

# REVISTA COLETIVO CINE-FÓRUM

RECOCINE | v. 2 - n. 3 | set-dez | 2024 | ISSN: 2966-0513

## Samuel Carvalho Lima Silva

<https://orcid.org/0009-0000-9258-9243>

Mestrando do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP), vinculado à linha de pesquisa (1) Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do grupo de pesquisa NAVIS (Unespar/CNPq), grupo interinstitucional voltado à investigação teórica, histórica e crítica no campo das artes visuais. Bacharel em Jornalismo pelo Centro Universitário INTA - UNINTA.

Master's student in the Academic Master's Program in Cinema and Video Arts (PPG-CINEAV) at the State University of Paraná (Unespar), Curitiba II campus/Paraná Arts College (FAP), affiliated with the research line (1) Theories and Discourses in Cinema and Video Arts. Member of the NAVIS research group (Unespar/CNPq), an interinstitutional group focused on theoretical, historical, and critical investigation in the field of visual arts. Holds a Bachelor's degree in Journalism from INTA University Center - UNINTA.

Este artigo passou por avaliação por pares cega e *software* anti-plágio.



LICENÇA ATRIBUIÇÃO NÃO COMERCIAL 4.0 INTERNACIONAL CREATIVE COMMONS – CC BY-NC

## EXPRESSO DO TERROR, PESADELO AO VIVO: APROXIMAÇÕES POÉTICAS ENTRE JÚLIO BRESSANE E O CINEMA VERTICAL DE MAYA DEREN EM “BARÃO OLAVO, O HORRÍVEL”

### RESUMO

Este texto dedica-se a encontrar paralelos e atravessamentos teóricos entre o conceito de cinema vertical de Maya Deren, defendido pela artista no simpósio *Poetry and the Film*, e o gesto poético de Júlio Bressane no filme “Barão Olavo, o Horrível” (1970). Contextualizado dentro da produção cinematográfica do cinema marginal brasileiro, a obra de Bressane aqui analisada segue as propostas de quebra e fragmentação da linguagem cinematográfica vigente, motivo pelo qual se contrapõe aos filmes estrangeiros da época e ao cinema novo. Já Deren, pensa o fazer cinematográfico como uma forma de materialização poética como uma abordagem de experiência, ao utilizar as possibilidades da montagem como um fio condutor de sentimentos que podem ser experimentados por meio da construção de sentido que habita entre autor-obra-espectador. Apesar da barreira linguística e geográfica entre Júlio Bressane e Maya Deren, é possível tecer um encontro entre realização e pensamento, já que ambos utilizam o cinema como um catalizador de experiências do sensível, a fim de tensionar a linguagem e produzir uma poética por meio das relações entre cena, encenação, montagem e *mise-en-scène*. Através de uma breve análise de fotogramas e sequências da obra de Bressane, concebido na lógica do pesadelo e da representação do abjeto, é possível encontrar aproximações entre as concepções sobre a estrutura narrativa poética postulada por Deren a partir da lógica de um cinema pautado sobre uma experiência sensorial, onírica, com uso criativo do tempo. É importante pontuar que o texto não se propõe a realizar uma análise fílmica comparativa entre o cinema de Bressane e Deren, mas uma aproximação dos pensamentos sobre linguagem poética da autora na obra de Bressane.

**Palavras-chave:** Cinema Vertical. Cinema Marginal Brasileiro. Cinema de Poesia. Júlio Bressane. Maya Deren.

## TERROR EXPRESS, A LIVE NIGHTMARE: POETIC APPROACHES BETWEEN JÚLIO BRESSANE AND MAYA DEREN'S VERTICAL CINEMA IN "BARON OLAVO, THE HORRIBLE"

### ABSTRACT

This text is dedicated to finding theoretical parallels and intersections between Maya Deren's concept of vertical cinema, as presented by the artist at the symposium "Poetry and the Film," and the poetic gesture of Júlio Bressane in the film "*Baron Olavo, the Horrible*" (1970). Situated within the cinematic production of Brazilian marginal cinema, Bressane's work analyzed here follows the proposals for breaking and fragmenting the prevailing cinematic language, thus positioning itself in contrast to foreign films of the time and the Cinema Novo movement. Deren, in turn, conceives of filmmaking as a form of poetic materialization and experiential approach, utilizing the possibilities of montage as a conduit for emotions that can be experienced through the construction of meaning residing among author, work, and viewer. Despite the linguistic and geographic divide between Júlio Bressane and Maya Deren, a meeting between creation and thought is possible, as both use cinema as a catalyst for sensory experiences, aiming to challenge language and produce a poetics through relationships between scene, staging, montage, and *mise-en-scène*. Through a brief analysis of frames and sequences from Bressane's work, conceived within the logic of nightmare and the representation of the abject, it is possible to find approximations with Deren's conceptions of poetic narrative structure, grounded in a sensory and dreamlike cinematic experience, with creative use of time. It is important to note that this text does not intend to conduct a comparative film analysis between Bressane's and Deren's cinema but rather an exploration of Deren's poetic language insights within Bressane's work.

**Keywords:** Vertical Cinema. Brazilian Marginal Cinema. Cinema of Poetry. Júlio Bressane. Maya Deren.

## INTRODUÇÃO

Um homem balança um guarda-chuva enquanto escutamos uma gargalhada ao fundo. Em seguida, acompanhamos uma cerimônia de enterro em um cemitério, rodeado por pessoas desconhecidas, em um dia nublado. Um sacerdote profere palavras sobre morte. Essa sequência de abertura de “Barão Olavo, o Horrível” dita o tom rodeado por imagens de pesadelo que veremos a seguir. Dirigido e roteirizado por Júlio Bressane, em coprodução de Rogério Sganzerla, realizado durante sua atuação na produtora Belair Filmes, que durou de fevereiro a maio de 1970, o filme condensa experiências estéticas de Bressane no campo do cinema de horror brasileiro.

Durante os 70 minutos do filme somos introduzidos a uma crescente de acontecimentos bizarros, sem nexos aparentes, com personagens cujas intenções são desconhecidas, sob deslocamentos temporais que não obedecem a uma ordem lógica. Ao se apoiar em uma linguagem fragmentada, fica explícito o empenho do diretor em quebrar uma cadeia sequencial narrativa, comprometido em tensionar os limites do “cinema de conscientização” vigente na época em que foi produzido.

Constituído dentro do cinema marginal, “Barão Olavo, o Horrível” carrega consigo as marcas estilísticas que Ismail Xavier classifica como “uma vertente do cinema brasileiro moderno que recusou de forma mais incisiva a narrativa convencional, ultrapassando os limites daquela experiência de renovação que o cinema de autor – no Brasil, o Cinema Novo – havia conduzido até 1968.” (Xavier, 2006, p. 5). Pautado sobre esta nova forma de produção cinematográfica à época, o cinema de Júlio Bressane traça uma ótica de desconstrução da experiência narratológica, que leva o espectador a um desconforto estético sob as imagens a qual o filme apresenta. Esta noção pode ser elencada não apenas a partir das temáticas propostas pelo diretor, na qual destacamos a exploração do grotesco, do abjeto e do horror, mas também sob o aspecto formal de sua obra, pautada sobre uma suspensão de nexos e montagem fragmentada que dá abertura para explorar a descontinuidade espacial e temporal, a decomposição da *mise-én-scène*, dos fragmentos de cena e falta de equivalência narrativa entre planos que só poderão ser absorvidas através das experiências sensoriais da obra.

Por meio da compreensão do experimentalismo de Bressane, podemos encontrar elementos que ressoam não apenas na concepção poética que circunda o cinema de invenção, conforme titulado por Jairo Ferreira já que Bressane recusa entender a sua produção como marginal, mas que também estabelece conexões com as propostas de Maya Deren sobre as potencialidades do cinema como expressão poética.

Ao tomar a representação da imagem-pesadelo desvinculada do ato de sonhar de um personagem ou de uma consciência narratológica, Bressane utiliza tal linguagem para romper a estética hegemônica e criar um fluxo de consciência própria em seu filme, com intuito de desvincular uma acepção pautada sobre os motivos de consequência-ação. Tal medida é recorrente no pensamento de Deren, ao aproximar a montagem cinematográfica da poesia e do sonho, eliminando a necessidade de uma estrutura lógica, uma supracitação da realidade que vai de encontro com a racionalidade sensorial da ideia e da emoção.

A montagem de um filme cria a relação sequencial que proporciona um sentido novo ou particular para as imagens de acordo com sua função; ela estabelece um contexto, uma forma que a transfigura sem distorcer seu aspecto, diminuir sua realidade e autoridade, ou empobrecer aquela variedade de funções potenciais que é a dimensão característica da realidade (Deren, 2012, p. 145).

A partir da análise dos elementos audiovisuais e narrativos de “Barão Olavo, o Horrível” é possível mergulhar em proposições de significação que atravessam uma produção de sentido onírica, assim como Deren pautou em suas formulações, tomando como base uma estrutura verticalizada de construção cinematográfica na montagem, afinal “elas (as sequências) se relacionam, pois se mantêm unidos por uma emoção ou significado que têm em comum, não pela lógica da ação”<sup>1</sup> (Deren, 1953, tradução livre). Antes de nos aprofundarmos nas aproximações entre Bressane e Deren, é necessário contextualizar a complexidade do experimentalismo proposto pelo movimento marginal no Brasil e as noções de poesia que precedem tal entendimento poético.

## **A POÉTICA DA INVENÇÃO: O LIXO COMO UMA ESTÉTICA DO SUBDESENVOLVIDO**

Situado em período de forte repressão pelo aparato estatal da ditadura militar brasileira, das correntes cinematográficas de contestação ao classicismo hollywoodiano e das novas abordagens para compreensão da linguagem cinematográfica como potencializadora da poética da imagem em movimento, o Cinema Marginal, assim batizado por críticos e teóricos contemporâneos à sua realização, denota uma latente ruptura com as formas vigentes do fazer cinema no Brasil até aquele momento.

Entendido inicialmente como uma segunda fase do Cinema Novo, tal proposição surge como uma nova vertente no cinema brasileiro, inspirado em incursões experimentalistas

---

<sup>1</sup> A fala original de Deren: “they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action.”

estrangeiras que não apenas a norte-americana, mas também nas correntes francesas e italianas, ao aglutinar estas referências à influência do cinema de Mário Peixoto, as chanchadas, o tropicalismo e também referências literárias como Lima Barreto, Machado de Assis e o cancionero popular dos anos 30.

O cinema marginal se desenvolve dentro do mesmo contexto político do Cinema Novo, que marcado pelo manifesto “Eztetyka da Fome” de Glauber Rocha, proclama o subdesenvolvimento com uma manifestação legítima de um cinema com propósito. Marcado por este mesmo sentimento de proclamação de uma identidade de terceiro mundo, o movimento marginal teceu sua acepção a partir da degradação e da repulsa, em contraponto a deglutição promovida por uma hegemonia cultural global. Além dessas questões, também se destaca as condições do fazer cinematográfico brasileiro como uma produção de país subdesenvolvido, modelo cujo Paulo Emílio Salles Gomes em seu artigo “Uma Situação Colonial?” denomina como medíocre em todas as suas esferas (Gomes, 1960).

Voltado para o desenvolvimento da produção autoral, os produtos da época que ficaram marcados entre os anos 1968 e 1973, por um curto período de tempo, se pronunciavam como um reflexo da realidade brasileira, a verdadeira estética do lixo e da esculhambação. Segundo Adriane Puresa,

Seus filmes expressavam a conturbada cena política e social da época, demonstrando a desilusão diante das falsas promessas dos governantes através do deboche de seus personagens, do abjeto, da imagem do grotesco, da ambientação em lixões e periferias da cidade. E apresentando pessoas se comportando como animais (Bangbang), ingerindo alimentos achados na rua ou em depósitos de lixo (Copacabana monamour); dilacerações físicas; castrações (Orgia ou o homem que deu cria); vômitos; deglutição aversiva de comida, comer deixando escapar pelos cantos da boca (Os monstros de Babaloo); babas escorrendo pela boca (A família do barulho); defecação (Bangbang); deterioração de comidas sobre a mesa ou pelo chão; corpos imundos; normalmente rolando na lama ou se arrastando no lixo (Gamal, o delírio do sexo); o horror, temores pré-históricos e incomensuráveis; além de excesso de sons guturais; locação em periferias das cidades, como lixões ou áreas semidestruídas ou no meio de um trânsito caótico; enquadramentos desleixados, entre outras coisas que tentavam mostrar o ser humano na sua condição mais primitiva (Puresa, 2013, p. 23).

Diferente do Cinema Novo, o Cinema Marginal nunca apresentou um manifesto de fato, o que não o conceitua dentro de padrões estéticos delimitados. Dessa forma, a inventividade inerente à autoria das obras que abarcam tal conceituação é uma característica desse momento na história do cinema brasileiro, marca esta que dialoga com o quê cineasta do movimento e

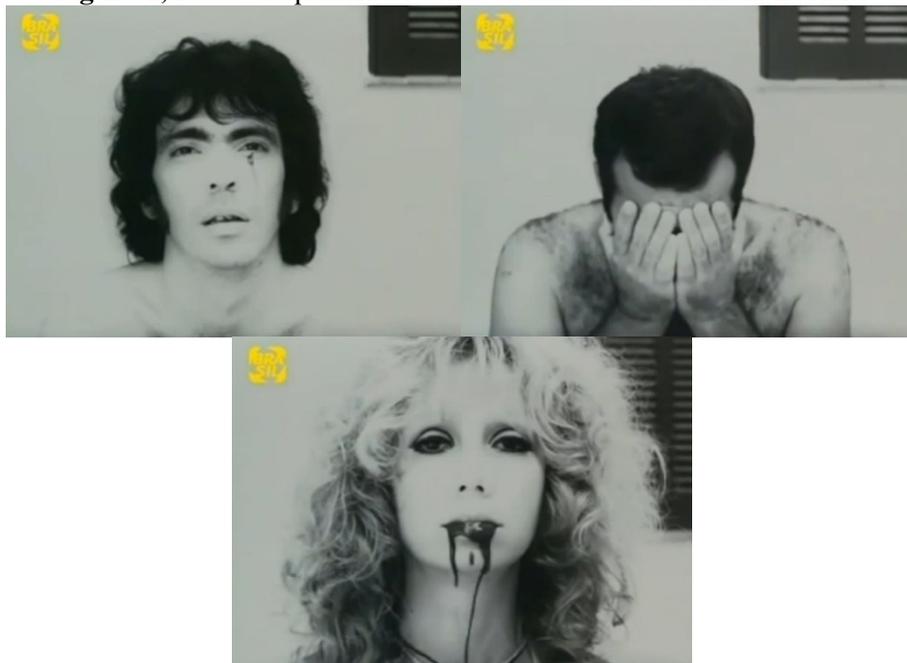
crítico de cinema Jairo Ferreira passa a denominar como cinema de invenção, nomenclatura qual se alinha ao pensamento de Bressane, visto que este rejeita o seu cinema como marginal.

Todo este aparato confere ao cinema de invenção uma perspectiva diferente à noção de autoria cujo cinema novo se apropriou, utilizando uma linguagem que ao mesmo tempo unia gêneros que antes descartados pelos cineastas por considerá-los uma expressão de cinema inferior como as comédias de costumes, o horror e as chanchadas, remodelando-as à sua maneira, ao mesmo tempo em que promovia um rompimento da obra com o público da época.

No cinema, o recurso ao choque trazido pelas justaposições inesperadas propicia um retorno de experiências antes mantidas à distância do cinema de autor, como a comédia popular (caso de *O bandido da luz vermelha*, Sganzerla, 1968), num contexto em que o autor descarta a matriz romântica de autonomia e pureza (Xavier, 2006, p. 8).

Ao lançar luz sobre a obra de Bressane no início de sua atividade como diretor, tomando como ponto de partida o filme “*O Anjo Nasceu*” (1967), é cabível dizer que sua obra radicaliza esta estética. Segundo Ana Beatriz Marcelino, da “exploração do kitsch ao cafonismo, junto ao psicodélico, ao pop, punk e hippie, tem-se uma bricolagem de estilemas cujos significados evocam um caleidoscópio de sentidos por vezes vertiginosos, que Bressane não economizou em seus primeiros longas.” (Marcelino, 2015, p. 4)

Mais do que apenas expor o subdesenvolvimento, por meio da invenção, o cinema marginal brasileiro buscou superar uma identidade cultural homogênea, pondo a revelia os contrastes sociais do país através da manifestação de hiper-realidade, desvinculado de uma representação factual do mundo, das relações e da própria realidade, enfatizando a degradação, a violência, o imoral, o sujo e o lixo, como imagens representativas de uma exacerbação do real, contestando e engolindo uma ideologia de primeiro mundo e devolvendo um vômito que evoca as condições mais marginalizadas da sociedade, a manifestação de uma poética do lixo. Esta noção de realidade distorcida pela imagem abjeta pode ser exemplificada em “*A Família do Barulho*” (1970), filme realizado por Bressane no mesmo período de “*Barão Olavo, o Horrível*”, o qual destacamos neste texto.

**Figura 1, 2 e 3 - Sequência de cenas do filme “A Família do Barulho**

Fonte: A Família do Barulho, 1970

No filme, vemos os três protagonistas, figuras à margem da sociedade, frente à câmera sob esta manifestação de realidade supracitada. O primeiro em estado de transe, observa-se uma lágrima negra a escorrer pelo rosto (Figura 1). O segundo, após 40 segundos encarando a câmera, e por consequente, o próprio espectador, esconde o rosto em pranto (Figura 2). Por fim, a última, também em estado de transe, e assim com o antecessor mantendo seus olhos fixos na câmera, após um minuto neste estado, expelle uma gosma escura pela boca (Figura 3).

Tal representação de realidade adentra um território poético que vai de encontro desde Bresson, até Buñel e Deren. Como destaca Xavier, é uma “transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade” (Xavier, 2005, p.112). Utilizar o fantástico para tecer uma realidade mista que orbita entre o comentário social, a imagem, o sonho e a estética do lixo.

### **O PESADELO COMO ESTÉTICA E POÉTICA**

Em “Barão Olavo, O Horrível”, Júlio Bressane reproduz as características poéticas do cinema marginal utilizando a linguagem do cinema de horror, reverenciando a estética horrífica presente no mesmo movimento, com destaque à produção de José Mojica Marins e seus filmes de terror com o personagem Zé do Caixão.

No filme em questão, somos apresentados a sequências aparentemente desconexas e sem uma narrativa clássica, movida apenas pela produção de sentido das imagens e da *misé-en-*

*scene* em torno de uma estética de pesadelo, livre do sonhar. Na obra, é anunciada a existência do Barão, um velho obcecado por morte, cadáveres e violência. Também acompanhamos duas mulheres que vivem na casa de campo do Barão, com motivações e ações desconhecidas, performando situações estranhas e trocando carícias homoafetivas.

Ao renunciar a narrativa, Bressane escolhe a primazia da imagem e do sentimento de horror em oposição à lógica da narratologia. O que importa são as percepções do espectador em torno de passagens que evocam estranhamento, medo e repulsa. O tempo também é um elemento cuja naturalidade parece ser supracitada em relação a uma passagem de tempo convencional, já que a desconexão das cenas traz sequências que não determinam o filme num tempo-espaço, alternando entre imagens de dia, tarde e noite sem uma convenção lógica.

Dessa forma, Bressane busca romper com uma condução fílmica coercitiva pelos aspectos formais do filme (roteiro, atuação, direção, enquadramentos etc) e opta por uma experiência sensorial a partir do abstracionismo de uma realidade que passa pelo onirismo, voltado ao pesadelo. Para além das imagens, o som também é um elemento que corrobora para criar a atmosfera citada ao abdicar o acompanhamento musical na trilha sonora e focar em *foleys* que não correspondem com o anunciado em tela. Em dados momentos escutamos risadas guturais em ambientes vazios, barulhos de matagal e grilos dentro da casa de campo, gritos avulsos, alguém proferindo passagens bíblicas enquanto em tela o que presenciamos são imagens desconexas, sons de sinos, o assobio do vento e até a suspensão sonora por completo.

Para exemplificar essa desconexão entre imagem e som, em uma das cenas vemos a personagem de Helena Ignez, que interpreta uma das mulheres que vive na casa do Barão, gritando em uma expressão que pode ser compreendida como apreensão ou medo. Entretanto, nenhum som sai de sua boca, escutamos apenas o assobio do vento (Figura 4).

**Figura 4** - Helena Ignez em “Barão Olavo, O Horrível”.



Fonte: Barão Olavo, o Horrível, 1970.

É possível correlacionar as opções poéticas escolhidas para Barão Olavo no que Gilles Deleuze caracteriza como imagem-sonho, expondo o espectador a uma diversidade de sensações visuais e sonoras, separadas de um reconhecimento de memória e do conhecimento motor da operação do mundo, de modo que nenhuma lembrança corresponda a esta forma de reconhecimento de mundo ou que se adeque a tal situação ótica e motora. Tais sensações não são alheias ao mundo exterior e interior, mas de acordo com a conceituação de Bergson sobre o sonho, tais percepções são colocadas “em relação com lençóis de passado fluidos e maleáveis, com ajustes frouxos e flutuantes” (Damasceno, 2015, p. 79). Bergson conceitua a formulação imagética do sonhar a partir do registro do passado através de hábitos motores, cuja conservação da memória relaciona imagem, sonho e realidade através de uma imagem-lembrança. (Bergson, 1999). Ainda em Deleuze, este formula a imagem-sonho em dois pólos de acordo com sua produção técnica.

“Um procede por meios ricos e sobrecarregados, fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração. O outro, ao contrário, é bem sóbrio, operado por cortes bruscos ou secos, procedendo apenas a um perpétuo desprendimento que dá a impressão de sonho, mas entre objetos que continuam a ser concretos. A técnica da imagem remete sempre a uma metafísica da imaginação: são duas maneiras de conceber a passagem de uma imagem à outra (Deleuze, 2022, p. 89-90).

Dessa forma, no que diz respeito à construção da imagem-sonho em “Barão Olavo, O Horrível” é plausível posicioná-lo no segundo pólo, tanto no que diz respeito à sobriedade das escolhas estéticas como pela forma que Bressane opera a montagem do filme. Além de cortes abruptos, há também a repetição de imagens, gestos, a sequência ilógica de cenas, a suspensão abrupta do fluxo das ações e o uso de justaposições de cenas. Utilizando elementos concretos de realidade, o diretor recusa em sua montagem a teleologia, movimento que Xavier (2006) define como “um traço assimilado de composição, e o esquema serial, com a repetição *ad nauseum* do gesto, define um jogo de variações que não converge, um princípio estrutural da forma.”

Sobre tais gestos de desconstrução formal, Bressane lapida uma imagem-pesadelo. A partir de uma poética de justaposição, o diretor dissolve as amarras da teleologia, esgarçando as noções de tempo-espaco para compor os signos que são referentes a estética do medo e do abjeto, entremeando ainda a imagem-texto e a música-signo como elementos que compõem esse campo abstracional da poética no cinema bressaniano, com destaque para sua produção em “Barão Olavo, o Horrível”.

## O CINEMA DE INVENÇÃO DE ENCONTRO AO CINEMA VERTICAL

Os aspectos poéticos de Bressane em “Barão Olavo, o Horrível”, principalmente no que dizem respeito à construção onírica, meios de realização, montagem e lógica, vão de encontro com a conceituação de Maya Deren sobre o cinema vertical, proposta defendida pela artista e cineasta como uma estrutura lírica - vertical - em oposição a estrutura narrativa do cinema - horizontal - cujo interesse se direciona a carga dramática da obra. Assim defende Deren tal estrutura:

A relação entre as imagens nos sonhos, na montagem e na poesia - é que elas estão relacionadas porque são unidas por uma emoção ou um significado que têm em comum, ao invés de por uma ação lógica. Em outras palavras, não é que uma ação leva a outra ação (isso é o que eu chamaria de um desenvolvimento ‘horizontal’), mas elas são trazidas para um centro, reunidas e coletadas pelo fato de que todas se referem a uma emoção comum, embora os incidentes em si possam ser bastante díspares. Enquanto isso, no que é chamada de um desenvolvimento ‘horizontal’, a lógica é a lógica das ações. Em um desenvolvimento ‘vertical’, é uma lógica de uma emoção ou ideia central que atrai para si mesmo até mesmo imagens díspares que contêm aquele núcleo central que elas têm em comum. Isso, para mim, é a estrutura da poesia (Deren, 1953, tradução livre)<sup>2</sup>.

Assim como pretendido pelos cineastas de invenção e outros teóricos que propunham uma visão poética da imagem em movimento como Pasolini, Vertov e Godard, Deren determina que a participação ativa do espectador seja fundamental para a constituição de um cinema poética, onde quem assiste deva estar comprometido a perceber as nuances de como acontece a cena e não o que acontece na cena, incluindo o espectador na construção de sentido do filme. Ainda em sua fala no simpósio *Poetry and the Film*, Deren questiona a participação ativa dos espectadores em termos receptivos aos filmes e à poesia:

Eu acho que as distinções são importantes como fórmulas e rigidez, mas porque acredito que elas são importantes no sentido de que oferecem ao público, ou a qualquer público potencial, uma preparação, uma abordagem, para o que eles vão ver. No sentido de que, se eles acham que vão assistir a um filme de aventura, e se são confrontados com um filme poético, isso não vai dar muito certo. Não acho que se estejam sempre predispostos à poesia. (Deren, 1953, tradução livre)<sup>3</sup>

<sup>2</sup> A fala original de Deren: “The relationship between the images in dreams, in montage, and in poetry - is they are related because they are held together by either an emotion or a meaning that they have in common, rather than by the logical action. In other words, it isn't that one action leads to another action (this is what I would call a 'horizontal' development), but they are brought to a center, gathered up, and collected by the fact that they all refer to a common emotion, although the incidents themselves may be quite disparate. Whereas, in what is called a 'horizontal' development, the logic is a logic of actions. In a 'vertical' development, it is a logic of a central emotion or idea which attracts to itself even disparate images which contain that central core which they have in common. This, to me, is the structure of poetry”.

<sup>3</sup> A fala original de Deren: I think distinctions are important as formulae and as rigidities, but I think they're important in the sense that they give an audience, or any potential audience, a preparation, an approach, to what they're going to see. In the sense that if they're thinking they are going to see an adventure film, and if they are confronted with a poetic film, that's not going to go very well. I don't think one is always predisposed towards poetry

Em “Barão Olavo, o Horrível”, podemos exemplificar e aproximar algumas postulações teóricas de Deren com a visão poética de Bressane, visto que no filme em questão, a quebra incisiva da narrativa convencional proposta pelo autor é um determinante para que a construção de sentido seja ativada pelas percepções do espectador e não pela formalidade fílmica. Tal experiência passa pelo processo de significação de cenas que não se conectam entre si através de uma sequência lógica, mas pela evocação do sentimento horrífico e assombroso, cujo diretor emula através de imagens que evocam o pesadelo. Esse sentimento, reforçado pela imagem, montagem e sonoplastia, transforma o espectador no principal fio condutor de significância dentro do filme.

Podemos exemplificar tal consonância em passagens que se dedicam a arquitetar a aura de sonho-pesadelo-desconexão. Tomamos para análise a seguinte sequência: Vemos uma mulher romani tendo sua mão lida por um homem em vestes cerimoniais que o avisa um mau presságio e adverte: pede para ter cuidado com o Barão (Figura 5). Em seguida, o próximo plano, numa movimentação de câmera panorâmica, mostra um parque de diversões vazio numa noite de chuva, enquanto escutamos gritos e risadas guturais saindo do brinquedo que se denomina “expresso do terror: pesadelo ao vivo” (Figura 6), sequência que finaliza em um corte seco. A cena seguinte concentra-se em duas mulheres num jardim em um dia nublado se acariciando, filmado em plano aberto (Figura 7).

**Figuras 5, 6 e 7 - Sequência de cenas do filme “Barão Olavo, o Horrível”.**



Fonte: Barão Olavo, o Horrível

As três cenas não apresentam nenhuma narrativa lógica dentro da estrutura do filme, muito menos são ligadas por uma questão de espacialidade ou temporalidade, são apenas conectadas pela montagem através do sentimento comum de estranheza ou horror, determinadas pela compreensão de quem o assiste. Tal prerrogativa também evoca o uso do cinema para emular uma lógica de sonho, onde a ação-reação não demanda uma prática sequenciada.

Enquanto Deren, utiliza o corpo como principal ponto de negociação entre fluxo e corte, utilizando-os como instrumentos de ligação entre um plano e outro, Bressane abdica completamente a necessidade de uma imagem ou objeto como intermediário de ligação entre cenas. Se Deren tem no *raccord* a costura entre saltos temporais-espaciais em tela, Bressane utiliza apenas o sentimento, como uma cola sensorial que rejeita o princípio em que tudo deve girar em torno da cena e que Xavier determina como um “espaço de reflexão que não depende das ações, embora possa estar referida a elas” (Xavier, 2006, p. 9), uma característica do estilo disjuntivo de Bressane.

O uso do tempo também é um fator que aproxima o pensamento de Deren sobre o cinema de poesia e o fazer de Bressane, no qual o diretor o utiliza de maneira elástica, a depender do tipo de sentimento que ele trará para a cena. Enquanto Deren entende a possibilidade de modulação temporária da montagem como uma forma de expansão do tempo por meio do uso de câmeras lentas, variação da velocidade no plano de montagem e atravessamentos temporais entre as cenas para revelar uma realidade que não é possível ser vista a olhos humanos, Bressane também utiliza o tempo para romper com as formalidades narratológicas do cinema convencional, apesar de utilizá-lo de forma mais sóbria que Deren, que exemplifica o uso criativo do tempo pelo cinema de poesia como um fluxo que “não está preocupado com o que está ocorrendo, mas sim com o que parece ou significa, criando formas visíveis para o que é invisível, que é o sentimento ou a emoção”<sup>4</sup> (Deren, 1953, tradução livre)

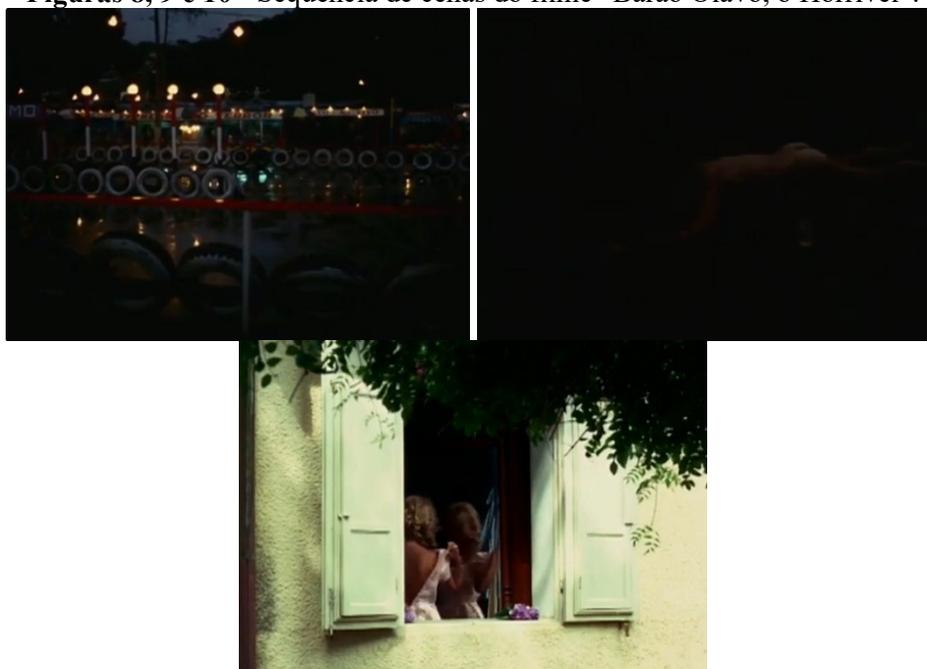
Por mais que Bressane não abuse de técnicas usadas por Deren na montagem para distorcer a percepção temporal, é através de cenas conflitantes e que não determinam uma lógica natural do tempo que o diretor esculpe em seu cinema tais convenções. Momentos solares são intercalados com imagens de temporais, vendavais e dias nublados sem posicionar a cena em estados de antes ou depois, apenas um tempo corrente cujas particularidades não são explicadas em cena, restando ao espectador compreender essa distorção como um recurso de linguagem de desorientação, que reforça a ideia de pesadelo.

---

<sup>4</sup> Trecho traduzido a partir do áudio completo do evento “Poetry and the Film”, que pode ser encontrado em: Rare Audio from Anthology Film Archives, disponível em <https://ubumirror.ch/sound/afa.html>

Voltamos novamente a analisar o filme sob a ótica da temporalidade. Retornamos a estudar uma sequência composta por três cenas. A primeira concentra-se novamente na imagem do parque de diversões vazio, dessa vez sem nenhum som, no que parece ser um início de manhã (Figura 8). Na próxima cena, escutamos uma narração que profere os fazeres do Barão, que à noite sai para matar cachorros. No entanto, o que vemos é um quadro completamente escuro, emulando a noite e um corpo masculino nu, estendido de bruços no chão (Figura 9). A próxima cena é de um dia ensolarado, onde a personagem de Helena Ignez se despe em frente a um espelho (Figura 10). Nenhum dos momentos temporários são interligados realçando a desconexão entre cenas.

**Figuras 8, 9 e 10** - Sequência de cenas do filme “Barão Olavo, o Horrível”.



Fonte: Barão Olavo, o Horrível, 1970.

Nessa passagem vemos como o uso descontínuo de um fluxo temporal é utilizado por Bressane, assim como Deren o modifica para expandi-lo, uma forma criativa da realidade, indo e voltando com o intuito de desorientar um olhar voltado para uma sequência narratológica que tem no tempo um demarcador de naturalização da *misé-en-scene*. Ao pensar o tempo em quadro, Bressane o utiliza como mais uma estrutura disjuntiva, que reforça ainda mais o sentimento de pesadelo.

Não apenas no quesito da criação, mas também nas condições de realização, é possível encontrar pontos de convergência no cinema de invenção de Bressane e no pensamento dereniano acerca da produção de um filme. Deren defendia um cinema “amador” que se contrapusesse ao cinema “profissional”, o que evidenciaria o amor pela arte cinematográfica,

que ela denomina “uma das maiores vantagens que tem e que todos os profissionais invejam, a chamada liberdade – tanto artística como física.” (Deren, 2015, p. 177) À época, Bressane, na sua jovialidade, prezava por um cinema livre das amarras comerciais e isso refletia no baixo orçamento, facilidade de produção e na criatividade inventiva de seus filmes. “Barão Olavo, o Horrível”, concebido dentro das produções da Belair Filmes, é um exemplo desse pensamento que privilegia filmes independentes.

Contra o engessamento da técnica e da estética pregado pelo *establishment* cultural da época, a Belair propôs filmes de baixíssimo orçamento, atividade comunitária e processo ultrarrápido de produção: espécie de antídoto para os altos custos das produções convencionais (Oliveira, 2024, p. 258).

## CONCLUSÃO

Maya Deren e Júlio Bressane encontram-se afastados por questões relativas à geografia, à difusão do pensamento dereniano visto ao apagamento das suas contribuições ao cinema e também pela distância política no qual as obras de Bressane no contexto da Belair Filmes estavam inseridas (interdição e censura). Porém, é possível notar algumas confluências que tangem a suas idealizações poéticas no cinema, visto que apesar de tudo o que os separa existe em suas realizações uma vontade similar em tensionar os limites do modelo de cinema narrativo hollywoodiano vigente.

De certa forma, ambos permitem entender o cinema como uma forma de expressão polifônica, que através de uma montagem baseada na experimentação e na linguagem sensorial em detrimento de uma narrativa convencional nos permite analisar as camadas de espaço, tempo e significação, a partir de uma verticalidade que evidencia outras formas de pensar o mundo e a realidade. Por meio do cinema de invenção, Bressane tensiona os limites existentes sobre o fluxo narrativo, possibilitando a participação ativa do espectador que compreender a relação à obra em relação ao sentimento desprendido durante a projeção, espaço antes preenchido pela rigidez da lógica e da significância, aspectos que segundo Deren, atuam como limitadores da poética verticalizada no cinema.

Tais pontos de intercessão evidenciam não apenas a intencionalidade poética de Bressane por trás do seu filme, mas a relevância que o pensamento de Deren incide sobre o cinema experimental em formas de conceber a experiência fílmica, para o espectador, na instância da coparticipação nas atribuições de sentimentos, e para o autor, ao pensar na sua obra como um espaço para pensar a liberdade de criação artística e física. Tanto Bressane quanto Deren reivindicam em sua arte, no uso criativo da montagem, do tempo, do corpo e do som

registros que confrontam um ideal imaginativo na construção do que deve ser uma experiência cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

**A FAMÍLIA DO BARULHO.** Direção: Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cVwaIDc9ijw&t=1932s>

**BARÃO OLAVO, O HORRÍVEL.** Júlio Bressane. Produção de Júlio Bressane, Rogério Sganzerla. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BoaFbR310Eo&t=877s>

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação entre espírito e corpo.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DAMASCENO, Veronica. Notas sobre a imagem-sonho em Gilles Deleuze. In: V Encontro Nacional dos Estudos da Imagem; II Encontro Internacional dos Estudos da Imagem, 2015, Paraná. **Anais [...]** Londrina: Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: [https://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/?page\\_id=19](https://www.uel.br/eventos/eneimagem/2015/?page_id=19)

DEREN, Maya, *et al.* Poetry and the film: A symposium. **Film Culture**, v. 29, p. 55-63, 1963 Disponível em: [https://www.ubu.com/papers/poetry\\_film\\_symposium.html](https://www.ubu.com/papers/poetry_film_symposium.html). Acesso em: 17 dez. 2024

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes. **Devires**, Belo Horizonte: Fafich-UFMG, v. 9, n. 1, p. 128-149, 2012.

DEREN, Maya. Amateur versus profesional. In: **El universo Dereniano.** Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren. Traducción Carolina Martínez López. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla – La Mancha, 2015. p. 177-178.

DELUZE, Gilles. **Cinema 2 - A Imagem-Tempo.** São Paulo: Editora 34, 2018.

FOSTER, Lila. O gesto amador no cinema de Júlio Bressane. **Revista Significação**, São Paulo, 2020. v. 47, n. 54, p. 311-333, jul-dez.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? **O Estado de São Paulo**, 19 nov. 1960.

MACELINO, Ana Beatriz. O OLHAR MARGINAL DE JÚLIO BRESSANE versus O OLHAR DO ESPECTADOR COMUM: construção e subversão de uma nova linguagem poética. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. **Anais [...]** São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0339-1.pdf>

OLIVEIRA, Sandro de. Antiarte e cinema de guerrilha: genealogias (po)éticas da Belair Filmes. **Revista ouvirouer**, Uberlândia, 2024. v. 20 n. 1 p. 2 51-271 jan.-jun.

RIBEIRO, Ana Costa. **Poéticas do deslocamento : corpo, memória, paisagem**. 2017. 168 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Ed. Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. “Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Revista Alceu**. v. 6. n. 12. 2006. Disponível em:  
[http://www.publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu\\_n12\\_Xavier.pdf](http://www.publique.rdc.pucrio.br/revistaalceu/media/alceu_n12_Xavier.pdf)

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.