

Ecoss de um mundo em formação: o som em *Miramar* (de Júlio Bressane)

por Virginia Osorio Flôres*

Resumo: Partindo da trilha sonora trabalhada em contraponto com a imagem visual, o presente artigo sobre o filme *Miramar* (Júlio Bressane, 1997) procura destacar procedimentos de colagens e citações usados pelo autor para identificar momentos de extrema subjetividade, de criação sublime e de uma marca pessoal através da trans-valoração de sentidos. Nessa recriação, utilizando signos extraídos de contextos distintos, o autor faz aparecer a diferença entre o que se ouve e o que se vê num elo de imagens incongruentes, entidades dessemelhantes que se juntam produzindo semelhanças ocultas.

Palavras chave: Júlio Bressane, som, citação, intertextualidade, trans-valoração.

Abstract: Taking the contraposition of soundtrack and visual image as a starting point, this article about the film *Miramar*, directed by Júlio Bressane in 1997, aims at highlighting the techniques of collage and citation used by the author to identify moments of marked subjectivity, sublime creation and a personal trademark through the trans-valuation of meanings. In this recreation, using signs collected from different contexts, the author evidences the difference between what is heard and what is seen in a link of incongruent images, dissimilar entities that come together to produce hidden similarities.

Keywords: Júlio Bressane, sound, citation, intertextuality, trans-valuation.

Introdução

A obra de Júlio Bressane é marcada, de forma única, por sua inserção no debate estético e cultural que envolveu o modernismo e as vanguardas. “Trata-se de um ponto de encontro privilegiado entre o cinema e a reflexividade da arte moderna nas suas várias dimensões” (Xavier, 2006: 9). Seu cinema já foi chamado de experimental, de marginal, de *udigrudi*,¹ de maldito, do lixo, de invenção. Como assinala Elinaldo Teixeira, após o primeiro filme ligado diretamente à literatura, *Brás Cubas* (Júlio Bressane, 1985), Bressane denomina seu cinema de “cinema de poesia”, descrevendo essa nova abordagem como sendo “formalizada nos termos de uma tradução de signos alheios, de tradução inter-semiótica” (Teixeira, 2011: 324). Interessante notar que o próprio Machado de Assis tinha como característica de sua literatura a intertextualidade, dialogando com outras obras e referências históricas.

Além destes conceitos que afloram com toda força nas obras dos anos 1990 para cá, há também em toda a obra de Bressane uma espécie de revisão de determinados assuntos e noções que já estiveram presentes em seus filmes anteriores, mesmo que apenas mencionados, mas que nessa fase surgem de forma mais elaborada. São como se camadas de vivências e como se as recorrências do desejo fossem se depositando umas sobre as outras e elas pudessem ser recuperadas já transformadas e retrabalhadas. Antes rastros, adivinhações, no sentido de detecção dessas noções e desejos, que agora se transformam em novas criações, deixando novos vestígios. São transvalorações, como Bressane gosta de falar de seu próprio trabalho, ir além de determinados valores, transfigurá-los.

É no sentido da transfiguração que vamos trabalhar este artigo sobre o som em *Miramar* (Júlio Bressane, 1997). Nosso foco se concentrará nos sentidos

¹ Sonoridade caricata da palavra inglesa *underground*, que faz referência ao cinema experimental norte-americano.

surgidos das citações, como as trilhas sonoras de obras cinematográficas alheias e próprias, que são retrabalhadas por Bressane se transfigurando e aportando novos signos e sentidos.



Miramar filmando o mar (Ph. José Tadeu Ribeiro – frame do filme *Miramar*)

***Miramar*: formação e transformação, forma e estilo**

Fundado no gênero que em literatura chamou-se de romance de formação, Bressane cria um esqueleto de lugares comuns para narrar coisas que influenciaram e que deram vida à personagem Miramar e o fizeram tornar-se quem ele é. A partir do momento em que uma tragédia se abate sobre seus familiares, Miramar vai ter que lidar com a dor, a dor da perda, e o caminho para isso é a criação, ou seja, a transformação. Assim se inicia a vida do jovem cineasta.

O Miramar, que se chama assim por associação com o antigo cinema Miramar, que ele frequenta, parece com a ausência, porque, na verdade, tudo aquilo ali é

em função daquele cinema que aparece no filme numa foto – é um cinema perdido, destruído. Por isso também, *Memórias sentimentais*, *Reflexões de um cineasta* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Eu faço um trocadilho, como se no romance da formação do menino Miramar essas fossem as três perspectivas: Miramar, a Miramor, o que ele aprende, e a Miramorte, a que vai ensinar a morrer. Esses três textos têm também em comum o fato de serem todos romances de formação (Avellar; Sarno, 1997: 11).

Os principais recursos usados na criação desse filme estão focados na forma disjuntiva de apresentação das imagens visuais e sonoras e em diversos processos de colagem. A disjunção se mantém na montagem, tanto na banda visual quanto na sonora, durante todo o filme, apresentando momentos da vida da personagem sem que estes momentos se organizem numa sucessão de acontecimentos cronológicos. Fatos não se prolongam uns nos outros construindo uma ideia de continuidade, de causa e efeito, ou de imagem-movimento (Deleuze, 1985). O que vemos e ouvimos são imagens de um tempo, que criam seu próprio tempo. Na aparente desordem, surgem ligações novas, sentidos inesperados. A disjunção também pode ser apreciada na relação entre imagem e som. Por vezes sutilmente trabalhada, como na sequência de abertura desse filme.

O primeiro contato com a obra se dá por uma imagem sonora² de mar acompanhada do título *Miramar*, surgindo no preto da tela. Seguem-se a este letreiro dois longos planos de imagem visual do mar, pedras e praia. Um plano angulado com ondas batendo nas pedras e vindo até a areia, e um segundo plano, frontal à arrebentação, com o ponto de vista a partir de um pír

² Deleuze falando a respeito da imagem tempo: “[...] A primeira característica desta nova imagem é que a ‘assincronia’ não é mais, em absoluto, a que o manifesto soviético invocava, e particularmente Pudovkin: já não se trata de ouvir falas e sons cuja fonte está num extracampo relativo, e que se reportam, portanto à imagem visual, cujos dados eles apenas evitam duplicar. [...] o falado e o conjunto do sonoro conquistaram autonomia: escaparam da maldição de Balázs (não há imagem sonora...), deixaram de ser um componente da imagem visual, como no primeiro estágio, tornaram-se imagem integralmente. A imagem sonora nasceu, em sua própria ruptura, de sua ruptura com a imagem visual” (Deleuze, 1990: 296, 297).

construído de pedras que adentra pontiagudo o oceano. O primeiro som que acompanhou o título segue nestes dois planos imagéticos, dando uma ideia de continuidade temporal por se mostrar sem interrupções, embora nem sempre haja sincronismo entre o estouro das ondas na imagem visual e o ataque mais forte no áudio desse mar, o que poderia identificar a simultaneidade desses eventos. A ideia de continuidade, inclusa no som que escoar no tempo de um plano para o outro, está associada a um conceito de temporalidade natural. Mas essa característica do tempo natural não se observa na relação vertical entre as imagens sonoras e as imagens visuais como acusa a falta de sincronismo entre o que é visto e o que é escutado. Apesar de se tratar da imagem visual de um mar, e a imagem sonora também remeter a uma escuta causal³ que identifica o mar como fonte, as duas imagens não se correspondem em termos de simultaneidade, apenas sutilmente, pois algumas vezes existe coincidência em forma de sincronismo entre os dois elementos.

Nessa sutileza já se percebe a marca da disjunção e da presença de um outro como autor-condutor, distanciando a possibilidade de identificação de quem assiste, entre o dado objetivo (o que se vê e o que se escuta) e o subjetivo (como se propõe ver e escutar). O naturalismo, o realismo ou a verossimilhança não são formas de expressão buscadas por Bressane e sim a negação ou a abstração destes conceitos, formando imagens des-realizadas (como observa Stam, 1981: 172, a respeito de Godard). O som de um piano de notas agudas e médias agudas (música atonal de Lívio Tragtenberg) acompanha o som de mar alguns segundos após o primeiro plano das ondas ter começado, terminando no início da próxima sequência, já no interior da sala de um apartamento.

Vemos uma sala de estar, ampla, bem mobiliada. Três figuras humanas estão nessa sala. Dois homens, um mais velho e outro mais moço, e a figura de uma

³ Escuta causal, definida por vários autores como Schaeffer (1966: 103), Barthes (1982: 217), Chion (1990: 26).

mulher. Na maior parte do tempo essas pessoas são vistas lendo, ou pensando. A decupagem imagética é variada, os planos de diversas aberturas e angulações, vão mostrando cada um dos personagens, sozinhos ou juntos, em posições diferentes nos sofás, o que pode indicar uma passagem no tempo do mesmo dia, ou de vários dias, ou ainda uma repetição da situação ao longo da vida. Na trilha sonora que acompanha o primeiro plano geral, apenas uma imagem sonora de circulação de carros, dando unidade de ambientação, mantendo uma continuidade para o visual fragmentado. No segundo plano da sequência, temos uma imagem geral da sala com o homem e a mulher ao fundo enquanto que o jovem está em primeiro plano. Deitado no chão lê em voz alta, provavelmente algo que lhe agradou:

MIRAMAR. Days, day time, day small, day spring, day dream.

Durante as últimas recitações de *Miramar*, que vão sumindo gradualmente em *fade out*, vão surgindo, na trilha sonora do filme de Bressane, fragmentos variados de áudios extraídos de diversas procedências, dando início a um procedimento de colagem e montagem muito interessantes.

Ouvimos um vento arrepiante e uma malévola voz feminina. A voz é de Jeanette Nolan, atriz que interpreta a personagem Lady Macbeth, no filme *Macbeth* (Orson Welles, 1948). A seleção é de um monólogo da personagem declarando em voz alta seus desejos e toda sua cobiça pela coroa do rei. São súplicas feitas a espíritos do mal, para que ela se torne forte e não se arrependa de fazer o que pensa fazer. A banda sonora de Welles contamina o que estamos vendo em Bressane, mesmo que não tenhamos conhecimento do filme pois a força dessa interpretação dos ruídos e da música são muito impressionantes. Temos a impressão de que algo de muito ruim se abaterá sobre o filme *Miramar*. É o anúncio de uma tragédia. Editada logo a seguir, surge uma voz masculina de forte acento britânico, que descreve uma cidade e

de como as pessoas vivem naquele lugar. Mais um corte e entra uma parte da trilha sonora de *Rastros de ódio* (*The searchers*, John Ford, 1956) em que um testemunho é lido por uma voz rouca e incerta, a voz é do jovem personagem Martin. O texto diz que ele é o único herdeiro do personagem Ethan (interpretado por John Wayne). É interessante reparar na correspondência do conteúdo dito no filme de Ford e no contexto em que irá se desenvolver a história de Miramar, único herdeiro de uma tragédia anunciada. Volta a voz do narrador inglês que escutamos anteriormente (reconhecemos pelo mesmo timbre); parece contar a passagem da história de Cesar, Imperador de Roma, e seu percurso para conseguir o título de rei em uma república:

NARRADOR. The place Rome, the time 45 BC.

Novo corte e escutamos, em outra voz masculina, uma descrição de uma sala sobre imagens de livros que, de acordo com Bressane (Avellar; Sarno,1997: 15), é um trecho de *Judas o obscuro* de Thomas Hardy, de 1895, clássico da literatura inglesa. Corte para a voz de um homem esbravejando, ao que uma mulher (interpretação de Bette Davis) responde:

BETTE DAVIS. I hope you die, I hope you die!

Ao fundo, escutamos um choro feminino. Reconhecemos nesse trecho a banda sonora do filme *Perfídia* (*The little foxes*, William Wyler, 1941) em um diálogo de extrema crueldade da personagem de Davis com seu ex-marido que vive uma doença terminal. Corte para um interrogatório em *Uma aventura na Martinica* (*To have and have not*, Howard Hawks,1945). Por fim, volta um trecho da trilha sonora de *Rastros de ódio*, com a voz inconfundível de John Wayne jurando que vai trazer sua sobrinha de volta.

Os fragmentos de áudios escolhidos fazem parte de peças lidas por atores, de trilhas sonoras retiradas de filmes, de textos da literatura interpretados e

gravados. As eleições feitas por Bressane certamente fazem parte de seus filmes ou livros preferidos. As procedências são muito diversas e isso se nota também pela qualidade sonora desses áudios. Alguns são reproduzidos com alta fidelidade, outros mais granulados, mais sujos, retirados de som óptico. Colocados sobre as imagens das três personagens na sala de estar, e sobre alguns planos que descrevem esta sala, trazem uma ideia da formação cultural em que estes personagens estão envolvidos. Possivelmente o que eles leem, apreciam, estudam, comentam. Nada nos é dado de forma linear, transformando as muitas informações em dados ambivalentes e sem destino aparente.

O procedimento de colagem assume várias formas. Por vezes é apenas a apropriação de um trecho da trilha sonora de outro filme aplicado junto às imagens de *Miramar*, qualificando esse procedimento como o de uma colagem simples – que aproxima os assuntos por associação de ideias – do material inserido ao material existente. Outras vezes, são várias trilhas de vários filmes diferentes compondo uma sequência que trabalha diferentes relações: horizontais, entre as partes enxertadas; e verticais, entre estas e as imagens do filme de Bressane. Quando o próprio princípio da colagem coloca em cheque o princípio da representação por justapor ruídos e imagens que não são habituais ver associados, a percepção das coisas se vê modificada. A colagem, então, assume uma outra adjetivação, a do enxerto. Trata-se de parte que não pertence ao conjunto original, mas que, a partir do momento em que estão juntos, ganha um novo significado, tornando-se parte integrante daquela nova estrutura. É uma montagem que se utiliza de conteúdos não hierarquizados e de rupturas constantes, assim como nos procedimentos de bricolage. Características muito claras do moderno: narrativa fragmentada, não se articulando em função de uma intriga e do desenvolvimento de personagem, “um querer parecer-falso como signo de um novo realismo” (Teixeira, 2011:

52). Somente na ordem estrutural da construção é que estes significantes irão se conectando, transfigurando sentidos.

A exortação proferida por Lady Macbeth tingiu as imagens de Bressane com um tom ruim. O texto sobre os bens e a herança que Martin receberá no filme de Ford informa alguma coisa, mas que não faz sentido; são opacos indícios que só receberão alguma confirmação mais tarde, após a morte dos pais de Miramar ou que o filme seja revisto uma vez mais. O texto proferido por Davis em *Perfidia* poderia ser entendido como um desejo da morte dos pais, e a fala final de Wayne que declara que vai trazer sua sobrinha de volta, como um vaticínio que acontece na evolução do homem civilizado, inicialmente ele é rebelde, diferente, depois volta a ser como seus pais, igual ao que estes foram. Alguns textos que compõem a trilha sonora de outros filmes podem ser analisados obliquamente em relação à representação que Bressane propõe nas imagens de *Miramar*, mas nem todos, alguns estão apenas representando eleições feitas pelo autor de belos e bons momentos de filmes, livros, peças, que certamente tomaram parte em sua própria formação. A poética de Bressane está na forma indireta de ofertar novas imagens, raramente afirmativa e frequentemente ambígua.

A imagem e o som nessa primeira parte do filme, a ideia deles acaba resultando não numa ideia de síntese entre imagem e som, mas numa ideia de contradição complementar. Eles vivem em contradição mas há nessa ideia um complemento. E eu acho que é a chave pra gente: você vai sair para uma situação não definitiva – porque a síntese é uma situação definitiva. Sair para uma situação de contradição, para que ela permaneça (Avellar; Sarno, 1997: 16).

Nessa e em outras partes do filme, as imagens sonoras complementam as imagens visuais, permanecendo cada uma com suas diferenças ao mesmo tempo em que são reforçadas por elas, como afirma Bressane: “E essa coisa da citação, da repetição: eu pensei nisso como uma ideia de colapso do tempo.

Porque na verdade, a citação, no fundo ela implica num colapso do tempo e também, numa despersonalização. Porque você coloca dentro do que seria próprio, do seu, o outro, o alheio” (Avellar; Sarno, 1997: 14).

Cada imagem sonora nessa primeira sequência corresponde a um tempo. Todas essas imagens das citações já fazem parte de um passado, mas é no devir dessas novas imagens mentais que surgem da obra que Bressane constrói que o espectador vai ter que atualizar esse intervalo de tempo, entre o que foi e o que é agora.

De forma quase imperceptível a música de *Rastros de ódio* se mistura a um trecho de uma nova música, *Also sprach Zarathustra* (Richard Strauss, 1896), que se inicia junto a uma imagem sobre os joelhos da personagem da atriz Louise Cardoso. É uma sequência de um chá interminável entre as três personagens já vistas na sala, mas aqui os ruídos da mesa em som direto ficam à mercê dessa nova música. A situação e as escolhas indicam algo. O conjunto da proposta tem um caráter de extrema beleza, uma homenagem, um tributo que antecede alguma coisa. A sequência termina com um close destacando a mulher, associado a um trecho da música na região das alturas, o que nos leva a crer ser uma cena de admiração ao feminino.

As relações familiares só se tornarão mais claras a partir do próximo plano em que Miramar ganha um bilhete de viagem de presente. Na sequência, vemos e ouvimos o pai de Miramar se desculpar por alguma coisa, e lhe entregar essa passagem aérea. Eles comemoram e a montagem corta para um avião levantando voo no céu – imagem em preto e branco⁴ com viragem alaranjada. A imagem sonora desse avião se prolonga por bastante tempo sobre a imagem de um mar. Esse mar, em movimento reverso, desvela a onda anterior, parecendo camadas sendo retiradas umas de cima das outras, camadas de

⁴ Imagem esta retirada de outro filme de Bressane, *Matou a família e foi ao cinema* (1969).

memórias, de vidas passadas, de um tempo anterior ao desse voo e da próxima vida que virá a partir desse fato. O som potente e grave do avião sobre as ondas aguça ainda mais a estranheza das duas imagens, a sonora e a visual revertida. Inclusive, depois de um certo tempo a escuta causal que ligou a imagem sonora do avião à imagem visual do avião no céu já não existe mais, e o conjunto audiovisual de ondas de mar reverso e o som grave do avião formam a imagem de uma aberração, de algo completamente fora da possibilidade de reconhecimento, do estranho em sua potência máxima. A marca do outro desarranjando nossa compreensão. É nessa disjunção das duas imagens que o valor estético emotivo é recriado. A imagem sonora do mar, aquela esperada quando se viu por primeira vez as ondas na areia, só virá ao final do plano, quando a imagem acústica do avião já se esvaiu. Miramar se foi com o avião.

Uma nova sequência intercala momentos de carnaval de rua – imagens em preto e branco dos anos 1950, com viragem ocre alaranjada -, e o exterior de um prédio e o interior de um apartamento onde os pais de Miramar se encontram. Temos a descrição espacial e temporal da tragédia, sem ser apresentada na forma de uma gramática cinematográfica clássica, o que dá ao autor a possibilidade de descrever, à sua maneira, a mesma coisa, mas de forma oblíqua. Um piano atonal segue e o conjunto dessas imagens de sedução e carnaval, oferecendo uma sensação de tristeza, de afastamento do tempo presente da imagem visual. Interrupção do piano. Imagem acústica de mar e rua ao fundo. Volta o tempo presente. Duas taças vazias sobre uma bandeja são cheias de champanhe. A imagem sonora são duas ondas de mar estourando respectivamente em cada taça, com o total preenchimento delas. Há uma pausa e logo escutamos os mesmos áudios invertidos (editados e tocados de trás para frente) quando as borbulhas das taças se desfazem. O piano de Tragtenberg reinicia. As cenas de sedução continuam, até o momento em que é vertido um líquido em dois cálices verdes. A partir de então os pais

de Miramar são vistos numa performance corporal como em *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967). Toda essa cena da morte e o que a preparou é acompanhada por uma marchinha de carnaval, de um tempo passado, remetendo ao tempo das imagens em preto e branco vistas anteriormente. A leitura entre tragédia e comédia se trans-valora em ironia.

A abordagem inesperada da música de carnaval sobre imagens da morte e da música atonal sobre as imagens de carnaval desobedece a identificação entre as imagens sonora e visual, trazendo a possibilidade de leituras diferenciadas para as situações de morte e carnaval. “Nana neném é hora de *mimir*, nana neném que o papão já vem aí”.⁵ Os pais vão dormir o sono eterno, o papão, a morte, já vem aí. O caminho deve ficar desimpedido para que Miramar possa rebolar, possa viver e, enfim, se libertar. Ser ele mesmo. São trabalhos de colagem, de muita sutileza em que a imagem visual e a imagem sonora são manipuladas como materiais em si, descontextualizados de seu propósito original, sem nunca perder todos aqueles sentidos. Trazidos para outro contexto, os sentidos são reelaborados a partir dessa nova combinação. Em diversos filmes de Bressane, essa pontuação extra-diegética se dá através do uso da música popular.

Plano longo de imagem visual e acústica próximas à beira da areia, praia do Leblon, as ondas quebrando e se esticando até a areia. A imagem sonora acompanha a imagem visual. Um plano fechado de uma mão que segura um livro, a imagem do mar continua ao fundo, mas a imagem sonora se converte em marolas à borda de um lago. Corte para plano de conjunto de Miramar lendo o livro, deitado na areia, a imagem visual do mar forte com ondas estourando prossegue, mas a sonoridade, que é ainda de pequenas marolas, destoa das ondas que são vistas, o que sugere uma ideia de afastamento de Miramar em relação à natureza de onde ele se encontra. Ele está lendo,

³ *Nana Neném*, composição de Haroldo Lobo e Brasinha, 1955, intérprete Vera Lúcia.

envolvido com o que essa leitura e o modo como essa leitura se transforma dentro dele, em seu imaginário. Houve no som uma espécie de concentração, ou de depuração desse “som de água”. E então a imagem sonora das marolas se transforma em água escorrendo como num córrego. Elas deixam de ser cíclicas para correrem. As ideias em Miramar fluem, se movimentam, vão longe, se transformam.

O som do córrego continua por um tempo sobre o plano/fotografia do cinema Miramar em preto e branco que entra em seguida na montagem. A voz de Bressane pede: - Câmera! Uma claquete se ouve bater. Como se a ideia de cinema (som de claquete) nascesse dessa leitura (Miramar lê *Brás Cubas*, de Machado de Assis) que deixa de ser cíclica como o som do mar e flui como a água de um córrego, que se movimenta sem voltar. Outra possibilidade de interpretação que nos ocorre é de que a leitura do romance de Machado também estaria ligada a uma transformação, para o autor, de seu próprio cinema. O que ele chamou de cinema de poesia. Duas camadas de significação que não entram em contradição, mas convivem bem juntas.

Vemos a imagem da Pedra dos Dois Irmãos – pedra localizada no Leblon, Rio de Janeiro. Ouve-se a voz de Miramar nomeá-los: Prometeu, Epimeteu. São duas figuras míticas, deuses gregos que apesar de irmãos simétricos têm como destinos vivências contrárias. Prometeu é pura razão, pensa antes de agir. Epimeteu segue suas pulsões, suas paixões, pensa depois. É como se Miramar tivesse descoberto e aceitado essa dualidade humana, numa demonstração de amadurecimento. Como se a partir daí ele pudesse agir sem medo, sabendo que terá que lidar com essa dualidade. Prometeu e Epimeteu são signos do cinema bressaneano, sendo o primeiro a imagem visual e o outro a imagem sonora, dessemelhantes, mas complementares.

Na praia, Miramar recebe de presente o livro *Reflexões de um cineasta*⁶ de S. Eisenstein. Miramar olha o livro, ri feliz e mostra sua capa para a câmera. Junto com esta sequência temos um piano forte, único elemento preenchendo a banda sonora. O piano segue com imagens do filme *Qué viva México!* (Serguei Eisenstein, 1979) que, de acordo com Bressane, foram imagens retiradas de uma cópia 16mm do filme de Eisenstein e ampliadas para o 35mm, bitola do projeto *Miramar*. A escolha dessa transposição criou uma nova textura, talvez menos profissional, pois as imagens de *Qué viva México!* se misturam a pedacinhos de pontas de filmes usados, todas sobras do próprio filme *Miramar*. São finais de chassis, trechos impensados de serem usados. Num procedimento corriqueiro em filmes rodados com negativo, quando um rolo termina em um chassis, colocamos a mão na frente para avisar ao laboratório que as imagens que seguem já não valem mais, como um código que se faz para invalidar o uso dessas imagens. Foi preciso fazer um alerta ao laboratório de que esses negativos não seriam descartados, e sim aproveitados como qualquer outro plano. Bressane juntou a mão que balança na frente da lente com as mãos de Miramar esfregando os olhos, como se na cabeça dele estivessem se passando aquelas coisas que acabamos de ver, ou que lhe vieram como inspiração ao assistir Eisenstein. Claquetes, cartas de cor, finais de chassis, câmeras que desviam do objeto como se tivessem terminado o interesse. Imagens visuais que geralmente não fazem parte de um filme e sim do seu processo. Mas em Bressane este é um procedimento que tem sido recorrente. Em *O anjo nasceu* (Júlio Bressane, 1969) imagens desse tipo foram usadas pela primeira vez, de forma agressiva, dentro da narrativa do filme. Nesta sequência que acabamos de ver em *Miramar*, é um pouco diferente, porque este material foi incluído como matéria do filme que ele faz ou vê, deixando de ser ruptura com a diegese.

⁶ Este livro de Serguei Eisenstein traz anotações do jovem cineasta e foi publicado no Brasil em 1969, traduzido de uma edição francesa de 1958, com prefácio do autor assinado em 1946.

Quando ele consegue fixar a vista, a imagem que entra, entra em retrocesso: ele começa a ver as coisas ao contrário. É a coisa dele. Aí começa o filme dele. Miramar começa a ver o cinema. [...] o tropo central do filme é a filmagem em reverso. Eu filmei bastantes cenas em reverso para justamente mostrar essa contradição, essa anormalidade, essa transmutação, esse aspecto Proteu da realidade, do menino, da natureza, etc... Usei essa figura, que é uma figura tão antiga quanto o cinema: filmar ao reverso. Essa figura de sintaxe foi teorizada e levada a uma consequência extraordinária, clássica, num filme de Jean Cocteau, que é o *Orfeu* [*Orphée*, 1950]. É extraordinário como ele encontrou a figura central para traduzir a questão do intraduzível da poesia (Avellar; Sarno, 1997: 18 e 19).

O piano segue pelas imagens em reverso da rua, Miramar entra na sala do apartamento e encontra uma câmera de filmar embrulhada como presente, tudo é visto sempre em movimentos invertidos, embalados pelo piano. Ele desembulha, coloca a câmera no olho e a aponta para a câmera de Bressane, a câmera do filme *Miramar*. A música termina. Fica o silêncio, a câmera do jovem Miramar apontando para nós, espectadores. A partir daí muitas coisas podem ser pensadas a respeito do cinema, da reflexividade, da autobiografia, da origem e do mito de Proteu, um deus marinho, como a raiz do nome Miramar, também símbolo do inconsciente, além de ser uma figura que tem o poder de mudar de forma.

Miramar recebe aulas. Uma de filosofia, outra de literatura. Essas aulas não se configuram como coisas mortas, ao contrário, Bressane as transforma em lições de humor que mobilizam os desejos e a libido em Miramar. Entre as duas, há uma pequena sequência em que Miramar recebe um livro de uma moça. Este livro faz um trio em conjunto com outros dois já recebidos durante o filme, aqui mostrados em destaque – Eisenstein, Machado de Assis e Oswald de Andrade – ao mesmo tempo em que escutamos três vozes recitarem em uníssonos a raiz de seu nome em três versões: Miramar, Miramór, Miramorte.

Como Bressane revela anteriormente, serão momentos da vida do personagem que terá como fonte primordial de formação estes três autores.



Livros seminais (Ph. José Tadeu Ribeiro, frame do filme *Miramar*)

No contra luz dentro da portaria de um prédio está Miramar, lá fora o movimento do bairro. Começa o samba *O X do problema*⁷ cuja letra fala da independência e das raízes de uma diretora de Escola de Samba. Fala também do “nosso cinema”, da sedução que é ter sido convidada para ser estrela e esquecer suas tradições. Não há como negar uma forte identificação da letra do samba com a própria história de Bressane como diretor independente dos esquemas de financiamentos e dono de seu próprio destino. A sequência tem

⁷ *O X do problema*, composição de Noel Rosa, 1936, intérprete Aracy de Almeida.

duas partes e é muito bem humorada, cheia de histórias sobre o cinema. Uma introdução, como um vídeo clipe com a música de Noel Rosa e interpretação de Aracy de Almeida, com imagens de Miramar caminhando pelas ruas da cidade. Muitos pontos de vista, câmeras aceleradas e em retrocesso. A música popular servindo de narração ao filme, passando uma ideia clara do que veremos na segunda parte da sequência, em que Miramar vai se encontrar com uma produtora de filmes. Essa letra/fala evidencia o ponto de vista de Bressane em relação ao cinema como arte e a vida como meio de criação e não apenas como um fim em si mesma. No encontro de Miramar com a produtora, existe uma inversão de papéis que já se tornaram clichês na história dos bastidores do cinema, em que o produtor ou o diretor tentam seduzir a atriz, em troca de ela estrelar um filme. Aqui é uma produtora que tenta seduzir o jovem diretor, ingênuo e romântico. Ao ser perguntado se quer ser ator ou diretor, Miramar responde:

MIRAMAR. Diretor!

PRODUTORA. Pensa então em fazer um filme incompreensível!

MIRAMAR. Eu?

PRODUTORA. Ser grande, é ser mal compreendido.

MIRAMAR. O meu filme será uma imitação da vida.

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

Neste ponto a conversa é interrompida por um pequeno fragmento da trilha sonora de *Macbeth* (Orson Welles, 1948) em que se escuta a voz desesperada do personagem de Welles, entremeada de trovões, logo seguida das vozes das feiticeiras que clamam por seu nome e dizem que ele vai se tornar rei. A associação entre as feiticeiras e a produtora é clara, incitando Miramar a ser grande. Na imagem visual a montagem insere um detalhe de uma caixinha dourada, oval, com uma pedra verde na tampa, as vozes das feiticeiras surgem como se estivessem presas dentro dessa joia, fornecendo uma impressão

acústica muito interessante. Vozes que seduzem Macbeth/Miramar para o domínio da situação com aparência de preciosidade.

Seguem-se declarações bombásticas da produtora, tentativas de sedução macabra num quarto, até que Miramar foge, completamente enlouquecido, batendo-se contra as paredes. Uma marchinha carnavalesca⁸ acompanha sua fuga. A letra da música, servindo de voz *over*, diz que ele não passou na prova. Miramar foge pela praia do Leblon até sumir ao pé dos Dois Irmãos, quando a música termina.

A próxima sequência é mais uma demonstração da qualidade disjuntiva, da construção narrativa não-linear e do trabalho estrutural em Bressane, a busca pela forma. Miramar está de perfil na praia do Leblon. A pedra Dois Irmãos ao fundo. Ele mira o mar. E então, ouve-se a voz de Miramar recitar em *off* uma estrofe do poema *Plenilúnio* (1898) de Raimundo Correa:⁹

MIRAMAR. E assim, fitando-a noites inteiras,
seu disco argênteo n'alma imprimi,
olhos pisados, fundas olheiras,
passei fitando-a noites inteiras,
fitei-a tanto que enlouqueci!

Durante a recitação do poema a imagem visual de uma moça é inserida no filme. O poema de Correa é uma ode à lua cheia e de demonstração de como o poeta se deixa embriagar pela luz do luar. É um poema repleto de sinestias, de simbolismos, de misturas de sensações vividas pelo sujeito enunciador, mais uma transfiguração a partir de um procedimento intra-semiótico feito por Bressane. No filme, a lua se transfigura na moça que vemos acompanhada da

⁸ *Mamãe eu levei bomba*, de Oldemar Magalhães e Jota Júnior, 1958, intérprete Dircinha Batista.

⁹ Raimundo Correa (1859-1911), poeta brasileiro, parnasiano, buscava o rigor na forma.

estrofe de Correa, e que representa uma paixão que se inicia ou uma paixão platônica de Miramar por ela.

O filme nos leva a uma livraria. Uma voz *off screen* masculina fala sobre o fenômeno da irradiação do escritor sobre o leitor. Miramar e umas moças entram na livraria em movimento reverso. Trata-se uma sequência mista no que se refere ao movimento. Ora a representação é naturalista, ora anti-naturalista. Ora a arte imita a vida, ora cria vidas. O interesse principal desta sequência está em torno da palavra nocional, que é relativa à formação de um conceito, de uma noção.

O conceito de noção se desloca para uma nova sequência na praia do Leblon. Imagem (surf) e som (jazz), os dois aportam o mesmo conceito, a mesma noção de improviso. Para visionar a sequência foi preciso ir e voltar várias vezes descobrindo todos os volteios e rodopios do piano de Thelonious Monk interpretando *I'm confessin' (that I love you)* – 1965 e das manobras radicais dos surfistas vistos em movimento reverso. Puro jazz, puro improviso. O movimento visual das ondas e o movimento acústico do mar são mostrados aos olhos e aos ouvidos tocados de trás para frente, assim como o caminhar de Miramar que cruza a cena pela areia carregando sua câmera 16mm na mão. Miramar é visto posteriormente em alguns dos planos, filmando o surf. Quando o piano de Monk termina, fica o som do mar com Miramar filmando.

Livros em detalhe são mostrados: *Movimentos Modernistas no Brasil*¹⁰ e *Reflexões de um cineasta*. Plano aberto, um homem, duas mulheres e Miramar no Forte de Copacabana. Miramar é apresentado à Srta. Rolah, uma atriz. Ao som de *L'après-midi d'un faune*, um poema sinfônico composto por Claude Debussy entre 1892/94 a partir de um poema de Mallarmé que conta o encantamento de um fauno por uma ninfa, aqui transfigurados em Miramar e

¹⁰ Livro do gaúcho Raul Bopp, 1922, reúne notas escritas para duas conferências realizadas no Instituto Brasileiro de Estudos Internacionais, sobre arte moderna e a Semana de 1922.

Rolah. Os dois se entendem, caminham, conversam, correm alegres. Os enquadramentos são singulares, belos, alguns dignos do cinema de Antonioni. A cena do Forte termina num lindo pôr-do-sol, e a música de Debussy continua avançando sobre a próxima sequência no interior do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro. Luz dourada. Miramar e Rolah entram no salão de exposições. O ato de admirar, de percorrer uma exposição acompanhado de alguém, é uma demonstração de grande intimidade, de gostos similares entre essas pessoas. Diante de quadros de pintores clássicos, Miramar fala do roteiro que adaptou baseado no romance *O livro negro do Padre Dinis* (Camilo Castelo Branco, 1855), e diz querer realizá-lo em forma de filme com ela, Rolah, no papel da personagem Branca.

Então, ali, através da pintura acadêmica à brasileira – Rodolfo Amoedo, Timóteo da Costa, Oswaldo Teixeira, Vitor Meireles – fiz um pouco a coisa do Camilo. Porque o livro do Camilo, é um livro sobre a plástica da língua portuguesa. São frases, assim ... no sentido latino da palavra ... [...] breves ideias expressas em breves aforismas. Isso é o que é ... parece um texto latino ... todo plástico (Avellar; Sarno, 1997: 12).

Rolah, entusiasmada com o convite, declama textos do livro. Seguem-se vários blocos individuais, planos sequência, eventualmente com a intervenção de Miramar extasiado com o trabalho da atriz e com a mulher.

No interior azulado de uma limusine, como nos filmes de Holywood, encontra-se o casal. As novas imagens de Bressane, isentas de áudio próprio, vêm acompanhadas de dois fragmentos da trilha sonora de *Anjo do mal* (*Pickup on the south street*, Samuel Fuller, 1953). São conversas entre um homem e uma mulher, ora de cúmplices, amigos, ora de companheiros amantes. Em primeiro lugar trata-se do fragmento em que Joe, um agente comunista, conversa com Candy, tentando convencê-la a ajudá-lo. Existe uma transposição entre a película de Fuller e a de Bressane. É que Joe procura por um filme, na verdade uma fotografia que lhe foi roubada. Diz ele para Candy:

JOE. Você tem que me ajudar a encontrar o filme!

E Miramar, por sua vez, também procura um meio de fazer seu filme, de encontrá-lo, na medida em que é preciso encontrar uma ideia para que o filme se desenvolva. Em seguida escuta-se uma música e o diálogo selecionado é entre Skip McCoy, batedor de carteiras e Candy. Neste áudio declaram a atração que sentem um pelo outro. A banda sonora de Fuller e a visual de Bressane, por vezes, parecem feitas uma para a outra, seja pelos gestos de Miramar e Rolah ou pelo movimento labial das personagens que harmonizam com as entonações fônicas na película de Fuller. De forma inesperada e agressiva, a entrada de um samba de Noel Rosa¹¹ fala sobre despedida e a dor de uma separação, rompe o momento idílico contrastando com o que ouvíamos. Pela letra deste samba compreendemos que o romance acabou ou ficou machucado, e com ele também terminou uma fase romântica. Por um momento acreditamos que o que se passa na letra da música também se passou com Miramar. Mas a sequência seguinte desmente esse rompimento, pois Rolah e Miramar são vistos juntos, brincando carnaval. A música sinfônica *L'après-midi d'un faune* retorna ao filme como no momento do primeiro encontro dos dois, indicando uma continuidade na intensidade dessa relação. Bressane brinca com nossa compreensão e expectativa, e a sequência da limusine torna-se mais uma fantasia de Miramar, um desejo com relação a Rolah.

A moça que vimos acompanhada do poema *Plenilúnio* reaparece em angulação especial. Depois temos Miramar ao lado dela, conversam no canal do Leblon, mas não se ouve o que eles dizem. Os dois, agora, estão à frente de um mural feito de pastilhas coloridas que formam o rosto de Orfeu, sua lira e a lua. Miramar dá dicas de representação para a moça, faz gestos pra que ela repita. Acompanha a cena um fragmento sonoro retirado do filme *Orfeu (Orphée, Jean Cocteau, 1950)*. “Conhecemos a lenda de Orfeu” – diz a voz de Cocteau; na

¹¹ *Pela primeira vez*, de Noel Rosa e Christóvam de Alencar, 1936, intérprete Orlando Silva.

mitologia grega Orfeu se destaca sempre como o músico por excelência que apazigua os elementos desencadeados pela tempestade, enfeitiça as plantas, os homens e os deuses. Segundo Cocteau “ele encanta até mesmo os animais” e graças a esta magia da música, chega a obter dos deuses infernais a libertação de sua mulher Eurídice, morta por uma serpente. Mas uma condição lhe foi imposta: que ele não a olhasse antes de ela voltar à claridade do dia. Em dúvida Orfeu se vira, e Eurídice desaparece para sempre. A narração de Cocteau prossegue na próxima cena. Duas cabeças de mulheres, estão de costas para a câmera, olhando o mar em frente a elas. A escolha da posição das moças por Bressane, corresponde à condição imposta a Orfeu na mitologia: para recuperar sua mulher, nunca olhar frontalmente. E como Rolah desaparece do filme daqui para frente, também podemos associá-la a um mito na vida de Miramar.



Miramar e suas atrizes (Ph. José Tadeu Ribeiro, frame do filme *Miramar*)

À sombra de uma amendoeira, vemos Miramar falando com as duas moças, novamente não o escutamos, ele tem uma câmera nas mãos. O que se pode

ouvir é a trilha sonora de outro filme, *Rei Lear* (*King Lear*, Jean-Luc Godard, 1987). Bressane traduz a colcha de retalhos criada por Godard e a filmagem sendo filmada.

Miramar continua filmando, agora são dois rapazes sentados no chão. Eles estão claramente reencenando *O anjo nasceu*. Um está ferido (Santa Maria) sentindo dor, o outro (Urtiga) tenta apaziguar a dor do amigo. Na trilha sonora temos um fragmento de *Rastros de ódio* da cena em que Ethan e o mestiço estão em busca da sobrinha raptada pelos índios. Encontram-se com Scar, o chefe da tribo, em sua tenda e este mostra aos dois alguns escalpos. Depois pergunta, referindo-se a um amuleto:

SCAR. Você já viu isso antes?

Nesse ponto, há uma correspondência direta entre o que está sendo dito na trilha de Ford e o que está sendo visto na re-encenação de *O anjo nasceu* podemos mesmo pensar se a pergunta de Scar não é usada por Bressane para chamar a atenção do espectador para o que ainda vamos ver/ouvir.

A trilha sonora de *Rastros de ódio* prossegue, Miramar está filmando as meninas, até que faz uma panorâmica e os rapazes entram em quadro, vindos do morro para a estrada. As reverberações de *O anjo nasceu* foram transfiguradas por Bressane com parte do som de *Rastros de ódio*, num procedimento de antropofagia. Santa Maria e Urtiga caminham até sair do quadro de Miramar que filma a estrada sozinha por um tempo. Depois ele desliga a câmera e vem cumprimentar os rapazes. Saem todos pela esquerda de quadro deixando a estrada vazia, tal qual na última cena de *O anjo nasceu*. Silêncio ambiente. Uma música inicia, esta também interpretada por Luiz Gonzaga como naquele filme, mas a música é outra. Em *O anjo nasceu*, a

música *Peguei um ita no norte*¹² fala da mudança, do rompimento com a família “adeus meu pai, minha mãe, adeus Belém do Pará”. Em *Miramar*, trata-se de *Qui nem jiló*,¹³ música que fala de saudade, de nostalgia. E a imagem da estrada é o caminho da repetição, sintoma do desejo, de algo que faz bem lembrar, até desejar.

Considerações finais

“Enfrentando o perigo do mal entendido e da preguiça, ideias se protuberam abrindo espaço na geleia do olhar hierarquizado. Uma ironia subjacente nas imagens estabelece-se a partir de uma região de indeterminação, do mal-entendido, da ambiguidade e do duplo sentido” (Tragtenberg, 1995: 76). Estes efeitos surpresa, que fazem parte da poética de Bressane como o são a sonogação de informação – muitas vezes, o que nos é apresentado necessita de outras leituras cujas associações não se fazem de forma direta mas transversalmente –, ou a apropriação de textos da literatura (procedimento intertextual); apropriação de imagens ou de trilhas sonoras de outros filmes (procedimento intra-semiótico); convívio do popular com o erudito; os versos de canções, na maioria das vezes, aparecem completos e trabalham com valor de narração – quem fala são as músicas reproduzidas em suas trilhas, não as personagens. É o que Burch chamou de “estruturas de agressão” (Burch, 1969: 149), no sentido de criar uma “ligação de efeito retardado”, quando finalmente o espectador consegue fazer a associação, a cena já passou. Estes recursos geram narrativas lacônicas, desconcertos e frustrações de expectativas, subversão de pressupostos produzidos pela sucessão de imagens, disjunção, ironia, tempo crônico – não cronológico, as imagens e os sons são tomados como coisas soltas, dotados de significados em si mesmos, independentes da

¹² *Peguei um ita no norte*, composição de Dorival Caymmi, 1945.

¹³ *Qui nem jiló*, composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, 1949.

realidade a que se referem “estimulando nosso envolvimento, não com a cena, mas com a filmagem e a montagem” (Xavier, 1990: 104).

Trata-se de um trabalho de “montagem sem fio, sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação exterior. Uma montagem que só a visão do artista poderia legitimar” (Amiel, 2007: 77). Algumas das contribuições que consideramos mais importantes do trabalho desse autor localizam-se precisamente na manipulação antirrealista e, principalmente, poética da trilha sonora. Bressane vê no som não só uma maneira de oferecer novas possibilidades de justaposição poética e ideológica, ou uma maneira de criar contraponto à imagem ao invés de sublinhá-la, o que remonta à célebre declaração de Eisenstein e parceiros,¹⁴ que denunciavam o uso naturalista do som como mercadoria. Vai além, trabalhando a imagem (a sonora e a visual) em todas as suas formas reflexivas e não tanto interativas.

A questão dos tempos saturados é outra marca da poética bressaneana, trabalhada de forma cruel. As durações desmedidas deixam o espectador numa posição desconfortável, muitas vezes se perguntando “o que mais há para ver?” Em geral essas durações são sublinhadas por falta de motivação diegética, e deixam transparecer a mediação do autor/narrador.

Para Bressane o importante é o ‘fazer cinema’ como meio de expressão, como artefato, não como uma representação de algo já visto. “Quem age é a câmera ou o som, não as personagens” (Avellar, 1986: 86). A narrativa bressaneana está longe de uma narrativa convencional, além de fragmentada, não se articula em função da elaboração de uma intriga, de uma ação ou do desenvolvimento de personagens. O importante é o artista enquanto criador,

¹⁴ Referência ao texto “Declaração: sobre o futuro do cinema sonoro”, no livro *A forma do filme*, texto escrito em 1928.

capaz de transformar em poesia audiovisual todo material que lhe agrade e que o sensibilize.

Bibliografia:

- Amiel, Vincent (2007). *Estética da montagem*, Lisboa: Texto & Grafia.
- Avellar, José Carlos (1986). *O cinema dilacerado*, Rio de Janeiro: Alhambra.
- Avellar, José Carlos e Geraldo Sarno (1997). "Conversa com Júlio Bressane: Miramar, Vidas Secas e o cinema no vazio do texto", en *Cinemas*, Rio de Janeiro n. 6, pp. 7-42, jul./ago.
- Barthes, Roland (1982). *O óbvio e o obtuso, ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, cap. 2, p. 217-229.
- Burch, Noël (1969). *Práxis do Cinema*, São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, Gilles (1985). *A imagem-movimento*, São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1990). *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense.
- Chion, Michel (1990). *L'audio-vision: son et image au cinéma*. Paris: Nathan.
- Eisenstein, Sergei (1990). *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Schaeffer, Pierre (1966). *Traité des objets musicaux*, Paris: Editions du Seuil.
- Stam, Robert (1981). *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Teixeira, Elinaldo (2011). *O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane*, São Paulo: Annablume.
- Tragtenberg, Lívio (1995). "Júlio Bressane: O som. O Céu. Trovão? Imagem, o som, ação!", en Bernardo Vorobow, Carlos Adriano e Antônio Medina Rodrigues (orgs.), *Júlio Bressane: Cinépoética*, São Paulo: M. Ohno, pp. 75-80.
- Xavier, Ismail (1990). "O cinema da crueldade: o cine "underground" de Júlio Bressane", en *Revista da USP*, São Paulo, pp. 103-116, dez.
- _____ (2006). "Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética", en *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, pp. 5-26, jan./jun.

* Virginia Osorio Flôres é doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), professora no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade da Integração Latino Americana (UNILA), montadora e editora de som, autora do livro *O cinema uma arte sonora*, Rio de Janeiro: Annablume, 2013. E-mail: virginiaof@gmail.com