

O gesto amador no cinema de Julio Bressane¹

*The amateur gesture in the
cinema of Julio Bressane*



Lila Foster²

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre – RS, 11 a 14 de junho de 2019.

² Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (PNPD/Capes) com projeto dedicado à história do Festival Brasileiro de Cinema Amador organizado pelo Jornal do Brasil entre 1965 e 1970. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da ECA-USP, o seu trabalho concentra-se no levantamento e na análise estética da produção amadora e de filmes domésticos no Brasil. E-mail: lilafoster@gmail.com

Resumo: A filmografia de Julio Bressane é atravessada pelo uso de filmes domésticos, imagens amadoras e filmes de viagem. Neste artigo refletimos sobre a presença do gesto amador no seu cinema, partindo de três eixos de análise: 1) a subversão da iconografia familiar; 2) o amador como potência estética e política; e 3) o filme de viagem e a geografia cinematográfica do mundo. Centrada na análise fílmica, tal perspectiva também pretende abarcar os diversos sentidos que podem assumir o que denominamos aqui de gesto amador.

Palavras-chave: Julio Bressane; imagem amadora; análise fílmica.

Abstract: Julio Bressane's filmography is influenced by the use of home movies, amateur images and travelogues. In this article, we reflect on the presence of amateur gestures in his filmography based on three axes of analysis: 1) the subversion of family iconographies; 2) amateurism as an aesthetic and political force, and 3) the travelogue and the world's cinematic geography. This film analysis approach also encompasses the complexities and the various meanings that amateur gestures can assume.

Keywords: Julio Bressane; amateur image; film analysis.

Introdução

Em *Lágrima-Pantera, a míssil*³ (1972), filme rodado durante o exílio numa breve estadia em Nova York, Julio Bressane termina com cenas de filmes domésticos feitos durante uma viagem de adolescência à cidade (a ponte, o Central Park), outras rodadas no Rio de Janeiro (os cachorros, o lar). A presença dessas imagens – amadoras e com cara de souvenir – me chamou atenção por trazerem o rosto do cineasta ainda jovem e por indicarem que um primeiro contato com produção de imagens se deu através da prática amadora. Quando perguntado sobre como o cinema surgiu como um acontecimento em sua vida, Julio Bressane responde: “surgiu precocemente porque muito cedo eu ganhei uma câmera de 16 mm e um projetor” (BRESSANE, 2003, p. 9).

No mesmo filme, a aproximação com Hélio Oiticica e o seu jeito de manejar a câmera super-8 também infiltravam a forma da captação das imagens, filme fotografado por Bressane e o jovem Miguel Rio Branco. A descoberta de Oiticica e sua relação com o aparato cinematográfico serviam de inspiração para a forma de captação com a câmera 16 mm:

com uma câmera super 8, testava, testava a si. Não era cineasta. Queria sentir as dificuldades de filmar, de enquadrar, de improvisar, de espacializar corpos em movimento, em outro campo... Estes pequenos filmes (2,3 minutos) chamaram minha atenção, vi neles uma maneira de desaparecer, de desprender-me de mim, do clichê, de recomeçar... encontrei nestes fotogramas incertos, tateantes, uma imprevisita e ideal passagem... (BRESSANE, 2011, p. 12)

De um lado, as imagens amadoras eram fragmentos da vida familiar; de outro, o amadorismo era um atributo estético, uma forma de filmar e de enquadrar o mundo guiado por outras instâncias que não o código cinematográfico. Fato é que, ao revisitar e assistir pela primeira vez alguns filmes do diretor, a presença dos filmes domésticos rodados na adolescência, a referência ao filme de família como matriz expressiva, os filmes de viagem e o gesto de filmar “despropositadamente” não eram aspectos isolados de sua obra. Filmes domésticos estavam presentes em também em *A família do barulho* (1970) e *Crazy love* (1971); vídeos de viagens a Turim formavam a imagem da cidade italiana em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001);

³ Por anos *Lágrima-Pantera* foi considerado um filme perdido. Rodado em Nova York e revelado em um laboratório londrino, o filme passou por dois processos de montagem, ambos os cortes considerados perdidos. Encontrado um material arquivado no laboratório londrino, em 2006, a versão que hoje circula é um fragmento de 51 minutos montado por Julio Bressane e Moa Batsow para exibição no Festival de Turim de 2006. Para um extenso estudo sobre o contexto de produção do filme e sua estética, ver Duarte, 2017.

imagens digitais captadas em viagens e momentos em família constituem o prólogo de *Sedução da carne* (2018). Por vezes, essas imagens amadoras e/ou familiares produzidas com outros intuitos, guiadas por outros desejos, se imiscuem na tessitura visual da montagem às imagens captadas para os filmes pensados enquanto cinema, apontando contiguidades, vazamentos e inspirações entre esses dois registros, muitas vezes indissociáveis. Em outros momentos, elas formam um prólogo, encenação inspirada na dinâmica familiar, narrativa destacada de um corpo que poderíamos considerar como mais cinematográfico.

Tais fulgurações do amador formam uma constelação de atributos estéticos e de questões. No presente artigo elas serão o ponto de partida para pensarmos o atravessamento do gesto amador no cinema de Julio Bressane. Contra a síntese ou a plena definição, a questão amadora remete a um amplo contexto cultural de captação de imagens e sua absorção pelas narrativas, modos de produção e experimentos cinematográficos. Sem uma circunscrição unívoca, a qualificação de amador pode se referir a vários aspectos: o modo de produção, a qualidade da imagem, a proximidade emocional com o que se filma, a filmagem doméstica, as possibilidades criativas do uso de equipamentos para o mercado amador (16 mm, super-8, VHS, celulares), que permitiram a produção de imagens por não profissionais e/ou produções mais baratas. Buscarei, através da análise fílmica, dar conta de como algumas dessas facetas da questão amadora surgem e, por vezes, são subvertidas no cinema de Julio Bressane.

Se o feixe para pensarmos as imagens será a questão amadora, tal aproximação permite entrever como o cinema bressaneano também pode ser percebido como um cinema pessoal, transformando arquivos pessoais em matéria de criação e permeado por gestos que voltam a câmera para si. Neste sentido, interessa pensar em recorrências imagéticas na obra do diretor, de que forma o racional e o emocional se misturam, colorindo o seu cinema de “tonalidades afetivas” (BRESSANE, 2011, p. 8).

Leitor do historiador da arte alemão Aby Warburg, Julio Bressane transforma a sua própria obra e vida em arquivo, revisitando imagens a todo o momento, unindo, através da montagem, temporalidades distintas, gestos que sobrevivem e têm o seu sentido renovado através do cinema. O seu pensamento sobre a montagem, sua relação com a memória e as imagens reverberam influências do autor alemão. Sobre o *Atlas Mnemosyne*, o diretor afirma:

Imagens carregadas de forças passionais, tempos heterogêneos, intervalos, sobrevivências, permanência de gestos de matiz emotivo multifário, paixões contrárias na mesma ação, estranhamento do ostensivamente familiar... A complexa e inovadora montagem, a riqueza das associações, subordinada à poderosa força do ritmo, ronda o labirinto intrincado do

invisível... Aby Warburg chama o Cinema: 'um Atlas de gestos humanos'. (BRESSANE, 2011, p. 33)

O cinema de Julio Bressane é também uma “arte da memória pessoal” (ALMEIDA, 2016, p. 44), na qual o uso das imagens pessoais rodadas em família e captadas de forma amadora funcionam como materiais de criação, arquivos montados e remontados em diversos dos seus filmes. O ato de filmar também é permeado pelo gesto amador e pelos diversos sentidos que tal qualificação pode assumir.

Três serão os vetores para os quais os filmes analisados aqui apontam. Primeiramente, o filme de família definido por Roger Odin como “um filme (ou um vídeo) feito por um membro de uma família sobre personagens, eventos ou objetos relacionados de uma maneira ou de outra à história dessa família e uso privilegiado de membros dessa família” (1995, p. 27). De forma geral, as imagens produzidas com câmeras não profissionais operam como *souvenirs* familiares, uma criação imagética que busca construir uma imagem de felicidade e coesão familiar. É diante desse mesmo padrão que subversões do código de gênero são efetuados, caso de *A família do barulho* (1970), como veremos mais adiante.

A segunda dimensão versa sobre a relação entre o que poderemos chamar de uma estética e um modo de produção amadores, que incorporam erros, sobras e se valem da imagem granulada e mais precária de bitolas amadoras como o super-8. Um cinema também feito em grupo, fora dos canais oficiais de financiamento. Rubens Machado Jr. (2011) delimita esses fatores como traço de um experimentalismo que aparece nos anos 1970, em decorrência da incorporação de um *modus operandi* distante dos paradigmas industriais/comerciais. Tal movimento também sinaliza um trânsito e diálogo entre artistas visuais e o campo cinematográfico em meio a um cenário político cada vez mais marcado pela repressão da ditadura militar.

A multiplicidade de proposições estéticas é uma das marcas distintivas da produção audiovisual na década de 1970, imposição, em parte, de uma segmentação fragmentária de experiências, forçada pela ditadura civil e militar que se implantou no país em 1964 e que recrudescer a partir de 1968. Ao lado da vigorosa expansão da TV e do relativo sucesso da Embrafilme, houve também uma proliferação do experimentalismo jamais vista, o mais das vezes localizados e circunscritos, implicando microesferas comunitárias, como no caso de festivais intermitentes, certos cineclubes, mostras artísticas, e de uma miríade de pequenos eventos. (MACHADO JÚNIOR, 2011, p.29)

Por último, as imagens de Bressane também se conectam com uma tradição dos *travelogues* e a vontade de mapeamento do mundo através da imagem. O gesto de

filmar a viagem vai sofrer transformações durante o século XX, muito em decorrência da popularização dos equipamentos de produção de imagem. O gesto de viajar se torna quase indissociável da sua transformação em imagem – seja ela fotográfica ou cinematográfica –, gesto que se torna serializado e transforma imagens em produtos, comprovação do tempo e dos espaços consumidos na viagem.

Lívia Aquino em *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo* (2016) vai se valer do conceito de “mundo imagem”, cunhado por Susan Sontag, para indicar uma percepção da realidade cada vez mais imiscuída nas milhares de imagens produzidas pelas mãos de fotógrafos amadores e profissionais. Essa dimensão massificada e, de certa maneira, serializada da produção de imagens terá um ponto de inflexão dentro do campo da criação artística.

A partir dos anos 1980, alguns artistas começaram a problematizar o turismo nessa relação com a fotografia, apontando questões sobre o conteúdo e as formas de ver, a serialização, o esgotamento, a posse e a pose. Nota-se nessa perspectiva um processo de reconhecimento e registro de tensões entre os dois campos, bem como um exercício crítico acerca das imagens ao deslocá-las no tempo e no espaço de seus usos, restituindo enunciados dos modos de operação da fotografia, principalmente aquela feita por amadores, e produzindo nova percepção e subjetivação da experiência da viagem. (AQUINO, 2016, p. 17)

É a essa nova proposição, de uma combinação entre um gesto incessante de filmar e uma subjetivação da experiência da viagem, que os filmes amadores de Bressane remetem e são utilizados como arquivo, material de remontagem e ressignificação, transformados em proposições estéticas.

Partiremos das imagens, portanto, para pensar esses três aspectos e as elaborações bressaneanas: 1) a subversão da iconografia familiar: a imagem da família na fotografia e no cinema; 2) o amador como potência estética e política; 3) o filme de viagem e a geografia cinematográfica do mundo.

Subversões da iconografia familiar

A família do barulho (1970) mostra as peripécias domésticas de uma família pouco tradicional: dois malandros e uma mulher, interpretados por Guará Rodrigues, Kleber Santos e Helena Ignez. Comédia chanchadesca que tem como cenário uma casa pequeno-burguesa, o filme inicia com uma espécie de prólogo. Na primeira imagem, a família ficcional posa para a câmera como nos álbuns fotográficos.

O plano se mantém fixo e os personagens estáticos, olhando em direção à câmera com somente um pequeno gesto de subversão do personagem de Kleber Santos, sempre assustado e infantilizado, que olha levemente para cima.

O que se segue nesses primeiros dez minutos é uma montagem feita a partir de filmes rodados por Bressane que evocam os filmes de família, incluindo algumas imagens rodadas na adolescência, como o diretor afirma em entrevista (2003). Mesmo que rodadas com o intuito de compor uma ficção, é a própria família que se filma. O diálogo intenso de olhares direto para a câmera e o reconhecimento entre quem filma e é filmado apontam para essa rede familiar e para a natureza primordial do filme doméstico: filmar para lembrar, filmar para constituir um capítulo da história familiar (Figura 1).

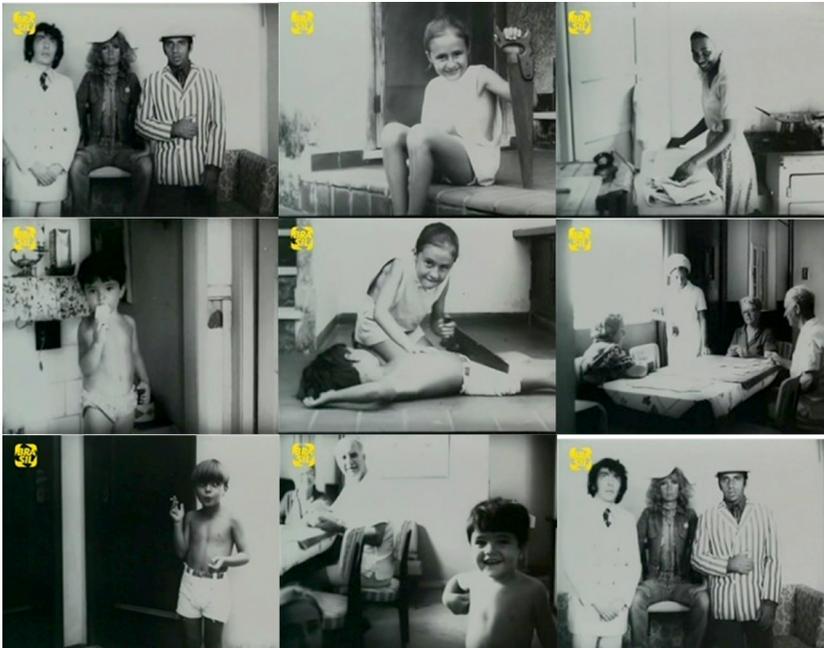


Figura 1: O filme de família recriado, porém feito entre parentes, subverte a lógica da boa ficção familiar em *A família do barulho*.

Fonte: Youtube.

É o ambiente doméstico, a vida em família, a brincadeira e o olhar direto para a câmera que se destacam. A empregada doméstica passa a roupa, num longo plano que é invadido por um menino que se percebe filmado. Em uma mesa, familiares mais velhos jogam baralho, cena acompanhada por uma música country que evoca um choro saudosos pelo lar, pelo pai, pela infância feliz:

“Daddy, I am coming back to you” (papai, eu estou voltando pra você). Gestos recorrentes nos filmes domésticos que atravessam a história do cinema, a maneira de filmar e as brincadeiras encenadas, no entanto, trazem singularidades do olhar do cineasta.

A primeira questão a ser destacada desse trecho é a subversão da brincadeira infantil. Para Roger Odin, “a diegese do filme de família é uma recriação mítica do passado vivido” (ODIN, 1995, p. 33). O papel social do filme doméstico, também compartilhado pela fotografia, é construir uma ficção que possa garantir a unidade da instituição familiar. Se os filmes domésticos costumemente trazem uma imagem de integração e de momentos felizes, o menino e a menina que brincam para a câmera encenam atos de subversão deste código. A menina aparece pela primeira vez com um serrote na mão e sorri diretamente para a câmera, com um semblante que une doçura e ameaça. Na cena seguinte, ela aparece serrando um menino (o seu irmão? o seu primo?), um misto de brincadeira e crueldade. Na próxima aparição, sentados nos degraus de uma escada, os dois fumam e passam o cigarro um para o outro.

A iconoclastia da imagem doméstica vai se juntar à iconoclastia e ao tom jocoso que permeia a encenação da “família do barulho”, estabelecida no segundo momento do filme. Helena Ignez interpreta a mulher que toma conta de dois marmanjos que se agarram, se caçam e conspiram, mas que dependem da “mãe de família” para seu sustento: “como é que é, hein? A mamãe aqui rodando a bolsinha e vocês aqui nessa frescura!”. Como no plano que emula uma foto de família no início do filme, o jogo corporal entre os dois homens também evoca a iconografia familiar, aqui em outra ordem, pautada pela agonia e pela desordem dos gestos. Kleber Santos come com as mãos, se joga no chão para brincar com uma borboleta de brinquedo e é alimentado como um bebê por Guará Rodrigues (Figura 2).



Figura 2: A desordem e o descontrole corporal numa cena familiar.

Fonte: Youtube.

Como um comentário a essa desordem, a montagem recorre a inserções de fotografias de um álbum de família antigo. A presença dessas imagens parece estabelecer um jogo de olhares, como se a ordem burguesa estivesse à espreita dessa

família que nos seus gestos e na sua imagem não corroboram a ficção familiar criada pelos álbuns e pelos filmes domésticos. No prólogo, esses olhares estão na parede e em cima das cômodas, conformando a décor de uma casa pequeno-burguesa (Figura 3).



Figura 3: A fotografia familiar comenta e inspira os gestos e a forma do enquadramento.
Fonte: Youtube.

Na segunda parte do filme, as imagens deixam de cumprir a sua função de souvenirs familiares e passam a ser fonte de comentário e ironia. Apesar dessa camada cômica, a iconografia fotográfica é inspiração para a disposição dos corpos e para os enquadramentos, muitas vezes organizados em triangulação, ordem rapidamente desfeita na dinâmica familiar do filme por berros, tapas e ataques violentos.

Nesse diálogo, a fotografia e o filme familiar se revestem de diferentes ordens de sentido. No seu texto dedicado ao *Rua Aperana, 52* (2012), filme de montagem feito a partir de imagens de origens diversas – fotografias familiares, filmes de viagem, filmes ficcionais do próprio diretor –, Bressane (2011) estabelece uma tipologia, que dá ordem ao roteiro do filme, mas que também dá conta das camadas de sentido que provém do contato do artista com a fotografia: fotograma (ideia nua), fotodrama (ideia vestida) e fotograma (ideia encarnada).

O fotograma remete à ontologia da imagem fotográfica baziniana, a imagem que é capaz de sobreviver à morte e que representa o retratado não apenas pela sua semelhança, mas também pela crença intensificada na captura da imagem de forma mecânica, pela inscrição dos corpos, da sua luz, nos grãos de prata. A interpretação, a compreensão da sua disposição geométrica, os contornos formais e sua dramatização pertencem à ordem do fotograma: “interpretar, compreender sua montagem, sua figurabilidade, seu inconsciente, sua ruína e sua construção, seu permanecer e

desaparecer” (BRESSANE, 2011, p. 8). A fotograma intensifica a interpretação rumo ao poético, sensorial, o ininteligível, a sombra:

a luz, em sua admirável penetração, revela ainda mais do que podemos ou devemos ver... Dorida cicatriz impressa na folha ampliada do papel fotográfico permite ver quem não mais podemos ver, falar com quem não mais podemos falar. Sombra, assombração, encontro secreto do passado conosco, encontro secreto de imagens do passado com o agora, encontro também secreto onde o passado converge com o presente em plasticidade estelar... (BRESSANE, 2011, p. 9)

O recurso à fotografia e ao filme doméstico atua, portanto, nessas três camadas. As imagens rodadas em família, mesmo que encenadas e produzidas no contexto de produção do filme, registram dinâmicas familiares, garantem sobrevivência aos corpos e compõem o imaginário familiar. Esteticamente, nessa recriação, ao contrário da câmera agitada e em constante movimento que marca a estética de muitos filmes domésticos, os enquadramentos duram, observam e se mantêm estáveis nessa observação. Mais do que acompanhar a vida em família, o diretor propõe jogos de encenação e dá atenção ao recorte das cenas. Neste sentido, existe uma continuidade nessa forma de enquadrar e de sustentar a duração dos planos com a segunda parte mais propriamente ficcional.

Inspirado não somente na iconografia familiar, mas também evocando o cinema silencioso brasileiro (BRESSANE, 2003), tais referências assumem uma instância formal mais evidente nos enquadramentos, quase sempre frontais, e na duração dos planos, muitos deles de longa duração. Em termos familiares, é o contraste entre o ordenamento e a desordem de uma moldura que, no caso da família do barulho, é incapaz de controlar os corpos, os instintos mais primitivos (comer, gritar, brincar) e os desejos. Uma estrutura lacunar que não encerra uma lógica de encadeamento das sequências e que não configura, na suposta narrativa e nas tramas dos personagens, uma teleologia.

O que não se doma remete a um quadro de agonia, de intensificação da ordem conservadora, de um filme que data de 1970. Como nos filmes anteriores, marcadamente *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), a família deve ser demolida, assim como a ordem conservadora e as narrativas tradicionais. Como aponta Ismail Xavier (2006, p. 15):

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 passionnal entre quatro paredes. O cinema de Bressane fazia, então, ataques coordenados às instituições, incluído o ritual do espetáculo de massa.

A família do barulho foi um filme rodado no período da Belair, produtora que uniu Bressane e Rogério Sganzerla na produção de seis longas-metragens em quatro meses, pouco tempo depois dessa experiência, que aliava tino comercial⁴ e experimentações radicais, Julio Bressane parte para o exílio em Londres com breves estadias em outras cidades, como Nova York. Os poucos recursos e as novas condições de produção o levam a filmar em 16 mm e estabelecer uma outra comunidade de produção.

O amador como potência estética e política

Crazy love (1971), ou *Amor louco*, foi o segundo filme de Bressane rodado no exílio londrino, logo após *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971). A história de uma paixão obsessiva entre um homem, interpretado por Guará Rodrigues, e uma mulher, interpretada por Rosa Dias (também assistente de direção), é precedida por um prólogo composto por imagens de tempos diversos. O filme de família retorna, agora em imagens rodadas pelo diretor na sua adolescência, mais agitadas e fugidias: um carro que passa pela janela, crianças brincando para a câmera, o jovem diretor acenando, o guarda que chega do trabalho, o menino que vai para a escola, as crianças na rua. Se na recriação do filme doméstico de *A família do barulho* as imagens estavam restritas à casa, nas imagens de adolescência se evocam uma noção de vizinhança e um senso expandido de família. O jovem diretor também brinca, organiza as crianças diante da câmera, filma a si próprio. Num tempo pré-código, numa época em que “nem desconfiava o que era o cinema” (BRESSANE, 2003, p. 10), o olhar reflete essa descoberta física do aparato cinematográfico.

Tais imagens amadoras se conectam às cenas que parecem preceder momentos de filmagem de *Crazy love*, o grupo de amigos já vestidos como personagens, mas que não interpretam, fumam um cigarro, acenam para a câmera, o diretor que anda de um

⁴ Luiz Severiano Ribeiro, importante exibidor do período, decidiu financiar um filme de Bressane após o sucesso comercial, em sua rede de exibição, de *Matou a família e foi ao cinema*, que fora interditado pela censura após um tempo no circuito comercial. O exibidor decide então financiar um novo filme do diretor e, com o dinheiro investido para somente um longa-metragem, Bressane e Sganzerla produzem *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o terrível*, *Cuidado madame*, *Sem essa*, *aranha*, *Copacabana*, *mon amour* e *Camaval na lama*. Ver entrevista com Julio Bressane no filme *Belair* (2011) de Bruno Safadi e Noa Bressane.

lado para o outro organizando a filmagem, um homem atravessa o quadro carregando um tripé. Montados os dois tempos com *raccords* de movimento, o modo de filmar também é semelhante. Rodado em 16 mm como os filmes domésticos de antanho, a câmera se agita e os *flares* – o filme velado, que o cinema profissional elimina como falha ou sobra – são elos de conexão entre os dois tempos. Nos dois casos, o olhar perscruta o espaço e se interessa pelas pessoas que ali estão (Figura 4).



Figura 4: Famílias expandidas em dois tempos: imagens da vizinhança da adolescência e imagens da filmagem de *Crazy love*.

Fonte: Youtube.

No tempo londrino, é uma família expandida de artistas, muitos deles brasileiros vivendo a experiência do exílio, unidos em torno do cinema. Laurance Allard (1995) argumenta que o filme de família e o cinema amador são também a origem de um cinema pessoal, traço do cinema experimental, mais marcadamente o cinema de vanguarda americano pós-Segunda Guerra, representado por figuras como Jonas Mekas, Stan Brakhage, Maya Deren e Marie Menken. Para os artistas que defenderam o cinema amador como estética e forma de produção, o filme doméstico era uma inspiração formal. A produção com bitolas mais baratas como o super-8 e o 16 mm, consideradas amadoras, era uma forma de resistir aos ditames estritos do cinema comercial. Filmar em/a comunidade era reflexo da relação indiscernível entre vida e cinema.

Menos do que propor uma contiguidade entre escolas e estilos, a forma como a comunidade de artistas aparece como tema e condição de produção permeia diversos filmes do diretor: “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” (XAVIER, 2006, p. 9). O gesto amador aqui implica um estatuto estético e uma forma de trabalhar em comunidade, uma família estendida ligada por traços de amizade e pela arte⁵. A comunhão, em tempos de exílio era também uma forma de resistência.

Se a descontração nega o espetáculo, os filmes produzidos no exílio também trazem como marca a sua restrita circulação, reservada a algumas projeções, materiais que, também no seu consumo, ficaram limitados a uma comunidade artística restrita⁶. Tanto o filme doméstico como o cinema experimental, produzido e compartilhado em condições diferentes do cinema comercial, evocam uma comunidade específica de espectadores e espaços de circulação, como sessões especiais em casa de amigos e cinematecas.

Crazy love, no seu decorrer, evoca o cinema experimental como influência, neste caso a vanguarda francesa de Germaine Dulac, Abel Gance, Alberto Cavalcanti (BRESSANE, 2003). *Lágrima-Pantera, a míssil*⁷ (1972), por outro lado, vai assumir o gesto amador como eixo estético de forma mais direta e contundente, vinculando seu viés experimental a outro tipo de experiência. O filme é fruto do encontro de Bressane com Hélio Oiticica e o contato com sua obra artística durante uma estadia em Nova York, em 1971:

Quando eu cheguei nos Estados Unidos, fui morar num apartamento e visitava muito o Hélio. O apartamento do Hélio era um ateliê das instalações... Porque as instalações, os recortes, as fotografias, as lâmpadas de luz, tudo já estava

⁵ No caso da filmografia do diretor isso é de fato recorrente e intenso, sendo que sua companheira, Rosa Dias, participou como atriz, assistente de direção, roteirista, pesquisadora, entre outras funções, em um grande número de filmes da sua carreira, consolidando uma parceria criativa de anos. Filósofa dedicada à obra de Nietzsche, o seu trabalho de pesquisa deu origem ao processo de criação dos filmes assinados por Bressane, mas que contam com a sua participação nas variadas fases do processo criativo e de feitura dos filmes. Em entrevista, Bressane afirma: “amo alguém que ama Nietzsche e estou sempre em contato com a leitura de uma especialista. Portanto, minha relação afetiva com ele é muito grande” (ARANTES, 2001). As filhas, Tande Bressane e Noa Bressane, aparecem como atrizes em filmes diversos e atuam também como produtoras.

⁶ *Crazy love* ficou invisível por anos e retornou à circulação em cópia nova na mostra Cinema Inocente: retrospectiva Julio Bressane, realizada em 2003, com produção da revista Contracampo.

⁷ O título do filme tem origem nos versos do poema *O Guesa errante*, de Sousândrade, denotando as várias camadas de referências e ativadores criativos no cinema de Bressane. “Estas duas palavras juntas unidas por um traço, hífen, forjam a sucessão das imagens e da ação, criam o movimento efeito propício para a tradução em outros espaços” (BRESSANE, 2011, p. 11).

armado ali como uma instalação permanente, onde ele vivia... Quando vi aquilo, fiquei evidentemente fascinado. Com aquele espírito, com aquela delicadeza, com a sensibilidade viva, na vida ali [...] ao me ver ali, chamou-me num cantinho lá da casa dele onde ele tinha uma moviolazinha manual e ele me falou: “Eu quero te mostrar umas cenas...” O Hélio não sabia de cinema, não era um cineasta, mas justamente como um homem sensível e com interesse multidisciplinar, ele comprou uma câmera de super-8 e começou a fazer imagens para perceber o que era o cinema [...] Ele me mostrou uma porção de filminhos em super-8 que eu achei espetaculares justamente porque estava buscando uma coisa que eu também buscava, o cinema fora do cinema. (BRESSANE, 2003, p. 18)

Esse cinema fora do cinema, que já vinha sendo praticado desde a adolescência, tem inspiração direta dos filminhos de Hélio Oiticica, que depois seriam chamados de quasi-cinema, o “quase” dando indicação de uma espécie de inadequação criativa ou um cinema que não se atém a sua definição tradicional. Como indica o estudo de Theo Duarte (2017) sobre a produção de *Lágrima-Pantera*, os filminhos que tanto encantaram Bressane não chegaram a ser montados e mantiveram a duração de um rolo de super-8, preservando o ordenamento no próprio momento da filmagem. Mesmo que a intenção inicial fosse de montá-los,

a dificuldade desse intento se aliaria a outros de seus interesses conceituais e formais no uso das mídias audiovisuais. Para o artista, esse modo de (não) organização do filme estaria afeito a uma nova relação entre obra e espectador “tevezado”, na qual este absorveria “por mosaicos”, isto é, preenchendo as lacunas entre os blocos descontínuos como um participante mais ativo do que o “passivo” espectador de filmes narrativos. (DUARTE, 2017, p. 187)

É este mesmo inacabamento desejado que marca a feitura de *Lágrima-Pantera*, uma intensificação da inscrição lacunar de seus filmes. Essa estrutura, que não parece ter um fio condutor, com cenas que se intercalam sem nexos evidentes, a ausência de som e as sobras de imagens – *flares*, pontas veladas, marcas de início e fim de rolo –, se assemelha à desordem de muitos filmes domésticos que não passam por um processo de montagem e finalização⁸.

⁸ A maioria dos filmes domésticos são silenciosos. Somente com o lançamento das câmeras super-8 sonoras e, posteriormente, o vídeo foi que o ambiente doméstico passou a ter a possibilidade de gravar o som em sincronia com a imagem.

Um misto de convivência entre amigos⁹ dentro do espaço instalativo-doméstico de Hélio Oiticica, o “*Babylonest*”, o filme conjuga tonalidades – é rodado em colorido e preto e branco –, performances para câmera e diferentes registros: o autorreflexo da filmagem no espelho, uma introdução que apresenta a equipe de realização; novamente Bressane aparece em movimento diante das câmeras, novamente sua mulher Rosa Dias é uma das atrizes; um homem armado apresenta os estratagemas para um assalto a banco; uma mulher que dança como uma odalisca; planos frontais dos atores, como nos *Screen tests* (1964-1966), e mulheres que se misturam, como em *Chelsea girls* (1966)¹⁰, filmes de Andy Warhol; planos documentais da noite nova iorquina; investidas dos personagens e das câmeras nos ninhos de Hélio Oiticica; cenas numa casa de veraneio; o seriado norte-americano *Infernal machine*, que passa na televisão (Figura 5).



Figura 5: Caleidoscópio de registros em *Lágrima-Pantera*.
Fonte: Youtube.

⁹ O elenco do filme incluía ainda Patricia Simpson, Honey, Bob, o artista Cildo Meirelles e Hélio Oiticica.

¹⁰ Theo Duarte (2017, p. 200) também aponta a ligação de Bressane com Andy Warhol e o modo de “prescindir da montagem, pós-produção e finalização, atendo-se somente ao próprio processo espontâneo de captação de imagens”.

Processos de manufatura, um letreiro feito com cartolina e tinta, pontas veladas, marcas de fim de rolo aparecem como inacabamento, sobras mantidas como afirmação estética deste conjunto de imagens que parecem romper hierarquias e divisões entre gêneros, tudo unido pela vivência entre o grupo de artistas, pelas vivências de um casal. Como coda, *Lágrima-Pantera* nos devolve cenas de uma visita de Bressane à mesma cidade na adolescência, imagens coloridas do Central Park, do táxi amarelo, os pais caminhando em direção à câmera, o jovem diretor que novamente acena para quem filma e para o espectador, não mais familiar, no tempo futuro. Um material que foi redescoberto, reapresentado aos olhos do artista depois de declarado perdido (qual a sensação de se perder um filme, pedaço de si?), não por acaso o texto dedicado a *Lágrima-Pantera* tem como título “Arte da memória”:

Para o olho surpreendido, a pele do mundo de maio-junho de 1971, marcado por um forte temor, pode parecer hoje uma natureza morta de um quadro vivo, e talvez seja assim. Certos estados mentais pioneiros, a delícia narcótica, o irromper de gozos caducos, gestos arcaicos renascidos, são agora fantasmas fugazes de um espaço curioso e invisível... Diz Antônio Vieira que até as pedras falam. Falam e respondem, dizia. Estas imagens falam, respondem, a alguma coisa obscura, são memória inconsciente do tempo... (BRESSANE, 2011, p. 12)

Arqueologia da imagem de si, arqueologia da imagem da cidade, arqueologia da imagem da família, é o retorno ao Rio de Janeiro, no tempo amador da adolescência, que encerra o filme rodado no exílio. *Lágrima-Pantera* não deixa de conformar duas respostas estéticas a um gênero tradicional do cinema amador: o filme de viagem (Figura 6).



Figura 6: A Nova York e o Rio de Janeiro da adolescência.

Fonte: Youtube.

Geografia cinematográfica do mundo

Em 1972, Bressane, Rosa Dias e Andrea Tonacci¹¹ partiram em uma viagem de carro entre Veneza e Kathmandu, no Nepal. Durante seis meses a bordo de um fusca preto conversível, passaram por Marrocos, Iraque, Afeganistão, Paquistão, chegando à fronteira com a Índia¹². O grupo filma em 16 mm. Parte desse material foi chamado de *A fada do Oriente*, registros rodados em Taroudant, Marrocos:

Filmar as pessoas que trabalhavam o artesanato, um homem que forjava vasos, uma mulher que fazia tapetes, fiadeiras, aquela gente que chegava ao deserto, e lá já era perto do Saara. As mulheres me deixavam filmá-las, todas tatuadas [...] Procurei filmar os olhos, as mãos, os gestos dessa gente, essa era umas das coisas mais interessantes do filme. Mas esse filme sumiu. Não era um filme para se fazer montagem propriamente, um filme de bobinas de três minutos com uma câmera de corda, onde a corda tinha cerca de cinquenta minutos. Já fiz o filme assim, já era um filme de fragmentos, cacos de vidro marroquinos. (BRESSANE, 2003, p. 17)

Uma coleção de fragmentos¹³, outros filmes de viagem também pincelam obras do diretor. A forma de apropriar tais registros, que atravessam o tempo, a geografia e os suportes – super-8, 16 mm, câmeras digitais e celulares –, também se dá de maneiras diversas, ora recriando uma cidade no espaço diegético, ora como prólogo, ora como índices de memória.

Em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), com roteiro e pesquisa de Rosa Dias, a cidade italiana onde o filósofo alemão viveu entre 1888 e 1889 é recriada com imagens de viagens distintas e por olhares diferentes¹⁴. A operação que une esses

¹¹ Andrea Tonacci afirma que conheceu Bressane durante o Festival de Cinema Amador JB/Mesbla, provavelmente em 1966, ano de estreia de *Documentário*, filme de Rogério Sganzerla fotografado por Tonacci. Durante o exílio, se encontram em Paris. Ver entrevista concedida por Andrea Tonacci para o projeto Memória do Cinema Documentário Brasileiro: histórias de vida, do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://bit.ly/3hzkEnQ>. Acesso em: 14 fev. 2019.

¹² “A longa viagem do ônibus amarelo” foi o nome dado à aventura por conta da cor dos veículos da empresa de ônibus que conduziam aventureiros de Londres a Bombaim e cujo guia inspirou o trajeto da viagem de seis meses. Em entrevista, Bressane afirmou ser o título de um novo projeto, em montagem, com filmes de viagem e imagens amadoras rodadas na adolescência (HADDAD, 2017).

¹³ Alguns trechos dos filmes de viagem deste período estão presentes em *Rua Aperana*, 52 (2012) e *Sedução da carne* (2018).

¹⁴ Além das de Bressane, as cenas da cidade foram captadas por Tande e Noa Bressane (filhas do diretor, a última produtora do filme) e Felipe Nepomuceno, em anos distintos (1995, 1997, 1999 e 2000).

registros, que não são fortuitos, pois parecem estar atentos aos espaços por onde Nietzsche circulou ou versou sobre em seus escritos, constrói uma cidade através da linguagem cinematográfica.

A montagem conecta uma Turim com imagens em super-8 e vídeo digital a uma Turim recriada no Rio de Janeiro, das praças e monumentos antigos, ícones da arquitetura que permitem uma contiguidade entre os filmes de viagem rodados na Itália, por onde Nietzsche passou, e as imagens do ator Fernando Eiras, que interpreta o filósofo, flanando pelas ruas do Rio de Janeiro (ou a Turim imaginária). O gesto de uma câmera que caminha pela cidade, cujo olhar procura os teatros, os museus, as colunas e as fachadas dos prédios, conforma um olhar de dimensão humana, pois vai de um lado para o outro, para cima, para os detalhes (Figura 7). No filme, as imagens são acompanhadas da leitura de textos do filósofo alemão, que descreve a cidade, o cotidiano; esse olhar que caminha também expressa a sua filosofia: “só os pensamentos que temos caminhando valem alguma coisa”.



Figura 7: Nietzsche deambula pela Turim imaginária.

Fonte: Youtube.

Esse efeito de lugares distantes formando um mesmo espaço diegético somente reforça a quebra radical das hierarquias que Bressane realiza com as próprias imagens, como se o pensamento sobre o cinema não o abandonasse; tudo que é visto e filmado pode ser absorvido. O movimento do corpo e da vida e sua captura em imagens constituem um gesto importante de criação, como se o caminhar, o viajar e o filmar reafirmassem a citação de Nietzsche dentro do próprio filme.

Na introdução de *Sedução da carne* (2018), filme centrado nas conversas de uma escritora viúva com o seu papagaio, isso se torna ainda mais evidente. Mais uma vez como prólogo, surge o gesto amador: Bressane coloca a câmera de celular ao pé

de uma árvore, ele procura um ângulo, ele olha para o visor, se filma em contato com a árvore numa espécie de ritual de comunhão, depois a câmera balança num cipó (Figura 8). Tais imagens reafirmam a fisicalidade da forma de filmar, a câmera se alinhando ao corpo do próprio diretor.



Figura 8: A primeira sequência de *Sedução da Carne* reforça a fisicalidade das filmagens amadoras.

Fonte: Acervo do artista.

São imagens captadas com celulares e câmeras digitais que perfazem um passeio pelo mundo que vai de Sils Maria¹⁵, na Suíça, passando por um plano de sua menina nadando em uma piscina, chegando até imagens rodadas na Índia. Na investigação de Tom Gunning, “The whole world within reach: travel images without borders” (2006), dedicada à tradição dos *travelogues*, o autor identifica como o encanto pela viagem e pelo exótico atravessou suportes e formas de expressão, incluindo as lanternas mágicas, os panoramas, os cartões postais, as vistas estereoscópicas e a fotografia, tradição que também podemos estender a todos os outros suportes audiovisuais amadores subsequentes (16 mm, 8 mm, super-8, vídeo analógico, câmeras digitais e celulares).

Ao tratar das condições sociais que marcaram a produção dos *travelogues* cinematográficos – a indústria do turismo, a modernização dos meios de transporte e a expansão do colonialismo –, o autor não deixa de destacar como essas características assumiam estatuto formal e conformavam um ponto de vista quanto ao universo retratado. O turismo, que cresceu exponencialmente durante o século XX, foi acompanhado do mesmo crescimento em termos de produção de imagens. Viajar e praticar fotografia/filmagem amadora se tornaram ações necessárias, a ponto de a experiência da viagem se confundir com o próprio ato de fotografá-la e/ou filmá-la. A imagem da viagem parece ser a prova do percurso e da visita a todos os importantes sítios turísticos (AQUINO, 2016).

Seus filmes de viagem continuam a mesma tradição do *travelogue* no desejo de registro da geografia, da população local, dos sítios turísticos. Existe até mesmo um gesto incessante de se filmar a viagem. Mas no seu caso a busca por lugares por onde circularam personagens diletos no seu processo de criação, como a Turim e Sils Maria

¹⁵ Nietzsche passou vários verões de sua vida em Sils Maria no período entre 1881 e 1888, local onde começou a escrever obras importantes como *A gaia ciência* e *Além do bem e do mal*, entre outras. Rosa Dias se dedica ao estudo das cartas e escritos deste período.

de Nietzsche, cria uma imagem que devolve um pensamento, seja pela composição ou pela insistência no que se filma. Todas essas características têm primazia sobre um olhar que consome mundo e devolve um olhar exotizante ou de uma fotografia serializada, que não contém traços de uma experiência pessoal (Figura 9).



Figura 9 – Filmar pessoas, filmar lugares.
Fonte: Acervo do artista.

O prólogo de *Sedução da carne* (2018) faz um estranho percurso, que começa com os autorretratos na floresta, as montanhas e lagos de Sils Maria, um pequeno plano de uma menina que nada, uma praia na Índia em que pescadores parecem trabalhar de forma coreografada, gestos atentamente registrados e compostos pelo olhar de Bressane, seguidos de planos tortos, de uma câmera que perde o olhar como guia, mas não a sua presença¹⁶. Uma sequência amadora, que assim se define não por qualquer precariedade, mas pela sua aproximação com o amadorismo de Stan Brakhage e por seu caráter ritualístico e amoroso, exposto em seu texto “In defense of amateur”, de 1971:

Eu carrego uma câmera (normalmente uma 8 mm) para quase todas as viagens que faço para além da minha casa (até mesmo para o mercado) e desta forma me torno um turista do meu mundo imediato e de lugares distantes [...] eu chamo esses filmes de viagem e filmes domésticos de “CANÇÕES”, pois para mim eles são registros musicais e visuais da minha vida interior e exterior – melodias fixas da memória fílmica do meu viver. (BRAKHAGE, 2001, p. 150, tradução nossa)

¹⁶ Esse prólogo é seguido pelo diálogo de Siloé com um papagaio, num cenário diminuto, uma mesa, alguns livros e um fundo preto. As duas partes parecem se conectar, pois a primeira narrativa da personagem é da morte do marido durante uma viagem. O prólogo não ilustra o seu universo pessoal, mas introduz a questão da viagem.

As canções de Bressane refletem esse emaranhado de formas de se relacionar com o mundo através das imagens. Ao filmar suas viagens, sua família, seus processos de criação, ao colocá-los em relação com outras modalidades expressivas, seus filmes instauram essa dupla temporalidade e um duplo processo de autorreflexão. O primeiro, no momento da captura, reflete sobre si ao criar imagens nas várias formas de vida (seja viajando, filmando, vivendo), construção de uma memória fílmica do seu viver. É também um retrato de si através dos tempos que se configura com a recorrência a este filmar a vida.

Conjugando olho e coração, o seu gesto é amador, mas não somente por isso. Seus filmes também rearranjam gêneros do cinema amador – o cinema experimental, o filme de viagem, o filme doméstico –, formas que tangenciam o cinema propriamente dito, desafiando as fronteiras, ampliando os limites da criação. Essa outra forma de filmar também possui texturas, movimentos, tonalidades de intensa qualidade estética.

O segundo momento, o da montagem, cria relações, também de naturezas diversas, sem que o jogo entre essas duas temporalidades seja linear, evidente. As imagens podem se chocar ou podem criar um mundo amalgamado, tempos e formas unidos pelo ritmo, pelo choque ou pela aproximação. Os dois movimentos refletem sobre esse cinema como um atlas dos gestos humanos, o cinema como uma arte entre o reflexo – a imagem ícone, espelhamento de um rosto, o fotograma – e a reflexão, “o engendrar de sentidos, de ficções, de perdições, agrupados, organizados, projetados em um carrossel de luz” (BRESSANE, 2011, p. 8), a fotograma (Figura 10). Nessa tessitura, o gesto amador é central na construção desse cinema que é também uma “arte da memória pessoal”, mergulho em si e nas coisas do mundo.



Figura 10 – Fotogramas de Julio Bressane em *Lágrima-Pantera*, *Rua Aperana, 52*, *Sedução da carne* e *Crazy love*.

Fonte: Youtube e acervo do artista.

Referências

ALLARD, L. “Une rencontre entre film de famille et film expérimental: le cinéma personnel”. In: ODIN, R. (ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995, p. 113-125.

ALMEIDA, G. M. R. “Por uma arqueologia crítica das imagens em Aby Warburg, André Malraux e Jean-Luc Godard”. *Significação*, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 29-46, 2016.

AQUINO, L. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Editora do Autor, 2016.

ARANTES, S. “Dias de Nietzsche em Turim’ será exibido hoje em Veneza”. *Folha de S.Paulo*, Ilustrada, 5 set. 2001. Disponível em: <https://bit.ly/30rFQpk>. Acesso em: 12 fev. 2019.

BRAKHAGE, S. “In defense of amateur”. In: MCPHERSON, B. (org.). *Essential Brakhage: selected writings on filmmaking by Stan Brakhage*. New York: McPherson & Company, 2001, p. 141-150.

BRESSANE, J. “Julio Bressane: trajetória”. In: VALENTE, E. (coord.). *Cinema inocente: retrospectiva Julio Bressane*. São Paulo: SESC, 2003, p. 10-17.

BRESSANE, J. *Deslimite*. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

DUARTE, T. “Lágrima-Pantera, a míssil: cinema Subterrânia”. *Ars*, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 181-205, 2017.

GUNNING, T. “The whole world within reach: travel images without borders”. In: RUOFF, J. (ed.). *Virtual voyages: cinema and travel*. Durham: Duke University Press, 2006, p. 25-41.

HADDAD, N. “Julio Bressane afirma que seus filmes ‘representam movimento aberrante’”. *Folha de S.Paulo*, Ilustríssima, 22 out. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/37dE1xC>. Acesso em: 10 fev. 2019.

MACHADO JÚNIOR, R. “O inchaço do presente: experimentalismo super-8 nos anos 1970”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 54, p. 28-32, 2011.

ODIN, R. “Le Film de Famille dans l’Institution Familiale”. In: ODIN, R. (ed.). *Le film de famille: usage privé, usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995. p. 27-41.

XAVIER, I. “Roteiro de Julio Bressane: apresentação de uma poética”. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, p. 5-26, 2006.

Referências audiovisuais

A FAMÍLIA do barulho. Julio Bressane, Brasil, 1970. Disponível em: <https://bit.ly/3dbwlr>. Acesso em: 15 jun. 2020.

BELAIR. Bruno Safadi e Noa Bressane, Brasil, 2011. Disponível em: <https://bit.ly/2MXnaGc>. Acesso em: 15 jun. 2020.

CRAZY love. Julio Bressane, Inglaterra, 1971. Disponível em: <https://bit.ly/2AtWSJd>. Acesso em: 15 jun. 2020.

DIAS de Nietzsche em Turim. Julio Bressane, Itália-Brasil, 2001. Disponível em: <https://bit.ly/2YDBdWJ>. Acesso em: 15 jun. 2020.

LÁGRIMA-Pantera, a míssil. Julio Bressane, EUA, 1972. Disponível em: <https://bit.ly/2B86zwI>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SEDUÇÃO da carne. Julio Bressane, Brasil, 2018.

Submetido em: 18 set. 2019 | Aprovado em: 29 abr. 2020