas oposições arcaico-moderno, local-universal - e que, ao inventaria-las, as devora. Este procedimento do tropicalismo privilegia o efeito crítico que deriva da justaposição desses elementos. (Favaretto, 2007, p. 26)

O vômito que Bressane devolve em resposta a tal processo de deglutição é justificado pelas estratégias que ele usa para ressignificar sua obra: o sujo, o fétido, o putrefato de suas cenas causam horror e empatia a um espectador domesticado pelo olhar hegemônico. Tais produções, segundo o cineasta, se dirigiam a um público determinado, seletivo e intelectualizado, como estudantes, cinéfilos e artistas (Bressane, 2000). A atividade gerida por esses grupos de intelectuais com nítida atitude maniqueísta manteve acesa a chama da oposição entre a arte alienada e a participante, gerando uma forma de consciência participante, um público esclarecido e politicamente avançado.

Além da nítida inspiração que a Tropicália exerceu sobre a construção poética do cineasta, outras raízes teóricas advindas de estudos cinematográficos aliados a outras discussões trouxeram à tona material para a construção de uma linguagem singular legitimadora de uma *auto poiésis*⁶.

⁴ Longman (1995) define o termo alemão *kitsch* como um objeto ou estilo que, simulando uma obra de arte, é apenas imitação de mau gosto para desfrutar de um público que alimenta a indústria cultural da cultura de consumo ou cultura de massa; atitude ou reação desse público em face de obras ou objetos com essa característica.

⁵ “... uma revivescência de arcaísmos brasileiros” (Favaretto, 2007, p. 23).

⁶ Do grego *auto* “próprio” e *poiésis* “criação”.

Raízes precursoras: construindo uma nova linguagem poética

Em meio a tantas teorias e métodos que se arriscam por caminhos diversos para explicar a complexidade do cinema, podemos questionar dentro da linguagem cinematográfica marginal o conceito de estética⁷. Dentro desta perspectiva surgem inúmeros questionamentos como o que seria verdadeiramente belo dentro das representações cinematográficas? Ou o que poderia ser considerado de fato uma “obra prima” para a arte ou repugnante para a ética? Como o olhar do espectador deve se comportar diante das informações apresentados por um determinado filme? Como ele deve melhor degluti-las? Entre tantas outras perguntas – não menos importantes – que poderiam ser apontadas dentro da complexidade de um filme marginal pode-se apontar, na história do cinema nomes de profunda relevância para possíveis elucidações.

Sergei Eisenstein (2002) em sua teoria do cinema destaca uma estética que vai além de uma simples mimese, ampliando o olhar eurocentrista para nichos que levam desde o *rasa* hindí ao *kabuki* japonês, que por meio da montagem altera a forma no filme, produzindo relevantes significados e alterando percepções à luz do modernismo: “a montagem tornou-se o axioma inquestionável sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica internacional”. (Eisenstein, 1957, p. 257).

Tal predominância do olhar hegemônico sobre o cinema também é apontada por Stam (2013) ao afirmar que

A forma dominante euroamericana de cinema não apenas herdou e propagou um discurso colonial hegemônico, como também criou uma poderosa hegemonia por intermédio do controle monopolístico da distribuição e da exibição cinematográficas em grande parte da Ásia, da África e das Américas. Assim, o cinema euro colonial mapeou a história não somente para as audiências domésticas, mas para o mundo inteiro, de uma maneira que apresenta profundas implicações para as teorias da espectadorialidade cinematográfica. (...) Para o espectador europeu, portanto, a experiência cinematográfica promovia uma gratificante sensação de pertencimento nacional e imperial, mas para o colonizado, o cinema deflagrava uma sensação de extrema ambivalência, mesclando a identificação provocada pela narrativa cinematográfica com um intenso ressentimento. (Stam, 2013, p. 34).

⁷ Vale lembrar a concepção adotada por Kant (1993), para explicar o conceito de beleza desfocada do objeto para o sujeito, segundo juízos de valor, gosto e de conhecimento advindos do receptor da informação. Para o filósofo tais juízos são dotados de paradoxos que dificultam a solução dos problemas estéticos que acabam por distanciar-se da objetividade, já que os considera como pura sensação subjetiva.

Um olhar, entretanto, ressentido e que desejava ser quebrado por um visual sujo, áspero, e de grosso trato parece levar os planos de Bressane a uma necessidade de resgate e superação à dependência pragmática que se instaurou na sétima arte ao longo dos anos.

Os teóricos estruturalistas soviéticos já chamavam a atenção para a importância da montagem como geradora de sentidos. Para Lev Kuleshov “a arte cinematográfica consistia em exercer o controle sobre os processos cognitivos e visuais do espectador por meio da segmentação analítica de visões parciais”. (In Stam, 2013, p. 55). Para o fundador da primeira escola de cinema do mundo, seria a montagem a responsável por organizar fragmentos dispersos gerando sentido e sequência rítmica, distinguindo assim o cinema das demais artes. Tais fragmentos encontrados nos filmes marginais de Bressane estão longe de um ritmo sequencial. Aturdido com a diacronia das cenas o espectador tenta buscar caminhos sintagmáticos para sanar o desconforto mental que fora instaurado, porém que somente ao final da obra estarão conexos.

Contudo, está na teoria de Eisenstein, considerada altamente estilizada e intelectualmente ambiciosa, os reflexos mais nítidos da obra bressaneana. Ecletismo, sinestesia, antinaturalismo, dialética da forma, multiculturalismo, entre outras características parecem descrever as próprias obras de Bressane, conforme coloca Stam (2013):

Mais que por uma construção linear da trama, fundada sobre a causa e o efeito. Eisenstein interessava-se por uma *diegesis* truncada, disjuntiva, fraturada, interrompida por digressões e materiais extra diegéticos como os planos do pavão mecânico de *Outubro*, metaforizando a vaidade do primeiro-ministro Kerensky. Vislumbrava o potencial do cinema para estimular o pensamento e o questionamento ideológico por meio de técnicas construtivistas. Em um lugar de *contar* histórias através de imagens, o cinema eisensteiniano *pensa* através de imagens, utilizando o choque entre planos para provocar, na mente do espectador, chispas de pensamentos resultantes da dialética de preceito e conceito, ideia e emoção.” (Stam, 2013, p. 57).

“Chispas”, um termo bastante adequado para elucidar o quanto os neurônios do espectador da obra de Bressane deve faiscar durante o processo de fruição de sua obra, assim como em Eisenstein, no sentido figurado, tal lampejo de ideias - em meio ao brilhantismo de seus autores.

Todavia a obra de Eisenstein fora julgada como totalitária, asfixiante e sujeita a uma espécie de despotismo formal. Machado (1997) chega a afirmar que a obra do cineasta

aproxima-se mais do vídeo contemporâneo do que ao cinema. Tal característica também poderia elucidar a obra de Bressane, justamente pelo modo como nos apresenta a forma de seus filmes, ou uma suposta “crise da forma” (Xavier, 2001). Entretanto, Eisenstein superaria tais críticas ao firmar a montagem em sua teoria como a chave para o domínio estético e ideológico. Segundo o autor, “o cinema era acima de tudo transformador, catalisando, em sua forma ideal, não a contemplação estética, mas a prática social, ao submeter o espectador a um choque de consciência com relação aos problemas contemporâneos.” (In Stam, 1913, p. 58). Assim também o fizera Bressane, porém, subvertendo a própria forma, evocando a crise como solução estética, e diferentemente de Eisenstein, que acreditava numa vanguarda experimental popular acessível às grandes massas, dedicava seus experimentos a grupos específicos de espectadores: como amigos ou cinéfilos.

Em Vertov (1984) a sétima arte ganha o status de *tropos*⁸, de modo a transformar a realidade social dos sujeitos, como uma máquina catártica do pensamento, cujo principal objetivo estaria no “deciframento comunista do mundo” (Vertov, 1984, p. 79). O autor propôs a denúncia do cinema como veículo de encantamento “cine magia”, entorpecedor “cine-nicotina” ou “ópio elétrico” e sacral “os altos sacerdotes do cinema”. Com tal repúdio ao drama artístico, o cineasta tentava “uma forma cinematográfica concebida para intoxicar o espectador e incutir noções reacionárias em seu inconsciente” (Stam, 2013, p. 62). Apesar de todo o seu significativo escopo, o regime oficial stalinista, que pregava o “realismo socialista” acabou atacando a obra de Vertov, como idealista, formalista e elitista.

Todavia, a teoria proposta por Vertov dotada de intensões funcionais politizadas se anteparo à obra de Bressane, que apesar de abarcar a um período intenso de conflitos políticos vividos durante os anos de chumbo no Brasil, postula mais o experimento artístico ao engajamento partidário, apesar da abordagem de temas que remetem a tal cenário.

Com a posição formalista russa e a Escola de Bakhtin temos a possibilidade de meditar sobre os aspectos formais da literalidade, por meio de dimensões expressivas e autônomas, diferentemente da perspectiva adotada por Eisenstein, considerada pelos formalistas como essencialmente tecnicista. Para os formalistas, “a arte intensifica a percepção e provoca um curto circuito nas respostas automatizadas” (Stam, 1913, p. 65)

⁸ Do grego *τρόπος* ou *tropos*, do verbo *trépo*, "girar". Figura de linguagem ou da retórica responsável pela mudança de significado, seja interna (em nível do pensamento) ou externa (em nível da palavra).

dificultando assim, a forma e esmerando como função principal da arte poética ao rompimento rotineiro da percepção. Esse desvio de normas técnicas e estéticas, uma espécie de “antigramática” ou “antinorma” traduz muito da obra de Bressane, cujo entendimento espectral estaria, segundo os formalistas, baseado em um discurso interior – que Vygotsky chamaria de “discurso egocêntrico”; responsável por uma espécie de contemplação íntima e solitária, como se o espectador tivesse que se tornar surdo e mudo para uma melhor compreensão.

A poesia proposta por Bressane nos faz mergulhar em um universo infinito de proposições que poderiam ser instrumentalizadas por várias vertentes teóricas que tangem a semiótica do cinema, como a tradução intersemiótica de Jakobson, a teoria semiótica da autonomia estética de Mukarovsky, as análises morfológicas de Propp e posteriormente os estudos em metapsicologia da espectralidade de Metz e a semiótica da cultura de Lotman.

Todos esses métodos de análise propostos configuram itinerários de leitura possíveis, mas qual deles um espectador da obra de Bressane deve adotar? Como ele deve direcionar seu olhar? Estaria a resposta dentro do próprio filme, como nos propõe a semiótica, ou nas particularidades do espectador? Ou ainda com mais ousadia, haveriam de fato respostas? Ora, se pensarmos pela perspectiva da *anti-arte*⁹, talvez não. Daí levanta-se o conceito de *anti-herói*, que fundamenta o caráter antropofágico do cineasta.

Para Siegfried Kracauer o cinema assumiria uma posição de engajamento social, promotor de uma espécie de pessimismo ativista. Seu discurso marxista lança dúvidas quanto à influência exercida pela hegemonia cultural que prevê sob a perspectiva crítica um cinema de “abate ao gado”, precursor da antidemocracia.

Apocalíptica, dotada de ideologia, e considerada pelos pensadores contemporâneos como ultrapassada, é curioso como ainda a Teoria Crítica pode ecoar no processo de esclarecimento sobre a hegemonia do olhar no cinema. Stam (2013) cita Duhamel para

⁹ O conceito *anti-arte* apoia-se na ideia *dadaísta* da determinação do valor estético não como procedimento técnico, mas como um puro ato mental, uma atitude diferente em relação à realidade: “Com suas intervenções inesperadas e aparentemente gratuitas, o Dadaísmo propõe uma ação perturbadora, com o fito de colocar o sistema em crise, voltando para a sociedade seus próprios procedimentos ou utilizando de maneira absurda as coisas a que ela atribuía valor.” (Argan, 1999, p.356). O estilo inventivo e provocativo de Duchamp chamou a atenção da crítica pelo caráter enigmático de suas obras, consideradas quebra-cabeças desafiadores a estudiosos e o grande público: “Precisa-se apenas de virar o caleidoscópio da interpretação para descobrir que os fragmentos da vida de Duchamp e da sua obra, formaram um novo padrão.” (Mink, 2000, p.8).

elucidar a ideia “de que o cinema convertia o público em uma entidade bovina e passiva” (p. 83), um legítimo “matadouro da cultura”. Para Duhamel, a massificação do cinema estupidificara as mentes elevando a espetacularização à falsa sensação de abastamento. Tal posição ridicularizante fez Walter Benjamin discordar, já que considerava tal postura positivista como uma semente para a abolição da posição passiva do espectador. Para o autor, o cinema enriquecia as percepções, além de disponibilizar acesso a um grande contingente de público:

A distração não implicava passividade; era, em lugar disso, uma manifestação liberatória da consciência coletiva, um sinal de que o espectador não estava “enfeitado na escuridão”. Por meio da montagem, o cinema administrava efeitos de choque instauradores de uma ruptura com as circunstâncias contemplativas do consumo da arte burguesa. (Stam, 2013, p. 85).

Contudo, Theodor Adorno considerou as proposições de Benjamin como ingênuas. Para ele, o cinema estava provido da crença de um poder focado na negação crítica, produzindo espectadores como consumidores. Tanto Adorno quanto Horkheimer estavam preocupados com a legitimação ideológica do cinema, “as massas iludidas, hoje, deixam-se cativar pelo mito do sucesso muito mais que as próprias pessoas bem-sucedidas. Imóveis, se obstinam na própria ideologia que as escraviza.” (In Stam, 2013, p. 88). Tal apontamento pessimista eleva a arte difícil como uma ferramenta necessária para o aprimoramento perceptivo e crítico legitimador da democracia.

Essa ideia de *contracinema* postulada pelos teóricos críticos veste efetivamente estes objetos de análise. Os filmes de Bressane, aqui estudados, nos dão matéria-prima para a execução do pensamento, posicionando o espectador ativamente, como participante do ato criativo, e, pensando-se em arte contemporânea, possíveis coautores das obras. Ecos da Teoria Crítica na obra deste cineasta apresentam-se principalmente sobre o aspecto da subversão, sobretudo a formal, e enquanto *antiarte* ou *antiestética*, na rejeição ao conceito clássico de beleza, em favor de uma estética de fragmentos e de restos.

Já o neorealismo bazineano, que conceituou a liberdade para o espectador, traz à tona a exploração ilimitada de elementos através da planificação da imagem na busca de sentidos. O uso de planos-sequências é bastante explorado por Bressane. No entanto, por vezes monótonos, como em um dos planos finais de “O anjo nasceu” (1969), na qual o espectador fica cerca de 8 minutos observando o carro dos protagonistas partir de um ponto

na estrada, até se perder de vista e depois retornar. Durante esse intervalo temporal, o espectador posiciona-se entre a paciência e a tortura, buscando sentido, ou mesmo distraído-se com outros pensamentos. Esse momento que beira ao existencialismo proposto por Bressane também pode ser elucidado pela fenomenologia de Merleau-Ponty, a mesma que argumentou sobre a obra de Bazin, ao apontar para a riqueza da produção de significados sobre experiência perceptiva da representação, o filme assim, torna-se mais real do que a realidade. Para o espectador de Bressane, entretanto, tem-se algum ponto que fica entre o olho e a navalha¹⁰.

Já a questão do autorismo traz para a obra de Bressane uma tentativa de clarificar sua apreciação. A partir do momento que Jean-Paul Sartre e André Bazin apontam a filosofia no cinema como uma premissa para a fenomenologia, o autorismo aparece como solução imaginária de esclarecimento. A busca pela autenticidade, que por ora beira ao romantismo, traz momentos de compreensão ao receptor da obra.

O paralelismo à obra de Glauber Rocha trouxe de certa forma desconforto a Bressane (mais a ele do que ao primeiro). O cinema novo no Brasil partiu do pressuposto do autorismo para se firmar, elegendo características revolucionárias à linguagem cinematográfica, como a intensão nacionalista, a liberdade de execução, o racionalismo brechtiniano¹¹, um cinema dialético e antropofágico¹². A imperfeição, a dissonância dramática, a rebeldia e a imprecisão eram características fundamentalistas do cinema de Glauber, que acreditava que somente através da dialética da violência seria possível se chegar ao lirismo.

Tal vínculo paterno aos primeiros longas de Bressane são difíceis de serem quebrados. Bernadet (1991) aponta que a partir desses filmes, Bressane se instaura como “filho ilegítimo”, na tentativa de se libertar das influências que serviam de inspiração para a execução de tais obras. Ao analisar os filmes, o autor aponta uma série de elementos que à luz da psicanálise remetem à independência maioritária de Bressane a Glauber. Para Bressane, entretanto, o autorismo aparece mais como um engajamento artístico do que a

¹⁰ Como na cena de “Matou a família e foi ao cinema” (1969) em que o personagem gesticula a lâmina sobre os olhos, numa espécie de ritual, antes de matar os pais.

¹¹ Berthold Brecht (2005) postulou uma forma de encenação realística, baseada na valorização de cenas do cotidiano que investiam na crítica social e temas polêmicos, na fragmentação narrativa e na bricolagem como elementos cênicos, além do rompimento com a quarta-parede, que inspirou a interatividade da plateia como participante do ato teatral.

¹² O Manifesto Antropofágico, postulado por Oswald de Andrade, em 1928, partia do conceito de deglutição das influências culturais existentes no Brasil, como uma tentativa de buscar a identidade nacional.

ambição de superar tal hegemonia consolidada no cinema, daí uma possível justificativa para a negação de sua “paternidade”. Bernadet (1991), entretanto, comenta sobre tal atitude, apontando as influências como indissociáveis do processo criativo do cineasta:

Esses novos cineastas tinham uma herança cinematográfica inelutável na sua própria sociedade (...). Não que esses cineastas não tenham criado um cinema tão inovador, tão poderoso quanto o Cinema Novo, não que Júlio Bressane seja um realizador ou autor criador secundário em relação a Glauber Rocha, longe disso. É que os cineastas que começaram nos anos 70, por mais que tivessem logo atrás deles esse vigoroso movimento deslanchado por Ozualdo Candeias, Bressane, Sganzerla e outros, não tinham uma herança única. (Bernadet, 1991, p. 21)

Todavia, é inegável que tanto o cinema novo com o marginal se instauram com força autoral, na tentativa de romper com a estética hegemônica, em prol de uma estética da fome e do lixo, antipopular e descontínua.

O chamado estruturalismo-autoral, vertente teórica que surgiu na década de 1960, colocou o autor como um construtor crítico, “uma lâmpada expressiva” a “um espelho reflexivo” (Stam, 2013). Tanto o estruturalismo quanto as vertentes semióticas, representadas por teóricos se esforçaram para destacar a importância da linguagem para o desenvolvimento do pensamento humano, como Peirce, Saussure, Greimas, Heidegger, Bakhtin, Merleau-Ponty e Derrida, elevaram a posição do autorismo à de artista, vista que todo filme deveria ser concebido como uma obra de arte. Nesse ponto de vista temos Bressane como um legítimo artista (ou *antiartista*) e tais filmes como legítimas obras de arte. Sendo assim seus espectadores são automaticamente transmutados a fruidores, mergulhando no complexo universo de significação da arte, daí, seria ingenuidade buscar uma única resposta correta, vista que os processos subjetivos não devem ser desprezados.

Em meio ao “pânico ideológico” instaurado pelos esquerdistas, na época, o cinema acabou sendo compreendido como um dispositivo de maneira não dialética e isento de contradições. Dessa forma, por cair na alçada da ideologia e da subjetividade, tais pressupostos acabaram se enfraquecendo, conforme elucida Stam (2013):

... a teoria do dispositivo dotava o mecanismo cinematográfico de uma intencionalidade abstrata e malévola, incidindo em uma espécie de condenação neoplatônica da manipulação emocional. Mas os espectadores da vida real não

foram jamais os iludidos patéticos e os prisioneiros cativos de uma versão *high-tech* da caverna de Platão, tal como decretado pelos teóricos do dispositivo. (p. 161)¹³

Os filmes de Bressane, entretanto, estão longe de um espectador passivo. Dos estudos de Bertold Brecht podemos destacar as principais raízes precursoras da construção de sua obra, conforme aponta Stam (2013), como a rejeição ao *voyeurismo*, o “vir a ser” ao “ser”, a rejeição ao óbvio, a negação ao entretenimento, a crítica à empatia e ao *phatos*¹⁴, a superação de uma estética totalizante, a contradição, a imanência do sentido, a crítica, o realismo, ou o estranhamento. Já com Jean-Luc Godard, temos a concepção de *contracinema*, a intransitividade, a opacidade, a *diegesis* múltipla, a abertura intertextual, e o desprazer como características intrínsecas à obra de Bressane.

O perfil hedonista que marca o olhar (hegemônico) do espectador entra em conflito com a marginalidade desses filmes, capazes de promover outro tipo de prazer – um tanto sádico, o de conhecer. Metz (*In Stam, 2013*) argumenta que “as satisfações tradicionais são substituídas pelos prazeres do domínio intelectual, por um sadismo do conhecimento” (p. 173). Esse processo de mediação ao conhecimento faz com que tais filmes de Bressane possam cair no seio da educação (ou deseducação), na medida em que trazem à tona situações para análise, que por seu caráter contraditório e conflituoso, poderiam provocar debates frutíferos. Tal caráter reflexivo afirma a arte como um meio transparente de comunicação, um caleidoscópio de possibilidades.

Edgar Morin (2013) argumenta sobre a atividade espectral, enfatizando sua capacidade de receber, pensar e agir sobre as informações apresentadas por um filme. Segundo o autor, “o espectador não assiste simplesmente, a um filme, mas vive-o com uma

¹³ O Mito da Caverna trata de uma alegoria que explica como, através do conhecimento, é possível se captar a existência do mundo sensível (conhecido através dos sentidos) e do mundo inteligível (conhecido somente através da razão). O mito aborda sobre as representações de sombras de estátuas projetadas nas paredes de uma caverna por uma fogueira vistas por prisioneiros acorrentados desde o nascimento. Os simulacros da realidade impressos pelas imagens com temática cotidiana instigam a interpretação de tais indivíduos que analisam e julgam tais situações. Uma suposta fuga faria com que o sujeito entrasse em contato com a realidade e então descobriria a farsa. Ao voltar à caverna, ávido em relatar seu novo conhecimento adquirido, seria questionado já que os demais prisioneiros somente teriam como modelo de realidade a crença absorvida por seus sentidos. Platão (2002) nos concebe a ideia de que os seres humanos têm uma visão distorcida da realidade, e que segundo o mito, os prisioneiros na realidade poderíamos ser nós mesmos, já que enxergamos e acreditamos apenas em imagens criadas pela cultura, conceitos e informações que recebemos durante a vida. A caverna simbolizaria o mundo, pois nos apresenta imagens que não representam a realidade. Só sendo possível conhecer a realidade, quando nos libertamos destas influências culturais e sociais, ou seja, quando saímos da caverna.

¹⁴ Dos estudos de Aristóteles, *Ethos, Pathos e Logos*; *Pathos* se refere à sensibilidade do auditório (aquele que recebe a informação), a variável em função das características do mesmo. A ideia é que o orador deve selecionar as estratégias adequadas para provocar em seu receptor as emoções e as paixões necessárias para suscitar sua adesão e assim, induzi-lo a mudar de atitude e comportamento. Para tanto é necessário que o orador use de argumentos racionais sem deixar de usar o seu carisma e a sua habilidade oratória. (Aristóteles, 2006)

intensidade neurótica, como uma forma de regressão socialmente aprovada” (*In Stam, 2013, p. 182*). Essa vertente de pensamento levou os psico-semiotistas adotarem uma postura de investigação da receptividade pela forma como os sujeitos se constituem intelectualmente. Resgatando as ideias de Freud e Lacan, houve uma tentativa de se explicar as reações comportamentais dos espectadores, conforme as dimensões egocêntricas, do desejo, do *voyeurismo*, da identificação, do fetichismo, do narcisismo e outras subjetividades. Para os filmes de Bressane, Bernadet (1991) adota esta linha de pensamento com o intuito de justificar através de uma análise detalhada dos elementos presentes na constituição dos filmes, o resgate de múltiplos significados, como o da “desfiliação paterna” em relação a Glauber Rocha, até o nascimento de uma nova linguagem, como em “O anjo nasceu” (1969). Assim, Bressane nos dá outras possibilidades de olhar sobre novas perspectivas, com base num movimento de liberdade de pensamento, como uma espécie de espectador interativo e coautor do sentido de sua obra.

Dessa forma, os olhares do cineasta e do espectador adentram um território conflituoso e transformador de significados exponenciais. Nem sempre o que um artista materializou de seu pensar é o que se contempla ou vice-versa. O processo de fruição artística é em demasia complexo por sua natureza, de caráter imprevisível, multidirecional, dinâmico e auto transformável. Pensar um objeto artístico, entretanto, significa traçar um itinerário libertador e independente, marcado por impressões arbitrárias de livre pensar. Esse caráter “interminável”, de seguir percursos imprevisíveis e conclusões inusitadas, como se o espectador não obtivesse o controle, permite a ampliação de possibilidades e um enriquecimento da compreensão, com crescente proporção do entendimento, um pensamento que infla em anteparo à burocracia do saber permeada por paradigmas fixos e regras ortodoxas, como um caleidoscópio de ideias sensíveis e inteligíveis.

Considerações finais

O impulso emergente de artista experimental de Júlio Bressane questiona a própria forma de fazer cinema, um suposto cinema de invenção (Ferreira, 2000), acentuado pelo ajuste formal e o tratamento dado às cenas que indica ao telespectador o avesso de soluções, prejudicando um entendimento linear das ações, multidirecionando caminhos de leitura e apreciação, um estilo marcado pela heterogeneidade e disjunção (Xavier, 2012), uma espécie de olhar corrosivo que percorre livremente os espaços e cria seu próprio interesse.

Assim, esta dialética de fragmentação intenciona a suspeita de uma possível crise formal, pois o olhar da câmera de Bressane é como uma máquina que tudo observa a seu próprio tempo, uma câmera que está longe de ser “tranquila”. Suas imagens trazem uma dimensão polêmica, intertextual, na recusa de envolvimento sob uma imobilidade que pode ser considerada dialógica.

A liberdade da câmera de Bressane traz à tona uma diegese, enunciadora de um espaço *off* de reflexão independente das ações, com um olhar amplificador enriquecido pela disjunção. A parataxe aparece como elemento crucial para a diacronia das cenas. Sem encadeamentos ou subordinações, as séries são descontínuas e nem sempre olhar e objeto se encontram. Sendo assim, cada sequência é um recomeço através da liberdade do olhar a princípio sugerindo ser arbitrário, mas que no conjunto da obra produzirá sentido. Dessa forma, o fluxo de estímulo das ações é desencadeado fazendo com que o espectador tome uma suposta postura de decifrador da mensagem.

Contudo, a condição do cineasta como um representante social imaginário torna ainda mais aguda esta discussão em vista dos desafios do cinema na contemporaneidade, assim, entender suas origens torna-se de suma importância que indubitavelmente são cruciais a compreensão de sua complexidade.

Os apontamentos e reflexões aqui apresentados problematizam como o olhar marginal de Júlio Bressane pode ser absorvido por um público cujo olhar é marcado pela hegemonia, e como uma possível crise formal e narrativa são passíveis de intervir na fruição desses filmes, alterando a produção de sentido e desafiando o entendimento lógico do espectador, libertando ou aprisionando-o. A obra de Bressane, entretanto, parece se assemelhar a um caleidoscópio, quantificando um exponencial semântico ao espectador, investindo em sua elaboração perceptiva, crítica, sensível e inteligível.

REFERÊNCIAS

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

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2006. (Col. Biblioteca de autores clássicos).

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

- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRESSANE, Júlio. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____ **Film form and film sense**. Cleveland: Merieian, 1957. [Trad. Bras.: O sentido do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 1990 e A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002].
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 2ªed. São Paulo, Limiar, 2000.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LONGMAN. **Dictionary of contemporary English**. Third Edition. England: Longman Dictionaries, 1995.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus. (1997)
- MINK, Janis. **Marcel Duchamp 1887-1968: A Arte como Contra-Arte**. Köln: Taschen, 2000.
- PLATÃO. **A República**. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002. Trad. Enrico Corvisieri.
- RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968 / 1973): A representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- VERTOV, Dziga. **Kino-eye: The writings of Dziga Vertov**. Trad. Kevin O'Brien, org. Annette Michelson. Berkeley: University of California Press, 1984.
- XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Alceu** 6(12), 5-26. issn.1518-8728.v6i12p5-26, 2006.
- _____ **Alegorias do Subdesenvolvimento**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____ Maquinações do olhar: a cinefilia como “ver além”, na imanência. *In*: MÉDOLA, Ana Sílvia L. D.; ARAÚJO, Denise Correa; BRUNO, Fernanda (orgs.). **Imagem, Visibilidade e Cultura Midiática**. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- _____ **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.