

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

SAMUEL CARVALHO LIMA SILVA

**POÉTICA DA CRUELDADE, CENSURA E RECEPÇÃO: UM ESTUDO SOBRE OS
FILMES DE JÚLIO BRESSANE NOS TEMPOS DA BELAIR**

CURITIBA

2026

SAMUEL CARVALHO LIMA SILVA

**POÉTICA DA CRUELDADE, CENSURA E RECEPÇÃO: UM ESTUDOS SOBRE OS
FILMES DE JÚLIO BRESSANE NOS TEMPOS DA BELAIR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha de Pesquisa “Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Rosane Kaminski

CURITIBA

2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Carvalho Lima Silva, Samuel

Poética da crueldade, censura e recepção: um
estudo sobre os filmes de Júlio Bressane nos tempos
da Belair / Samuel Carvalho Lima Silva. -- Curitiba-
PR, 2026.

244 f.: il.

Orientador: Rosane Kaminski.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade
Estadual do Paraná, 2026.

1. Recepção cinematográfica. 2.
espectatorialidade. 3. censura cinematográfica. 4.
Júlio Bressane. 5. Belair Filmes. I - Kaminski,
Rosane (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

SAMUEL CARVALHO LIMA SILVA

POÉTICA DA CRUELDADE, CENSURA E RECEPÇÃO: UM ESTUDO SOBRE OS FILMES DE JÚLIO BRESSANE NOS TEMPOS DA BELAIR

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 22/05/2026.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo

Documento assinado digitalmente
 **ROSANE KAMINSKI**
Data: 28/05/2026 15:14:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Rosane Kaminski

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **BEATRIZ AVILA VASCONCELOS**
Data: 31/05/2026 21:12:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)

Documento assinado digitalmente
 **FERNANDO SOARES MASCARELLO**
Data: 15/06/2026 10:01:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fernando Mascarello

Membro Externo (UNISINOS)

Dedico essa dissertação à minha mãe, Cícera Maria Carvalho Brito da Silva, cujo legado na educação básica de Camocim, Ceará, me inspira todos os dias. Seu amor ressoa em todos os lugares da minha vida.

Ao meu pai, Antônio Lima da Silva, pelos ensinamentos de sabedoria que levo comigo para sempre.

AGRADECIMENTOS

Costumo dizer que apesar de escrita por mim, essa dissertação foi também escrita por muitas mãos.

Agradeço a quem primeiro acreditou nos meus sonhos, no meu potencial e na minha pesquisa, meus pais: Cícera Maria Carvalho Brito da Silva e Antônio Lima da Silva. Ao meu pai, cujo cuidado, proteção e constante incentivo foram basilares para que esse caminho fosse percorrido. O apoio incondicional aos meus movimentos me fizeram ir mais longe, me sustentaram quando eu quis desistir. Eu me inspiro em todos os seus passos.

À minha mãe, que segurou minha mão com carinho, escutou as dúvidas, acolheu os sorrisos e as lágrimas, soube as descobertas, se alegrou com minhas conquistas, viu as noites em claro, mas pelos desígnios da vida, não teve a oportunidade de ver meu trabalho concluído, a minha eterna gratidão. Que a luz de sua passagem para outro plano, continue me guiando e me protegendo, como sempre fizeram. Dedico especialmente este agradecimento à sua vida e memória, cujo compromisso com a educação em Camocim-CE, alfabetizou gerações de crianças no interior do Ceará e mudou para sempre a realidade de pessoas, famílias, uma cidade inteira. Que eu possa honrar o legado da vida que me inspirou a escolher a pesquisa e a educação. Mãe, onde você esteja, saiba que essa conquista é sua. Para você.

À Maria de Fátima Salvador, que me acolheu em seu lar em Curitiba, que se dedicou a cuidar e se preocupar, desde o levantar ao sair de casa (com guarda-chuva e casaco), o desenvolvimento dessa pesquisa também só foi possível graças a você. Muito obrigado. Aos meus irmãos, Fernanda Carvalho e Gabriel Lima, que nunca me deixaram sozinho, mesmo na distância. Emerson Salvador e Luiz Braga que me receberam em Curitiba com tanto entusiasmo, meus agradecimentos.

À minha orientadora Rosane Kaminski, cuja orientação e amizade foram definidores para que eu pudesse realizar esta pesquisa. Seu olhar crítico, atencioso e dedicado durante o compartilhamentos de ideias e leituras — entre estudos e brindes — me motivaram a dar o melhor de mim durante esses dois anos de mestrado. Muito obrigado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) cujo apoio foi fundamental para continuidade e permanência da pesquisa. À universidade pública brasileira, em especial à Universidade Estadual do Paraná - Campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, pelo acesso à educação gratuita e de qualidade. Ao programa de pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG CINEAV), que me acolheu como pessoa e

pesquisador. Aos professores do programa, que foram primordiais para minha formação. Todos estes, que fazem parte da estrutura que, apesar de tudo, mantém firme a pesquisa científica brasileira, minha gratidão.

Agradeço aos membros das bancas de qualificação e defesa, Dra. Beatriz Avila Vasconcelos, Dr. Fernando Soares Mascarello e Dr. Fernando Seliprandy Fernandes, cujo olhar dedicado foi fundamental para direcionar esse trabalho.

À Tito Muniz, que me ajudou durante a composição final desse estudo, muito obrigado.

Aos amigos que colaboram com apoio e intensos debates.

Aos familiares que torceram por mim.

À força superior que rege destinos, movimentos, universos, formas e coisas.

À quem veio antes de mim, meus antepassados, que não tiveram a oportunidade de acessar os locais que hoje acesso.

À todos que carrego comigo, presentes ou que já partiram.

Muito obrigado.

*“O objetivo da arte é preparar a pessoa
para a morte, arar e cultivar sua alma,
tornando-a capaz de voltar-se para o
bem.” — Andrei Tarkovski*

RESUMO

O presente estudo se dedica a investigar como a censura institucional da ditadura civil-militar brasileira, enquanto um regime específico de recepção, interditou os filmes *Barão Olavo, o Horrível* (1970) e *A Família do Barulho* (1970), dirigidos por Júlio Bressane no contexto da produtora Belair Filmes. A leitura dos documentos de censura, compreendidos como registros de recepção institucional, evidencia que a interdição dos filmes decorre da motivação ética e, de modo decisivo, da linguagem poético-formal mobilizada por Bressane, que nesta pesquisa é denominada como *poética da crueldade*. Tal poética, ao tensionar as convenções narratológicas, morais e sensíveis, produz uma desestabilização espectral dos censores-leitores, que ativa mecanismos de rejeição aos aspectos estéticos e regimes sensíveis do filme. Esse processo evidencia uma forma paradoxal de recepção cuja interpretação é mobilizada como estratégia para prevenir um público espectador. Dessa forma, essa dissertação evidencia como o discurso da censura nos laudos de interdição, inscreve-se sob uma dupla disputa, formal e semântica, em torno do sensível, da moral e da política, demonstrando como a linguagem cinematográfica de Júlio Bressane — especialmente em sua dimensão poético-formal — constitui um ponto onde a censura opera não apenas como instância repressiva, mas como dispositivo interpretativo que reage à forma poética das obras.

Palavras-chave: Recepção cinematográfica; espectralidade; censura cinematográfica; Júlio Bressane; Belair Filmes.

ABSTRACT

This thesis investigates how the institutional censorship of the Brazilian civil-military dictatorship operated as a specific regime of spectatorship in the interdiction of the films *Barão Olavo, o Horrível* (1970) and *A Família do Barulho* (1970), directed by Júlio Bressane within the context of Belair Filmes. By analyzing censorship documents as records of institutional reception, the study demonstrates that the prohibition of these works stemmed decisively from the poetics of their formal language, here conceptualized as a “*poetics of cruelty*”. Such poetics, by destabilizing narratological, moral, and sensorial conventions, provoked a disruptive spectatorial experience among censor-readers, activating mechanisms of rejection toward the films’ aesthetic and affective regimes. This process reveals a paradoxical form of reception in which interpretation itself is mobilized as a strategy to prevent public spectatorship. Thus, this dissertation demonstrates how the discourse of censorship in prohibition reports is inscribed within a dual dispute, both formal and semantic, surrounding the realms of the sensible, morality, and politics. It further shows how the cinematic language of Júlio Bressane, particularly in its poetic-formal dimension, constitutes a point at which censorship operates not merely as a repressive instance, but as an interpretative dispositif that responds to the poetic form of the works.

Keywords: Film reception; spectatoriality; film censorship; Júlio Bressane; Belair Filmes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagens de *Bethânia Bem de Perto*

Figura 2: Imagens de *Bethânia Bem de Perto*

Figura 3: Imagens de *Bethânia Bem de Perto*

Figura 4: Equipamento de iluminação, à esquerda, em *Bethânia Bem de Perto*

Figura 5: Sequência onde Raul mata Luciana a facadas em *Cara a Cara*

Figura 6: A derrota de Mário em *Lance Maior*

Figura 7: O silêncio de Raul em *Cara a Cara*

Figura 8: Sequência de gravuras de peixes em *O Anjo Nasceu*

Figura 9: A palavra Cinematographo sobre uma sala de projeção em *O Anjo Nasceu*

Figura 10: Cadáveres ensanguentados das vítimas de Santamaria e Urtiga em *O Anjo Nasceu*

Figura 11: Voyeurismo em *O Anjo Nasceu*

Figura 12: Homossexualidade em *O Anjo Nasceu*

Figura 13: Márcia Rodrigues em *Matou a Família e Foi ao Cinema*

Figura 14: Renata Sorrah em *Matou a Família e foi ao Cinema*

Figura 15: Sequência de tortura em *Matou a Família e Foi Ao Cinema*

Figura 16: Santamaria aponta o dedo em sinal de arma contra a câmera

Figura 17: Beijo homossexual em *Copabana Mon Amour* (1970)

Figura 18: Personagem come restos de comida do lixo em *Copacabana Mon Amour*

Figura 19: *Caminhando*, de Lygia Clark

Figura 20: *Parangolés*, de Hélio Oiticica

Figura 21: Bressane e Grande Otelo em *Viola Chinesa*

Figura 22: Ignez expele sangue/gosma pela boca em *A Família do Barulho*

Figura 23: A sensação onírica em *A Família do Barulho*

Figura 24: Imagens-texto no filme *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 25: Cena de Isabel (Ignez), morta, sendo arrastada em *Barão Olavo, o Horrível*.

Figura 26: “Esse é violento!”, fala o personagem de Poty em *A Família do Barulho*

Figura 27: Capa da Portaria nº 15, de 10 de Março de 1975, de Rogério Nunes, com parecer de interdição de *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 28: Créditos iniciais de *Barão Olavo, o Horrível* com as palavras Horror, Terror

Figura 29: Matéria de Jornal, disponível no acervo da Cinemateca Brasileira, com breves comentários sobre o filme *A Família do Barulho* (1970) e outras obras da Belair.

Figura 30: Capa da Portaria nº 022 de Rogério Nunes, de 4 de Julho de 1975 com parecer de interdição de *A Família do Barulho* (1970)

Figura 31: Ficha técnica do filme *A Família do Barulho* anexada ao processo censório

Figura 32: Parecer de interdição da Portaria nº 15, de 10 de abril de 1972.

Figura 33: Guia de Encaminhamento de *Barão Olavo, o Horrível* do INC

Figura 34: Certificado de Guia de *Barão Olavo, o Horrível* do INC

Figura 35: Fotograma dos créditos iniciais de *Barão Olavo...* com o título do filme

Figura 36: Solicitação de retirada de censura de *Barão Olavo...*

Figura 37: Guia de Encaminhamento de *A Família do Barulho* do INC

Figura 38: Certificado de Guia de *A Família do Barulho* do INC

Figura 39: Avaliação das condições da película de *A Família do Barulho*

Figura 40: Avaliação das condições da película de *Barão Olavo*

Figura 41: Sequência que demarca o fim do primeiro bloco com final na atração *Expresso do Terror* e narração em *off*

Figura 42: Homem nu deitado no escuro

Figura 43: Ritinha (Lillian Lemmertz) urinando em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 44: Guará Rodrigues nas ruas do Rio de Janeiro em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 45: Parecer de Hellé P, coudente Carvalhêdo sobre *Barão Olavo*

Figura 46: Sequências de relacionamento e sexo lésbico em *Barão Olavo, o Horrível*.

Figura 47: Parecer de Sebastião Minas Brasil Coelho sobre *Barão Olavo*

Figura 48: Sequência que demarca o fim do segundo ato para análise de *Barão Olavo*

Figura 49: Persona de Guará alerta “cuidado com o Barão!” nas ruas do Rio de Janeiro

Figura 50: Persona de Maria Gladys persegue, discute e briga com transeunte

Figura 51: Parecer de Vilma Duarte de Nascimento sobre *Barão Olavo*

Figura 52: Parecer de Vilma Duarte de Nascimento sobre *Barão Olavo*

Figura 53: Cenas de necrofilia em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 54: Trouxas Ensanguentadas, de Arthur Barrio, no evento artístico “Do Corpo à Terra”, em Belo Horizonte.

Figura 55: Parecer de Glaucia de Lima Baena Soares sobre *Barão Olavo*

Figura 56: Ritinha grávida em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 57: Ritual abortivo por agressão entre Ritinha e a persona de Gladys em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 58: Sequência de assassinato por estrangulamento em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 59: Sequências de estrangulamento de *Memórias de Um Estrangulador de Loiras*

Figura 60: Maria Gladys em ato performático no terceiro ato do filme.

Figura 61: Parecer de Teresa Cristina dos Reis Mara sobre *Barão Olavo, O Horrível*

Figura 62: Sequência de abertura do primeiro ato de *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 63: Sequência de planos que quebram o código narrativo em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 64: Marion Crane é assassinada em *Psicose*

Figura 65: Expresso do Terror em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 66: Choro e grito silencioso de Helena Ignez em *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 67: Helena Ignez performando gestualidades infantilizadas

Figura 68: O uso do registro fotográfico e o uso da câmera para filmar objetos parados (no caso uma notícia de jornal) em *A Família do Barulho*

Figura 69: A Odalisca (Maria Gladys) dança para a câmera em *A Família do Barulho*

Figura 70: Ignez rosna para a câmera

Figura 71: Grande Otelo se apresenta como Divina Dama

Figura 72: Parecer de Glaucia Baena Soares sobre *A Família do Barulho*

Figura 73: A pintura *Olympia*, de Édouard Manet (1863)

Figura 74: Ignez, Poty e Guará, à esquerda, em fotograma de *A Família do Barulho* mimetizando a imagem fotográfica da família

Figura 75: A fotografia de uma família burguesa do século XIX em *A Família do Barulho*

Figura 76: Crianças em imagens estáticas de *A Família do Barulho*

Figura 77: Parecer de Roberto Antônio Coutinho sobre *A Família do Barulho*

Figura 78: Fotografia de homem e mulher em *A Família do Barulho*

Figura 79: Parecer de Ivelide G. da Andrade sobre *A Família do Barulho*

Figura 80: Sequência de carícias e intimidade entre os dois homens e a chegada da prostituta inconformada em *A Família do Barulho*

Figura 81: Interações sexuais entre personagens femininas em *A Família do Barulho*

Figura 82: Cena de intimidade entre os dois homens que cuidam um do outro seminus

Figura 83: Parecer de Carlos Rodrigues e Paulo Leite de Lacerda sobre *A Família do Barulho*

Figura 84: Poty, estático, com uma lágrima escura no rosto

Figura 85: Guará Rodrigues frente à câmera

Figura 86: Helena Ignez e a boca ensanguentada

Figura 87: Fotografia “*A Língua Apunhalada*”, de Lygia Pape

Figura 88: Tripé da câmera em *A Família do Barulho*

Figura 89: Menina posa com serrote em *A Família do Barulho*

Figura 90: Menina brinca com serrote em *A Família do Barulho*

Figura 91: Sequência de cenas que remetem a imagens de arquivo de família.

Figura 92: Guará Rodrigues dança *Chegou A Hora da Fogueira*, música de Carmem Miranda

Figura 93: Parecer de Avelino Gambim sobre *A Família do Barulho*

Figura 94: Verso do parecer de Avelino Gambim sobre *A Família do Barulho*

Figura 95: Ato performático de Guará Rodrigues: O petróleo é nosso

Figura 96: Parecer de J. Antonio S. Pedroso sobre *A Família do Barulho*

Figura 97: Recorte de nota no Jornal do Estado de S. Paulo, datado de 13 de julho de 1975, que informa a interdição de *A Família do Barulho*

Figura 98: Parecer final de Rogério de Nunes, de 10 de Março de 1975, indicando a não liberação de *Barão Olavo, o Horrível*

Figura 99: Parecer final de Rogério de Nunes, de 04 de Julho de 1975, indicando a não liberação de *A Família do Barulho*

Figura 100: Abertura do catálogo de textos sobre a exibição da mostra focada na obra de Júlio Bressane, na Revista Cine-Olho, edição nº 5/nº 6, de junho, julho e agosto de 1979

Figura 101: Trecho do texto “O Mal Estar na Incivilização”, de Ismail Xavier, sobre a mostra dos filmes de Júlio Bressane

Figura 102: Trecho do texto “O Cinema é teu Júlio Bressane”, de Luís Nazário, sobre a mostra dos filmes de Júlio Bressane

Figura 103: Trecho de crítica de “O Rei do Baralho”, por João Carlos Rodrigues, publicada em 02 de março de 1975, que explicita a censura à *Barão Olavo, Horrível* e *A Família do Barulho* devido à linguagem experimental

Figura 104: Trecho da matéria “Júlio Bressane: a rapidez do cinema jovem”, escrito por Míriam Alencar ao Jornal do Brasil, de 08 de março de 1970

Figura 105: Depoimento de Bressane à Míriam Alencar, na matéria “Júlio Bressane: a rapidez do cinema jovem”, ao Jornal do Brasil, de 08 de março de 1970

Figura 106: Júlio Bressane em *Viola Chinesa*

Figura 107: Trecho de “*A Família do Barulho é da pesada*”, de Torquato Neto, para o Jornal Última Hora, 9 de março de 1972

SUMÁRIO

Introdução: <i>Cinema, história, recepção</i>	16
I Do pesquisador, da pesquisa: um percurso à não-espectatorialidade da crueldade	16
II Da metodologia: procedimentos e caminhos a trilhar	23
 Parte I: <i>Da poética da crueldade</i>	29
CAP 1. Violência e agressão estética em Júlio Bressane	30
1.1 Perspectivas da violência: sobre a crueldade	30
1.2 Passos iniciais: entre o cinema direto e o cinema novo	35
1.3 Marginalidade bressaniana: Julinho e a câmera	45
 CAP 2. Terremoto clandestino: A Belair Filmes	60
2.1 De olho na sucessão: A Belair no cenário marginal	60
2.2 Cinema de guerrilha/Arte de guerrilha	67
 CAP 3. Uma poética da crueldade: o pesadelo e a poesia	78
 Parte II: <i>Do sensível interditado</i>	94
CAP 4. Interditado em todo território nacional: a poética censurada	95
4.1 Matusalém é quem reina	95
4.2 Cuidado com o Júlio! (madames ou não)	102
4.3 Irrefreável pulsão genocida: o discurso dos procedimentos censórios	109
 CAP 5. Horror, Terror: a recepção censória de Barão Olavo, o Horrível	122
5.1 Movimentos analíticos I: uma divisão em atos	122
5.2 À defesa moral de espectadores hipotéticos	128
5.3 Cuidado com o barão: morte e necrofilia	133
5.4 Coisa nossa, muito nossa: cadê o sentido?	147
 CAP 6. Os naufragos do Novo Mundo: a recepção censória de A Família do Barulho	161
6.1 Movimentos analíticos II: a tipologia câmera-filme-corpo	161
6.2 Aberrações consideradas como família	166
6.3 Ambiente de promiscuidade e anomalias sexuais	177
6.4 O petróleo é nosso	188
6.5 Um público muito reduzido de hábitos extravagantes	202
 CAP 7. Discursos em disputa: a vigência da censura	207
 Considerações Finais: <i>Da real imoralidade</i>	222
 Referências bibliográficas	228

INTRODUÇÃO

Cinema, história, recepção

I Do pesquisador, da pesquisa: Um percurso à não-espectatorialidade da crueldade

Esconder nada mais é do que pôr em evidência que algo não pode (ou não deve) ser visto. O que seria a censura senão a vontade de direcionar um discurso, construir uma narrativa, manter um *status*? No que diz respeito ao controle dos discursos, Michel Foucault explica que “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório” (1996, p. 8-9). Tal proposição estabelece a interdição como um dispositivo discursivo que opera como organizador dos poderes, ação que o autor classifica como a mais comum dentre os sistemas coercitivos que determinam o direito de dizer ou não dizer; um procedimento que revela a relação dinâmica de poder e desejo entre as forças que controlam e que desejam possuir o direito à palavra (Foucault, 1996).

Como prática institucional, olhar de maneira analítica para a censura e a interdição “incita a examinar seus efeitos sobre as condições de acessibilidade, de leitura e de recepção (ou não recepção) das obras” (Bamba, 2013, p. 281). Júlio Bressane é categórico ao estabelecer a influência da censura a um filme diante da inibição do olhar: “A censura ao filme, sua proibição, o escândalo que ele provoca, revela a importância do filme, e nos faz ver hoje, de maneira exemplar, a estrutura mental, a mentalidade, a obscuridade, de nossa época, nosso mundo social e cultural” (2018, p. 34). Portante, desvelar a organização institucional do passado, por meio da censura, é tornar visível as engrenagens que atravessaram a disputa pelos sentidos, que hoje evidenciam os mecanismos de luta por uma arma de coerção social, tão cara a quem deseja obstruir a arte enquanto ordem sensível: a tomada das narrativas.

O que suscito nesta dissertação é deslocar o foco da proibição enquanto ato administrativo para a interdição da própria espectatorialidade, entendê-la como gesto interpretativo bloqueador ao assumir o arquivo censório como uma forma de recepção. Pensar a recepção cinematográfica a partir de uma relação paradoxal: como a interdição, cuja função institucional é proibir a circulação, barrar a espectatorialidade e negar a comercialização de obras audiovisuais, pode, ainda assim, configurar uma forma específica de recepção, que se estabelece ao constituir um discurso prévio e proibitivo em torno do filme. Nessa ordem, a interdição censória, o veto total da obra, pode ser compreendido menos como exterioridade

repressiva e mais como instância de leitura, a despeito do seu propósito inicial, que é barrar por completo os processos de significação que ocorrem entre autor, obra e espectador, assumindo que esse procedimento de recepção estabelece novos modelos de leitura, consumo e sentido aos filmes interditados.

No âmbito geral, o que me interessa, ao conduzir esse deslocamento do percurso analítico da censura, vai além de compreender as prerrogativas da institucionalidade como ato de recepção, mas utilizar essa contrapartida metodológica como motivo de análise da construção dos discursos que tornou possível a interdição sobre a poética autoral enquanto linguagem cinematográfica formal. Uma vez que, no regime da ditadura civil-militar brasileira, os critérios explícitos de veto estavam ancorados predominantemente na análise do conteúdo narrativo (censura moral e política) e da qualidade técnica das obras, ao debater a interdição como um ato de recepção de filmes experimentais, regidos sobre uma poética da crueldade que nega a estrutura narrativa-representativa do cinema hegemônico, também evidenciamos a existência de uma censura estética, ou seja, um embate pela construção de uma narrativa em torno dos discursos marginais.

Para isso, tomarei os filmes de Júlio Bressane realizados pela produtora de filmes independentes experimentais Belair Filmes, em um sistema de microcomunitarismo artístico cuja atividades duraram apenas 3 meses no início de 1970, antes de ser fechada pela força coercitiva da ditadura civil-militar brasileira. Dentro do recorte das funções que Bressane exerceu na Belair, se destaca sua proeminência enquanto diretor, já que este assina a direção de três dos sete filmes realizados no período: *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *o Horrível e Cuidado Madame*. O impacto da censura sobre a Belair foi um definidor tanto na circulação quanto na construção do *status* experimental das obras nos raros momentos em que os filmes foram exibidos para público geral num sistema de cinema enquanto dispositivo, após a queda da imposição de interdição pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) do Estado brasileiro e em sessões clandestinas, enquanto vigorava a censura aos filmes.

Entretanto, antes de aprofundar-me nas questões mais pertinentes deste trabalho, — a escolha metodológica e o percurso que a dissertação fará — é importante pontuar as motivações pessoais para que esta pesquisa se desenvolvesse e sua importância para os estudos de cinema e recepção cinematográfica. O meu interesse, que hoje concentra-se num campo que atravessa saberes interdisciplinares do cinema, por exemplo, cinema e história, estudos de recepção, espectadorialidade e cinema de poesia, nasce de perguntas não

respondidas e lacunas constatadas ainda enquanto estudante de Bacharelado em Jornalismo, na cidade de Sobral, Ceará.

Durante este período, eu desenvolvia, num movimento independente da faculdade, pesquisas sobre críticas de cinema de horror, com foco nos textos de jornalistas e intelectuais da década de 1970 e início da década de 1980 sobre filmes de horror erótico da Boca do Lixo paulistana, mais especificamente sobre os realizadores Jean Garrett, Ody Fraga, José Mojica Marins e John Doo. Porém, para o Trabalho de Conclusão de Curso, não encontrei professores que aceitassem orientar minha pesquisa nesse recorte histórico do cinema brasileiro, o que me fez recalcular rota para outro momento no horror no cinema nacional, de temporalidade mais contemporânea, com linguagem mais comercial e com questões morais (em torno do sexo) menos polêmicas em comparação às temáticas que a violência da boca do lixo abordava. Dessa forma, decidi utilizar o filme *As Boas Maneiras* (2017)¹, dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra, como ponto de partida para analisar o debate sobre letramento racial nas críticas de cinema de horror contemporâneo nos periódicos jornalísticos utilizando a análise do discurso pecheutinana. Vale destacar que periódicos especializados em cinema, revistas de cineclubes, catálogos de mostras, mídias alternativas, entre outras, estiveram fora do alcance da minha pesquisa naquele momento devido à dificuldade de acesso a arquivos, que estavam geograficamente distantes em relação à consulta presencial, em sua maioria concentradas na região sudeste e sul do Brasil.

Durante a escrita, não pude deixar de contemplar o histórico encontrado de textos, revistas, cineastas e autores que escreveram sobre o horror no cinema brasileiro e suas capacidades de lidar com as significações em torno da representação da violência social no Brasil, desde *À Meia Noite Levarei a sua Alma* de José Mojica Marins². Entretanto, foi na pesquisa de críticas de Jairo Ferreira, que vi, pela primeira vez, o nome de Bressane sendo citado como um cineasta que operou na genealogia do que podemos categorizar como um cinema de horror e de choque no Brasil, porém não ligado ao gênero terror, mas aos procedimentos de realização no experimentalismo cinematográfico brasileiro. Contudo, apesar da profusão de filmes realizados pelo diretor, pouco ou quase nada encontrei sobre

¹ *“As Boas Maneiras”* (Juliana Rojas, Marco Dutra, 2017), é um filme brasileiro de terror-fantástico, dirigido e roteirizado por Juliana Rojas e Marco Dutra. Na trama, Clara (Isabel Zuaa) é contratada como enfermeira de Ana (Marjorie Estiano), mulher de família rica que está grávida. A vida de ambas se entrelaçam entre trabalho e relacionamento amoroso quando a gestação toma características sobrenaturais: Ana está grávida de um lobisomem.

² *“À Meia Noite Levarei Sua Alma”* (1964), dirigido por José Mojica Marins, é considerado o marco inicial do cinema de horror brasileiro enquanto gênero cinematográfico (Cánepa, 2008).

textos de críticos e jornalistas sobre os referidos filmes de Bressane nos repositórios de periódicos jornalísticos do anos 1970 a qual tive acesso, exceto algumas citações aqui acolá de seus filmes de maior impacto naquele período e que tiveram uma curta vida nos circuitos comerciais, *Cara a Cara* (1967) e *Matou a Família e Foi Ao Cinema* (1969).

Apesar de, enquanto cinéfilo, já conhecer o nome de Júlio Bressane, saltou-me aos olhos algumas considerações. Os textos acadêmicos de maior renome e impacto sobre a obra dele — por exemplo, nas obras de Ismail Xavier (2012), Jean Claude Bernardet (1991), Francisco Elinardo Teixeira (1995) —, falavam muito pouco sobre as incursões de Bressane durante essa tomada do gênero horror no experimentalismo brasileiro, em especial entre os anos 1970 e 1975. Essa lacuna me levou a pesquisar as condições de circulação e impacto das obras de Bressane. Me deparei com uma constatação quase que lógica, visto as características de seus filmes e o período político, pois aqueles que não foram completamente interditados ou parcialmente censurados, não foram exibidos comercialmente ou permaneceram perdidos por muito tempo, com raras exibições públicas, como é o caso de *Memórias de Um Estrangulador de Loiras* (1971), dado como perdido até meados dos anos 2010, e *Lágrima Pantera* (1972), que teve a sua primeira exibição com corte definitivo realizado em 25 de Agosto de 2023, na cinemateca do MAM, 50 anos após sua realização.

Entra nesse curioso contexto a Belair Filmes que se sobressai devido à particularidade de sua rápida, mas profusa e irrequieta, aparição no cenário experimental e marginal do cinema brasileiro. Como afirma Sandro de Oliveira, “com pouco mais de 50 anos de sua meteórica existência, ainda há pontos soltos, questões mal discutidas e muita retórica controversa sobre a Belair Filmes” (Oliveira, 2024, p. 253). Dentre as realizações de Bressane na Belair, as três obras dirigidas por ele naquele contexto, conversavam com a dinâmica temática da minha pesquisa naquela época. Primeiro, *A Família do Barulho*, uma comédia de humor sombrio que resgata a comicidade das chanchadas ao mesmo tempo que imbrica na sua imagem a violência social como um terror³. Já *Barão Olavo, O Horrível* que desde as primeiras cartelas de imagens-texto, já deixa bem claro que se trata de um filme de terror, horror, inspirado na figura mítica construída por José Mojica Marins. Por fim, *Cuidado Madame*, que utiliza a comédia para desafiar os limites estéticos dos filmes de serial killer, conceito este que seria largamente abraçado pelo cinema comercial de horror hollywoodiano

³ Gênero que mistura terror e comédia, onde o humor surge do exagero, do macabro e da subversão das convenções dos clichês de horror, resultando na catarse do grotesco pelo riso. (Cánepa, 2008)

com a ascensão dos *slashers* no final dos anos 1970, e que também iria reverberar nas produções de cineastas brasileiros como Ody Fraga e John Doo na boca do lixo paulistana.

Ao concluir a monografia de TCC, ainda que tivesse interesse nos estudos de horror da pornochanchada, as questões sobre a invisibilidade da Belair, sob a luz das minhas pesquisas continuavam a me despertar grande interesse, além do fascínio particular sobre a agressão estética provocada por Bressane no cinema experimental brasileiro. Como a crítica ainda era o material no qual eu tive o maior contato e domínio de trabalho, visto a formação em jornalismo, busquei em um correlato nos estudos de cinema que, na comunicação, compreende um amplo campo de estudos de televisão – a recepção — porém me deflagrei com mais uma lacuna: o número reduzido de pesquisas de recepção cinematográfica e sobre a recepção histórica de filmes experimentais no Brasil.

No caso de Júlio Bressane, apenas uma encontrada naquele momento: a dissertação de mestrado de Ana Beatriz Buoso Marcelino, apresentada ao programa de pós-graduação em comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) de título “O Olho e a Navalha: Integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane” (2016), que investiga os efeitos de recepção e a produção de sentido gerada pelos primeiros três filmes longas-metragens de Bressane. Enquanto procurava rastros de pesquisa sobre recepção cinematográfica no Brasil em diversas temáticas a qual esta poderia se desenvolver, fui impactado pelo texto de Fernando Mascarello, “Procura-se audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas”, publicado em 2006, em VII Estudos de Cinema e Audiovisual da Socine; bem como pelo texto “Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira”, publicado em 2005, também de Mascarello, que questionam o paradigma do cânone glauberiano-cinemanovista e textualista que dominaram os estudos de cinema até aquele momento.

Na minha concepção sobre o assunto, visto o pouco material encontrado sobre recepção, algumas questões sobre os estudos de cinema da década de 2000 continuavam no ambiente acadêmico. Os textos de Mascarello me puseram a pensar na situação contemporânea dos estudos de recepção no cinema brasileiro, que do zero, floresceu em comparação às condições de pesquisa do início dos anos 2000, graças aos trabalhos de professores e pesquisadores que fizeram parte da “a primeira geração socine”, como Renato Luiz Pucci Jr., Mauro Baptista, Denilson Lopes, Fernando Mascarello e Bernadette Lyra. Para

além disso, dentre os trabalhos que mais me influenciaram, desde a graduação, a questionar as barreiras dos estudos exclusivamente textuais do cinema brasileiro, estão a tese de doutorado de Laura Loguercio Cánepa, sobre a historiografia do gênero de horror no Brasil, a tese de Nuno César Abreu, sobre a boca do lixo paulistana e os textos de Gelson Santana Penha, com seu estudo sobre a pornochanchada.

Entretanto, dentre os estudos de recepção no Brasil, a teorização e obra de Mahomed Bamba destacou-se, visto os meus interesses de pesquisa, com destaque para seu texto “Ler a recepção: para uma análise crítica dos discursos da censura cinematográfica” (2014), onde Bamba questiona o impacto da censura cinematográfica no espectador e no autor da obra fílmica a partir de documentos da censura no Brasil expedidos pelo Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) da ditadura civil-militar Brasileira. No texto, Bamba articula suas proposições sobre recepção e censura com os estudos da teórica norte-americana Janet Staiger, no que ela classifica como estudo histórico-dialético da recepção, cuja leitura, significação e consumo de audiências são transpassadas pelo fator histórico, pelo materialismo dialético e pelas questões sociais, a fim de identificar discursos dominantes e discursos marginalizados gerados pelos processos de significação do filme a partir de audiências reais.

As ideias de Bamba, Mascarello e Staiger tornaram-se referenciais para a continuidade das minhas indagações sobre a recepção dos filmes de Bressane entre os anos 1970 e 1975, pois elas davam sustentação teórica e metodológica para que fosse possível investigar as relações entre censura, interdição, autoria e discurso no cinema, tomando como base a proposta de Staiger sobre uma estética da recepção histórico-materialista, cuja base de pensamento neomarxista, de certa forma, se alinhava à corrente de pensamentos dos filmes de arte experimentais no Brasil, contemporâneos à Bressane. Os livros “*Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*” (1992) e “*Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*” (2000) de Janet Staiger e “Recepção Cinematográfica: Teoria e Estudos de Casos” (2013) de Mahomed Bamba foram seminais para dar sustentação a esta pesquisa.

Une-se a estes, o trabalho da professora Rosane Kaminski, cuja tese de doutorado sobre a poética da angústia de Sylvio Back, e que o recorte da pesquisa incide durante sua atuação entre as décadas de 1960 e 1970 no cinema moderno brasileiro - período contemporâneo a atuação de Bressane -, possibilitou pensar a poética bressaniana

considerando a linguagem cinematográfica do diretor, no que eu nomeio como uma poética da crueldade. A designação tem origem na denominação que Ismail Xavier dá às características formais das obras de Bressane como um cinema da crueldade, no livro “Alegorias do Subdesenvolvimento” (2012), resultado de sua tese de pós-doutorado. Ao pensar a relação autor, obra e espectador, este trabalho destaca as características de produção poética a partir do pensamento do cinema de Bressane como cinema de poesia. O atual projeto de pesquisa de Kaminski em torno da violência no cinema brasileiro, com destaque ao texto “Formas da violência no cinema moderno brasileiro” (2024) também exerceu uma grande influência teórica para pensar as imagens, a violência no cinema de Júlio Bressane e a sua poética da crueldade.

Por fim, vale destacar que entre 1970 e 1975, Bressane dirigiu 9 filmes. Segue em ordem: *A Família do Barulho* (1970), *Barão Olavo, o Horrível* (1970), *Cuidado, Madame* (1970), *A Fada do Oriente* (1971), *Amor Louco* (1971), *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), *Lágrima Pantera* (1972), *O Rei do Baralho* (1973) e *O Monstro Caraíba* (1975). Durante esse período também destaca-se o curto período de exibição nacional e vida nos festivais de *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969) e *O Anjo Nasceu* (1969) entre os anos 1970 e 1974. A impossibilidade de lidar com corpus de pesquisa dessa magnitude me fez reduzir esse estudo aos filmes que Bressane trabalhou como diretor na Belair, pois permitia uma melhor unidade de pensamento dos processos criativos, recorte temporal, histórico e geográfico bem delimitado e documentos que comprovam que os filmes foram submetidos à avaliação dos censores para circulação nacional.

Contudo, dos filmes Belair dirigidos por Bressane, apenas dois foram enviados para DCDP com objetivo de liberação para circulação em salas comerciais: *A Família do Barulho* e *Barão Olavo, o Horrível* (1970). *Cuidado, Madame* (1970), finalizado fora do Brasil após a dissolução da produtora, não foi enviado para análise censória pois os realizadores o tinham como filme pessoal, conforme relato de Bressane⁴, portanto não há documentos de censura ou interdição sobre esse filme, logo, não será analisado nesta dissertação. Atualmente, todos esses filmes podem ser encontrados no YouTube, com acesso gratuito e livre (que ironia da história!).

Quanto aos registros de recepção, tomarei como fonte os documentos relativos à interdição dos filmes. Os processos de censura relativos aos dois filmes foram encontrados no

⁴ Bressane comenta sobre as intenções de uso e exibição particular dos filmes *Cuidado Madame* (1970) e *Sem Essa, Aranha* (1970) no documentário *Belair* (2009), dirigido por Bruno Safadi e Noa Bressane.

acervo do Arquivo Nacional de Brasília, através de consulta online, cujo direcionamento foi indicado pelo doutor Fernando Seliprandy Fernandes, por meio de uma base de dados. Tratam-se da portaria nº 022 de Rogério de Nunes, 4 julho de 1975, relativa à “*A Família do Barulho*”, e da portaria nº15 de Rogério de Nunes, de 10 de abril de 1972, documento incluído em 1975 na portaria nº 237 de Rogério Nunes, de 10 de Março de 1975, relativos à “*Barão Olavo, o Horrível*”. A primeira trata do primeiro processo de censura do filme e a segunda a manutenção da proibição em todo território nacional.

Apesar dos documentos serem os protagonistas para análise da recepção e da construção de discurso sobre os filmes nesta dissertação, a pesquisa também contemplará registros como trechos de jornais e notícias sobre os referidos filmes e a atuação da Belair durante o período do processo de repressão, submissão dos filmes ao DCDP e a vigência da interdição dos filmes, que dura de 1975 a 1980. Esses materiais foram consultados no acervo da Cinemateca Brasileira e Hemeroteca Digital. Para discorrer sobre os procedimentos da Belair, visto a peculiaridade da sua existência clandestina, cujo rastros mínimos foram apagados durante a feitura dos filmes, recorrerei a estudos prévios sobre o cinema de Bressane enquanto cineasta da geração marginal, entre 1966 e 1970, entrevistas póstumas à extinção da produtora e documentários disponíveis que ajudaram a esclarecer, sob a perspectiva dos envolvidos, os métodos, motivações estéticas e sistema microcomunitário de colaboração artística que são cruciais para a compreensão da poética bressaniana como uma poética da crueldade.

II Da metodologia: procedimentos e caminhos a trilhar

Para lidar com as idiossincrasias desta pesquisa, pautada numa relação dicotômica entre o estudo da recepção e o veto da espectralidade, é preciso destituir o espectador da massa uniforme, noção que Robert Stam conceitualiza como “mais ativo e crítico, não o objeto passivo da interpelação, mas a um só tempo constituidor do texto e por ele constituído” (2000, p. 256). Isso implica, mais do que apenas pensar as relações pelas quais o contexto fílmico é posto em contato com o espectador, mas entender que os efeitos subjetivos da experiência fílmica não poderiam se deslocar de desejos, conhecimento, experiência e fatores sociais constituídos fora do texto e interpelado por outras interações de poder como raça, gênero, classe e sexualidade. Ainda segundo Robert Stam,

A análise da espectralidade deve, portanto, investigar as lacunas e tensões entre os diferentes níveis, as diversas formas por meio das quais o texto, o dispositivo, a

história e o discurso constroem o espectador, e as formas como também o espectador, como sujeito-interlocutor, molda esse encontro. (2000, p. 257)

Assim, concentro-me nas questões relativas às definições de recepção e espectadorialidade. Como aponta Fernando Mascarello (2023), o processo efetivo de recepção se estabelece no “agenciamento espectadorial associado a práticas identificatórias e desejantes individuais e relativamente flexíveis – sendo esse agenciamento, por conta de tal flexibilidade, potencialmente reinventável a cada encontro de cada sujeito-espectador com o filme” (2023, p. 23). Ele explica que as questões relativas à espectadorialidade ocorrem em dois momentos distintos na história do cinema. Primeiro, sob características do movimento modernista político e de seu determinismo textual, a espectadorialidade era tida como um passiva, abstrata, homogênea e a-histórica. Contudo, a partir do contato com a abordagem teórica dos estudos de recepção culturalistas, do começo dos anos 1980, o espectador passa a ser compreendido por outras instâncias, onde estes são vistos sob perspectivas “mais ativas, singularizantes, heterogêneas e historicizadas dos espectadores concretos” (Mascarello, 2023, p. 23).

Mais do que apenas priorizar o texto e a leitura dos espectadores enquanto indivíduos singulares, Mascarello aponta que as teorias da espectadorialidade devem estar atenta aos efeitos dos contextos da condição espectadorial que incide sob a complexa dinâmica entre espectadores e filmes. Isso compreende uma série de dinâmicas que devem ser levadas em consideração que incluem aspectos “psíquicos e ideológicos, cognitivos e afetivos, estéticos, políticos, socioculturais, identitários e existenciais” (Mascarello, 2023, p. 24). A espectadorialidade está salvaguardada dentro dos processos que incidem nas relações entre o espectador e o filme. Já os estudos de recepção, conforme aponta o autor, salvaguarda uma dimensão de constituição sócio-histórica do sentido cultural dos filmes,

que envolve não apenas a faceta mais espectadorial das interpretações, usos e prazeres, mas também, por um lado, a disputa polifônica, verificada nessa construção, entre as discursividades produzidas pelos diversos atores sociais nela participantes (público, cineastas autores e elencos dos filmes, crítica jornalística e acadêmica e agentes da indústria), e, por outro, os influxos dos contextos e situações de recepção sobre esse processo coletivo de criação de sentidos. (Mascarello, 2023, p. 24)

Desse modo, como aporte metodológico, junto a Mascarello, recorro a Janet Staiger, teórica do campo da recepção. Staiger, que formulou seu pensamento sobre os estudos de recepção nos anos 1990, adicionou um novo ponto focal ao indicar que a noção que o leitor de um texto, o visualizador de uma obra de arte ou espectador de um filme não são apenas transpassados por sua subjetividade, mas também pelos fatores históricos. Este argumento propõe que descrever estratégias interpretativas pautadas pelos processos históricos, auxiliadas à explicação dessas estratégias, podem trazer valiosas contribuições para a história, a crítica e a filosofia desses produtos artísticos.

No livro *Interpreting Films* (1992), Staiger propõe a abordagem histórico-materialista da recepção cinematográfica, uma abordagem neomarxista⁵, para destacar o contexto factual em preferência ao materialismo textual ou a psicologia dos leitores como ferramentas mais importantes para elucidar os processos de leitura fílmica e interpretação. É importante destacar que as motivações psicológicas ou materiais não são descartadas na abordagem de Staiger, mas são utilizadas em prol da análise das condições sociais de leitura fílmica. Para a autora, o estudo da recepção engloba uma concepção ampla de produção de discursos sobre a obra cinematográfica. Ela conceitualiza a interpretação como um ato que ocorre na interseção de múltiplas determinações históricas, pois, segundo a autora,

se quisermos entender a interpretação das imagens em movimento, é crucial estudarmos os determinantes históricos. Portanto, enquanto adoto uma abordagem contextual, não argumento que os textos não são materiais ou reais; eles fornecem dados de sentido aos indivíduos. No entanto, os leitores não apenas "decodificam" textos hegemônicos; os leitores são indivíduos históricos complexos capazes de agir dentro das contradições de sua própria construção como seres e como seres leitores. (Staiger, 1992, p. 48)

É importante notar que o texto fílmico, segundo Staiger, não é preterido enquanto objeto de estudos da produção de sentido de audiências, porém não são determinantes isolados; motivo pelo qual, nesta pesquisa, desenvolverei um amplo aporte prévio sobre a textualidade poética formal do cinema de Bressane, antes de me debruçar por completo na análise dos discursos da censura presentes nos documentos do DCDP.

Assim, ao formular a abordagem histórico-materialista da recepção, no quarto capítulo de *Interpreting Films* (1992), Staiger deixa claro que o movimento de análise histórica da

⁵ Neomarxismo é uma corrente de pensamento marxista que incorpora tradições intelectuais da psicanálise, da teoria crítica e do existencialismo, sendo esta a corrente de pensamento hegemônica no marxismo ocidental baseada no materialismo dialético e no socialismo científico.

produção de discursos orbita uma complexa relação regida na interação entre contexto, texto, autor e indivíduo, onde “conceitos mentais e linguagem desenvolvidas social e historicamente podem ser apenas parcialmente acessíveis à autorreflexão e são certamente heterogêneos” (1992, p. 79). O que proponho ao utilizar essa abordagem como metodologia, é mais do que apenas avaliar os mecanismos de interpretação, mas realocá-los de acordo com a disponibilidade histórica que as retóricas discursivas sobre as imagens em movimentos, no cinema, adotam, a depender do contexto interpretativo. Esse movimento elucida uma outra forma de compreender as diferentes formatações de discursos que um filme pode fornecer ao longo do tempo, a depender das condições políticas. No caso desta pesquisa, a interdição imposta às obras é um fator político crucial que modifica os agenciamentos de leitura. No que concerne à recepção, Staiger assim denomina o seu entendimento sobre este campo epistemológico:

Em primeiro lugar, os estudos de recepção têm como objeto a pesquisa da história das interações entre leitores reais e textos, espectadores reais e filmes. [...] Mas, de modo geral, os estudos de recepção não tentam construir uma explicação generalizada e sistemática de como os indivíduos poderiam ter compreendido os textos, e possivelmente algum dia compreenderão, mas sim de como os entenderam. Além disso, e conseqüentemente, os estudos de recepção criticam a noção do leitor ideal como algo ahistórico. (Staiger, 1992, p. 8)

Por exemplo, em vez de discutir se o autoritarismo é ou não uma forma de produção da textualidade, dentro dessa abordagem metodológica, os estudos de recepção informam como o autoritarismo influencia os mecanismos de leitura. Esta abordagem, ao levar em consideração mais do que apenas o texto como experiência de recepção isolada, dá destaque às formas que os indivíduos se relacionam com o processo de leitura, interpretação e significância. Essa conduta revela a dominância de certos discursos em relação à outros, principalmente quando é evidenciado questões relativas à gênero, classe, orientação sexual, poder econômico, poder institucional e outros meios subjetivos de interpretação do indivíduo.

Conhecida a proposição metodológica, o estudo da recepção cinematográfica a partir de documentos da censura da ditadura civil-militar, apresento então a organização desta dissertação. Passado o momento introdutório, deixarei de lado o texto em primeira pessoa para despersonalizar essa investigação, partindo assim para uma postura analítica das obras e dados aqui discutidos. O desenvolvimento da dissertação será composto de dois tomos: “*Da poética da crueldade*” e “*Do sensível interditado*”. A primeira parte contempla um olhar

focal à poética bressaniana a partir das características poéticas e formais de seu cinema marginal, naquilo que nomeio como *poética da crueldade*, de acordo com a formulação de Ismail Xavier sobre a obra de Bressane durante as décadas de 1960 e 1970. Essas características, que já estão presentes nos trabalhos prévios do autor, são aprofundadas com veemência no processo criativo da Belair Filmes, movimento que decorre não apenas da linguagem que o diretor impregna nos filmes produzidos, mas que também dizem respeito à estrutura disruptiva de criação autoral e coletiva da produtora. Conhecidos os parâmetros do que será vetada à espetatorialidade pública, em “Do sensível interditado” tratarei, de fato, do discurso presente nos documentos censórios que resultaram na interdição das obras, onde, a partir de leitores reais, contextualizarei as dinâmicas de leitura, interpretação e tomada de narrativas. Esses documentos evidenciam o olhar do discurso dominante dos censores que, ao se depararem com filmes que desafiam a linguagem hegemônica do cinema, impuseram sobre as obras a sua determinação de não-espetatorialidade. A análise dos discursos presentes nesses textos evidencia que a proibição de circulação comercial dos filmes decorre da linguagem da poética da crueldade de Bressane.

Seguirei, assim, pelo percurso seguindo a cadência de capítulos da dissertação. No primeiro capítulo, apresentarei o diretor e seus trabalhos prévios. No segundo capítulo, contextualizarei a Belair Filmes no período histórico de sua existência e sua instância enquanto arte e cinema de guerrilha. No terceiro capítulo, e capítulo final do primeiro tomo, organizarei as ideias em torno do cinema bressaniano e a produção do diretor na Belair como uma poética da crueldade. No quarto capítulo, que abre o segundo tomo da dissertação, analisarei as idas e vindas do processo censório dos filmes nos procedimentos internos do DCDP enquanto embate discursivo. O quinto e o sexto capítulo serão focados, respectivamente, na análise dos documentos de interdição de *Barão Olavo*, *o Horrível* e *A Família do Barulho*. O sétimo capítulo será focado no silenciamento das obras durante a vigência institucional da censura e a produção de discursos a partir de exibições clandestinas dos filmes, com ênfase em *A Família do Barulho*.

Ainda segundo Staiger, a abordagem histórico-materialista deve historicizar os resultados da pesquisa sobre audiências atuais. O materialismo dialético insiste que o importante não é o estado atual do objeto, mas a taxa, direção e resultado provável das mudanças decorrentes dos conflitos de forças. Assim, entendo que as noções de valor construídas a partir de um discurso dominante não são universais, mas podem ser armas políticas, pois a “interpretação de filmes não é um ato isolado e meramente estético; é uma

prática que transforma o mundo material para nosso uso” (Staiger, 1992, p. 97). Por isso, na última parte dessa dissertação, as considerações finais, retomo o motivo pelo qual este longo caminho foi percorrido enquanto pesquisa: historicizar a factualidade das leituras da censura ao cinema de Bressane durante o período da interdição do filme como um movimento de não-espectatorialidade, um tipo específico de recepção, que parte da dialética discursiva entre a poética da crueldade e a recepção da censura.

Parte I:*Da poética da crueldade*

*“Cinema é sonho. Arte do sonho. O melhor cinema é feito
por aquele que mais sonhar.” - Júlio Bressane*

CAPÍTULO 1

Violência e agressão estética em Júlio Bressane

1.1 Perspectivas da violência: sobre a crueldade

Olhar para o cinema de Júlio Bressane é, de certa forma, olhar para o tensionamento das possibilidades do cinema brasileiro enquanto materialidade, forma e processo criativo. A ruptura causada pela experimentação de Bressane permitiu que o autor explorasse os limites do cinema narrativo-representativo com uma boa dose anárquica de liberdade criativa, movimento que Ismail Xavier reconhece como “a figura chave de uma vertente do cinema brasileiro moderno que recusou de forma mais incisiva a narrativa convencional, ultrapassando os limites daquela experiência de renovação que o cinema de autor – no Brasil, o Cinema Novo – havia conduzido até 1968” (2006, p. 5).

Nessa esteira, o cinema de Júlio Bressane, naquilo que o próprio identifica como poesia da luz, cinemancia ou cinema-limite, classificações formuladas ao longo do tempo em seus textos sobre cinema e poesia, foge de uma perspectiva panfletária e exige do espectador um comprometimento com a linguagem cinematográfica, a forma fílmica e os intrincados sistemas de significação presentes em seus filmes, cuja participação ativa e emancipada do espectador é prerrogativa-chave para determinar a experiência cinematográfica que o autor propõe. À primeira vista, Ana Beatriz Buoso Marcelino (2016), entende o primeiro impacto da obra de Bressane com o espectador como uma

espécie de catarse ao ver pela primeira vez imagens que não se equivalem, como fragmentos, cenários precários e temas de forte apelo emocional que o levam a se posicionar ora chocado ou no mínimo desconfortável, ora tentando buscar nexos prováveis, porém, que somente produzirão algum sentido a partir do olhar sobre o todo da obra. (2016, p. 20).

Antes de lidar com um espectador real, conformado historicamente e que interage com o mundo e suas relações sociais, compreenderemos a obra de Bressane a partir do enfoque da agressão estética que ele proporciona ao espectador na ordem subjetiva e sensorial, que é também movimento fundamental para o discernimento de seus filmes enquanto cinema de poesia. Bressane propõe um cinema que se dá na existência poética numa forma relacional entre vida e arte, entre meio e técnica, sabedoria e intuição, entre presciência e consciência, dualidades que permitem um terceiro olhar, um olhar presencial, sobre a própria humanidade. Segundo o cineasta,

A vida não basta, no homem as técnicas, os meios que o conduzem para fora de si, são centrais. O cinema talvez seja das últimas artes mânticas (de Manto, filha do adivinho Tirésias, que recebeu do pai o dom da adivinhação. Foi sibila no santuário de Delfos), arte de pressentir, de angústia do futuro, noosmancia, cinemancia, capaz de fazer o homem inclinar-se a se inclinar para fora de si... (Bressane, 2005, p. 13)

O que Bressane propõe na disrupção de seus filmes é encarar a vida sob uma perspectiva de realidade que irrompe na complexa interação com a imagem através de um prisma que conecta a percepção visual do espectador às suas experiências pessoais com o mundo material. Thales Vilela Lelo (2017) explica que a relação entre o indivíduo e a imagem é fundamentada no princípio da alteridade, caracterizado por um movimento de aproximação em relação ao outro e distanciamento em relação *self*, num processo mediado por um sistema de direcionamento do olhar que interliga diversas operações comunicativas entre sujeitos e as obras, permitindo-nos vivenciar sensações que são guiadas pela imagem. É na alteridade que reside nesse intermédio entre o autor, a obra e o espectador, que a imagem pode assumir um potencial de violência que se materializa em reflexo ao mundo físico.

A crueldade, contudo, está incrustada em atos e vivências da materialidade e não na inerência do sentido das imagens. No primeiro capítulo do livro “A imagem pode matar?”, a autora Marie-José Mondzain (2009) reflete sobre o efeito das imagens que representam violências, a relação dessas imagens com os sistemas de poder e, principalmente, questiona sobre o grau de periculosidade e responsabilidade que elas têm nos reflexos reais da brutalidade humana. As indagações levantadas logo são prosseguidas de um alerta: “é preciso encarar a imagem na sua realidade sensível, e nas suas operações ficcionais. É necessário admitir que elas se encontram a meio caminho, entre as coisas e o sonho, num entre-mundo, num quase-mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e nossa liberdade” (Mondzain, 2009, p. 12).

A imagem como coisa é destituída de valores morais e efeitos de sentido, senão aqueles que atribuímos a ela, já que “uma imagem não produz o visível; torna-se visível através do trabalho de interpretação e ao efeito de sentido que se institui entre a imagem e o olhar” (Souza, 2001, p. 72). Um objeto não é capaz de deflagrar perigo a um outro objeto, ou a uma pessoa, se este não estiver inserido nas relações interpessoais, afinal, não é possível falar de violência sobre objetos, ou então, praticada por eles. Essa definição, a princípio banal, é fundamental para entender que a violência não ocorre no suporte, pois o suporte não é um corpo que sofre as consequências do ato violento. É naquilo que se faz delas que mora o

potencial danoso das imagens. Logo, pensar uma poética baseada em atos de crueldade, é antes de tudo, refletir a potência da responsabilidade das imagens violentas, ficcionais ou não, por aquilo que é inteiramente resultado da conduta humana.

Ao pensar a prática cinematográfica como uma poética da sensorialidade através das imagens, cuja recepção é impactada pelas noções de leitura dessa prática poética, vislumbramos a interdição como uma forma de recepção que condena as imagens ao pior dos destinos: a impossibilidade das imagens se tornarem visíveis a outros públicos. Então, qual o grau de culpabilidade que existe sobre uma imagem para que esta seja punida? Seria a imagem capaz de agredir ou ser instrumento de agressão?

Para responder essas perguntas, primeiro nos ateremos ao conceito de crueldade. Antonin Artaud (1896-1948) poeta, ator, dramaturgo e escritor francês, dedicou parte de sua carreira a desenvolver a noção de Teatro da Crueldade⁶, temática que percorre suas obras escritas e também artísticas no campo do teatro, da poesia, das artes plásticas, da filosofia, do cinema, entre outras produções. Apesar de sua extensa colaboração na produção acadêmica incidir sobre o teatro, Artaud também pensa o cinema a partir do que ele considera uma verdadeira liberação, necessária e precisa, de todas as forças sombrias do pensamento (Artaud, 2006), um impacto visual direto, extraído da própria essência do olhar, que atinge o cérebro sem mediação discursiva, alheio a condicionantes psicológicas. Artaud proteja nessa definição aquilo que denomina cinema visual — em oposição ao textual —, voltado à exposição crua e visceral de nossos gestos em sua barbárie primitiva. Trata-se de uma ontologia do ser realizada através da linguagem cinematográfica.

Para Artaud, a ideia de crueldade passa pela noção de que a vida é cruel. Desde o primeiro choro somos inseridos num mundo cruel, uma luta constante por princípios. Passamos pelo desamparo, a solidão, a luta pela sobrevivência para prover nossas necessidades básicas, a melancolia, as frustrações e, por fim, a existência como um todo. A crueldade é o maquinário que mantém as relações do homem com outros e consigo mesmo funcionando, uma agonia interminável porém ela é “a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel” (Artaud, 2006, p. 118). Ele assim classifica a palavra crueldade:

⁶ O *Teatro da Crueldade*, idealizado por Antonin Artaud, rompe com a dramaturgia tradicional ao privilegiar a experiência sensorial e instintiva. Buscando atingir o inconsciente do espectador, utiliza gestos, sons e imagens de forma intensa e visceral. Artaud defendia um teatro que provocasse emoções profundas, desestabilizando convenções e explorando a comunicação além das palavras.

o sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue se manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente (2006, p. 119).

O entendimento de Artaud para crueldade é uma boa definição para abarcar a dimensão complexa sobre o que a crueldade pode abordar quando defrontamos esse conceito com o cinema de Júlio Bressane. Afinal, conceitualmente, seu entendimento aborda um conjunto de práticas ainda mais completo sobre todas as questões relativas à conceitualização mais básica da palavra, em contraste ao significado de crueldade do dicionário. Define-se “crueldade” a “1 - qualidade de cruel; 2 - ato próprio de pessoa cruel; 3 -Desumanidade; 4 - Barbaridade; 5 - Rigor Excessivo” (Dicionário Priberom).

Assim, para além das conotações mais óbvias de associação ao suplício, à maldade, à dor, ao sangue derramado, à violência, ao horror, ao medo, à angústia dilacerante, às pulsões de morte, a crueldade também está ligada à questões éticas-estéticas-políticas como afirmação de vida. É diante da crueldade da vida que nos indignamos, que choramos, que somos provocados. É onde a vida reage de uma forma ou de outra. Até mesmo a indiferença diante a crueldade é um aspecto que determina questões relativas à consciência de humanidade pelo olhar. Susan Sontag, no ensaio “Diante da dor dos outros” (2003), reflete sobre o papel da fotografia, que imortaliza as imagens de sofrimento e de morte, e a relação que temos diante da dessensibilização do olhar dessas imagens nas mídias, em situações que eternizam um outro em agonia, um indivíduo em situações desumanas. Sobre a questão das imagens que retratam a dor dos outros, Sontag comenta:

Mostrar um inferno não significa, está claro, dizer-nos algo sobre como retirar as pessoas do inferno, como amainar as chamas do inferno. Contudo, parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros. Alguém que se sinta sempre surpreso com a existência de fatos degradantes, alguém que continue a sentir-se decepcionado (e até incrédulo) diante de provas daquilo que os seres humanos são capazes de infligir, em matéria de horrores e de crueldades a sangue-frio, contra outros seres humanos, ainda não alcançou a idade adulta em termos morais e psicológicos. (2003, p. 97)

O que está em jogo nas representações das imagens cruéis é a forma como direcionamos nosso olhar. Nessa percepção sensível, pensar na imagem que retrata o sofrimento também é pensar na imagem como uma violência inaceitável, aquilo que não deve

ser visto, não deve ser reproduzido, não deve ser vivenciado. George Didi-Huberman nomeia essa categoria de relação com as imagens, como foco nas imagens traumáticas, como imagens-terríficas, uma imagem cuja incidência do olhar produz um sentimento de profunda “plasticidade dialética” ao ponto de produzir efeito de negação sobre quem a experiência, numa tônica de resposta que se dá na taciturnidade, "quando o silêncio das palavras se impõe e todas as categorias se tornam insuficientes" (Didi-Huberman, 2020, p. 119).

Dessa forma, pensar a imagem cruel, conforme Mondzain nos alerta, é refletir sobre a forma de se relacionar com essas representações na ordem do sensível, seja por uma perspectiva de choque, erótica ou de fascínio com a imagem que presentifica o abjeto. Isso também é fundamental para pensar no tipo de relação sensível que determina a proibição dessas imagens, seja por uma ordem moral ou institucional. Mahomed Bamba (2013) pensa a relação da interdição das obras de arte, com ênfase nos filmes, a partir da formulação de Burch (2019), para quem a censura cinematográfica se configura como um fenômeno que transcende a mera interdição institucional de obras fílmicas, sendo, antes, a expressão sociológica de tensões latentes em determinada sociedade e em um dado momento histórico. Nesse sentido, a censura manifesta-se no campo estético como resposta à violação de tabus, evidenciando conflitos entre os regimes de representação artística e os valores culturais hegemônicos.

Ao enfatizar a dimensão sociológica da censura, Bamba toma a noção de "agressão estética", conceito proposto por Burch (2019), que permite compreender não apenas as restrições impostas às obras cinematográficas, mas também o papel intervencionista dos espectadores e da esfera pública na delimitação de suas fronteiras discursivas em torno de imagem perigosas. Desse modo, a censura não se apresenta unicamente como um dispositivo coercitivo exercido sobre os públicos, mas também como um mecanismo no qual parcelas desses mesmos públicos atuam como agentes ativos da repressão, reiterando interditos e reforçando a proibição.

No plano da recepção, as implicações estéticas, históricas e sociológicas da censura tornam-se evidentes na dialética entre os horizontes de expectativa⁷ dos filmes e as concepções ideológicas dos públicos e da crítica. Esse descompasso evidencia um campo de

⁷ Segundo Hans Robert Jauss, o horizonte de expectativas se refere ao conjunto de expectativas, preconceitos e experiências anteriores que um leitor ou espectador traz para a obra de arte ao interpretá-la. Essas expectativas são moldadas pelo contexto histórico, cultural e social do público, e influenciam como ele entende e reage ao texto ou à obra.

tensões em que os processos de significação cinematográfica não ocorrem de maneira homogênea, mas em constante negociação entre as poéticas dos realizadores e os regimes simbólicos que orientam a experiência do espectador.

Nessa perspectiva de radicalidade, a proibição completa da imagem nos faz retornar à pergunta: A imagem é capaz de agredir ou ser instrumento de agressão? Para elucidar as nuances que moram nessa proposição, compreenderemos os filmes de Júlio Bressane durante sua atuação na produtora Belair Filmes enquanto exemplos de uma poética da crueldade. É importante frisar que o radicalismo proposto na produtora Belair Filmes, laboratório clandestino a qual essa dissertação irá discorrer, é resultado do aprofundamento estético das experiências anteriores do diretor no fazer cinematográfico, a qual já despontava, na época, como um cineasta que proporcionava uma experiência de choque ao espectador em seus filmes, como é o caso de *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969). Estes já indicavam sua tendência disruptiva em comparação à produção contemporânea. Nesse sentido, para elucidar a construção da poética bressaniana dado o período das obras em que esse estudo aborda como objetos de pesquisa, antes é necessário entender os primeiros passos, o período, os movimentos, debates e discurso que circundam a obra de Bressane nesse primeiro momento.

1.2 Passos iniciais: entre o cinema direto e o cinema novo

Em 1957, Júlio Bressane ganhou de sua mãe sua primeira câmera 16 mm e um projetor, aos 11 anos de idade. Tal fato, conforme relatos do próprio Bressane demarcou sua primeira experiência com a imagem em movimento, e de certa forma, foi um ponto inicial para uma carreira profícua enquanto artista e profissional do audiovisual.⁸ Entretanto, sua carreira no cinema só iniciou de fato em 1965 quando assumiu o posto de assistente de direção no filme *Menino de Engenho*, longa-metragem dirigido por Walter Lima Júnior. Desde 1966, Bressane atuou em diferentes funções na produção cinematográfica. Foi roteirista, produtor, editor, figurinista, compositor, fotógrafo, mas é na direção fílmica que seu trabalho se destaca.

Ao reunir conhecimentos o suficiente para andar com suas próprias pernas enquanto autor, a estreia de Bressane na direção veio pouco tempo após *Menino de Engenho*, no ano seguinte, com curta-metragem *Lima Barreto – Trajetória*. No mesmo ano, Bressane dirige em

⁸ Relato de Júlio Bressane, em entrevista para A Folha de São Paulo em 12 de junho de 2006, no texto “Bressane Bem Perto”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200606.htm>

co-direção com Eduardo Escorel o documentário *Bethânia Bem de Perto - A propósito de um show*, curta metragem em preto e branco que acompanha a cantora Maria Bethânia no começo de sua trajetória, sua recém-chegada ao Rio de Janeiro e a intimidade de suas relações com outros músicos de seu contexto artístico.

Já o contexto artístico de Bressane, naquele momento, é o cinema novo. Em 1965, *Rio, Zona Norte*, o marco inicial do cinema novo brasileiro estava prestes a completar 10 anos e o impacto do cinemanovista ainda era fresco nos debates sobre a autoria que sucederam após as publicações de André Bazin e François Truffaut na revista *Cahiers do Cinema*, textos que instituíram no campo cinematográfico a ideia da política dos autores, cujos reflexos foram pontos nodais para discussão de autorias dos novos cinemas latino americanos.

Lima Barreto - Trajetória e Bethânia Bem de Perto marcam não apenas uma estreia na direção, mas uma trajetória que culmina rumo a uma condução estilística de recusa que acompanhará Júlio Bressane ao longo de sua carreira, um movimento comprometimento com uma “produção experimental que rompe com a linearidade do tempo” (Carneiro, 2020, p. 13). É interessante notar que, mesmo dentro do sistema de produção do cinema novo, as escolhas temáticas e estéticas para Bressane, em sua estréia como documentarista, fogem das diretrizes mais lógicas do movimento, como é possível perceber em comparação à alguns filmes curta-documentários realizados entre 1964 e 1967, por exemplo, *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirzman, *Viramundo* (1965), dirigido por Geraldo Sarno, *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor e *Maranhão 66* (1966), de Glauber Rocha, cujas características se aproximavam das discussões sobre a produção curta-documental no Brasil cuja proposta “não era de um cinema dirigido a salas comerciais, mas a de um cinema que pudesse atingir o público através de cineclubes, das associações de bairro e dos centros populares de cultura e que atuasse como meio de alerta sobre a possibilidade de transformação da realidade social” (Kaminski, 2018, p. 102).

Ambos os filmes podem ser considerados produções que estão distantes do modelo de produção hegemônico dos filmes comerciais, entretanto, não se preocupam com a abordagem documentarista estabelecida pelas experiências de um cinema de denúncia social, que dialoga diretamente com a classe popular. Tanto *Lima Barreto...* quanto *Bethânia...* funcionam mais como experimentos de forma, do que filmes com uma intencionalidade discursiva sobre arte e cultura no Brasil. *Lima Barreto...*, trata-se de um filme-ensaio, apesar de Bressane e estudiosos do cinema brasileiro, como Fernão Ramos (2018), o classificarem

como documentário, de 11 minutos, com textos, fotografias antigas do Rio de Janeiro, passagens do autor e músicas contemporâneas ao período dos escritos de Lima Barreto que são utilizados no filme.

Já em *Bethânia Bem de Perto*, Bressane e Escorel abraçam a estética madura do cinema direto, termo cunhado pelo cineasta francoitaliano Mario Ruspoli durante o encontro do M.I.P.É.-TV (Mercado Internacional de Programa e Equipamentos de TV). A nomenclatura designou os novos documentários que, segundo Weller, surgiram “baseados no uso de câmeras portáteis 16mm (Éclair-Coutant NPR, Arriflex SR e Auricon) e equipamentos de captação de som sincrônico (NAGRA e Perfectone)” (2012, p. 23), método inovador - porém, não exatamente inédito - pois dispensava a necessidade de uma pós-sincronização, procedimento muito mais acessível em comparação com as possibilidades da época (Ramos, 2018). Ficam de lado os aparelhos mais pesados para dar lugar ao deslocamento articulado da câmera, proporcionando ao espectador um lugar privilegiado de “testemunha da realidade”, numa primeira experimentação de tensionamento entre o lugar do espectador na obra filmográfica. Segundo Ramos,

Talvez *Bethânia*, seja o primeiro documentário brasileiro que realmente penetre na estilística do direto, extraindo todas as suas consequências. Singular no nosso contexto, *Bethânia* trabalha sem perguntas ou entrevistas, com postura em recuo do sujeito da câmera, ação transcorrendo e equipe seguindo discretamente os personagens. Escorrel e Bressane usaram de uma câmera que quase não fazia barulho, um espanto para a época. Isso facilitava as coisas por ter um blimp leve. (2018, p. 64-65)

Os primeiros traços do experimentalismo bressaniano já aparecem nesse filme de maneira tímida. É possível notar em *Bethânia*... a inclinação para desnaturalização da cena a partir da presença diegética da câmera, recurso estilístico que o diretor enfatizaria ainda mais nos trabalhos seguintes. Ao sair do local de mero observador da cena, a câmera torna-se mais do que um olhar íntimo do diretor sobre a narrativa documental e da intenção de posicionar o espectador dentro do filme. Ela descortina as relações de transparência, potencializando o “efeito de real” buscado no cinema direto que pretendia “simular uma relação imediata entre equipe e objeto filmado e que posiciona o espectador em um lugar de testemunha e observador privilegiado dos acontecimentos antes confinados na esfera da vida privada. (Weller, 2012, p. 24).

A presença da câmera se instaura como um participante do ato narrativo ao interagir em cena e fora dela com as pessoas documentadas no filme. Ela se posiciona no âmago das relações pessoais filmadas pelos diretores e, ao mesmo tempo, invade o espaço privado da cantora ao adotar primeiríssimos planos no rosto de Bethânia (**Figura 1**), plano detalhe (**Figura 2**) e primeiro plano em imagens de performance no palco (**Figura 3**). Enquanto filmada, Bethânia jamais ignora a existência da câmera ao longo dos 33 minutos do filme, mas não a reconhece como um canal de comunicação com o espectador. A câmera a acompanha como um outro, um indivíduo, ela se personaliza como um personagem do acontecimento, sem uma intencionalidade registral, que privilegia o contexto relações internas com Bethânia e as pessoas que a rodeiam.

A presentificação da câmera torna-se um ponto narrativo crucial para o documentário que investe nas relações construídas também para fora do plano filmado, ao não necessariamente enquadrar todos os componentes da ação em tela. Escuta-se os agentes dos diálogos, mas alguns deles não são inseridos na *misé-en-scene*, pessoas que mantêm em curso o rumo dos atos e também não ignoram a presença do dispositivo, mas o inserem no contexto do acontecimento ao deixar fluir as relações que se constroem naquele momento.

Figura 1, 2 e 3 - Imagens de *Bethânia Bem de Perto*



Fonte: *Bethânia Bem de Perto* (Júlio Bressane, Eduardo Escorel, 1966)

Não só a diegese da câmera desponta em *Bethânia Bem de Perto* como recurso estilístico que Bressane iria explorar com mais intensidade nos próximos filmes para desafiar os limites estéticos da imagem em movimento no cinema brasileiro. Outra particularidade que os diretores incorporam no documentário é a dissolução da transparência a partir de uma não ocultação do maquinário de gravação. Em alguns momentos, nota-se a presença de fios de energia, microfones, a sombra dos operadores de câmera e, o mais notável de todos, o escape intencional do equipamento de iluminação (**Figura 4**). É clara a necessidade de evidenciar ao máximo a natureza de captura do real e de recusa as convenções mais tradicionais do documentário, como o uso de entrevistas, *talking heads* televisivos, *voice over* e a reencenação de momentos para câmera, o que Weller caracteriza como “uma abordagem supostamente mais sincera ou autêntica” (2012, p. 25) em relação à linguagem documental predominante até então. Tudo isso já indicia um caminho que Júlio Bressane seguiria ao adentrar na direção de narrativas ficcionais: sua afeição por recusar as práticas tradicionais de produzir cinema em comparação a seus pares contemporâneos.

Figura 4: Equipamento de iluminação, à esquerda, em *Bethânia Bem de Perto*



Fonte: *Bethânia Bem de Perto* (Júlio Bressane, Eduardo Escorel, 1966)

A estreia de Júlio Bressane na direção de filmes ficcionais narrativos aconteceu em 1967 com o longa-metragem *Cara a Cara*. Bressane, ainda inserido no cenário artístico e cultural do Rio de Janeiro, se encaminhando para o fim da década de 60, continua mantendo um forte compromisso com o estilo do cinema novo brasileiro, à sua maneira. Mas com a possibilidade ficcional da obra, entra em cena uma das principais marcas a qual Bressane atrelaria a sua produção a partir de então: a violência. Influenciado pela obra do escritor Lima Barreto, segundo o próprio diretor, o filme segue uma tendência à disjunção pela articulação

de montagem, mas ainda assim, insere-se numa estrutura narrativa clássica, com relações de causa e consequência.

Nesse momento, o que nos interessa é perceber como Bressane desenvolve suas noções de violência, cuja determinação de representação aparece em última instância na brutalidade da imagem, mas que decorre de outras microviolências ao longo da trama, ancoradas na estrutura social sob qual os personagens estão inseridos.

No filme, acompanhamos a vida de Raul, interpretado por Antero de Oliveira, um jovem funcionário público, que enfrenta um futuro limitado e desmotivador, passando seus dias registrando eventos no âmbito civil. Um dia, Raul ao ler jornais depara-se com fotografias de Luciana, personagem de Helena Ignez, e desenvolve por ela um amor obsessivo à distância, não correspondido pela moça, alheia a seus sentimentos. A jovem moça, criada em um ambiente de privilégios e conforto, é filha de Hugo, interpretado por Paulo Gracindo, político influente e corrupto que vislumbra em Raul a impossibilidade de garantir a vida de luxos da filha, já que este vive com sua mãe enferma em uma humilde residência nos subúrbios. Raul, em um momento de desespero, comete um assassinato contra seu superior no trabalho, sequestra Luciana e a leva para sua casa. Lá, em um ato de violência extrema, ele assassina Luciana, sua própria mãe e finalmente comete suicídio.

Mais do que o choque pela imagem, existe uma pulsão em representar o contexto social violento, que Bressane levanta insustentavelmente através de uma linguagem narrativa mais sóbria, contida, um silêncio incômodo que representa a solidão do personagem de Raul por meio dos marcadores de pobreza e impossibilidade de ascensão social que o circunda. Sua residência empobrecida, a situação de doença da mãe, o trabalho que ele exerce com desinteresse, as relações de poderes estruturais a que ele está confinado, tudo isso implica numa leitura sobre a continuidade da violência, situando-a como “parte da violência colonial, sustentada no racismo e na segregação social, promotora de todo tipo de sujeição e, ao mesmo tempo, naturalizada como se fosse intrínseca à sociedade brasileira” (Kaminski, 2024, p. 332).

Em *Cara a Cara*, a corrupção, a segregação social, o machismo e as relações de poder tomam forma e antecipam a brutalidade que se concretiza na tela (**Figuras 5**). Lançado em sintonia com *Terra em Transe* de Glauber Rocha, obra esta na qual Jean-Claude Bernardet (1991) encontra paralelos em relação à representação das figuras políticas, *Cara a Cara* se aproxima da corrente cinemanovista, mas ainda assim, a apreende, engole, fagucita e a devolve com o que Bernardet classifica como uma relação de assimilação e rejeição à

influência Glauberiana, num movimento que “retoma, recria, transcria elementos” (Bressane apud Gardnier, 2003, p. 12) do formalismo do cinema novo.

A ambivalência de Cara a cara em relação à paternidade de Terra em transe parece organizar-se da seguinte maneira: assimilação por um lado – Cara a cara é um herdeiro que aceita plenamente a herança – e, por outro, Cara a cara liquida a herança e o pai, imobilizando o pai castrado de sua palavra no mausoléu, no último plano do filme. Após a assimilação, a herança é rejeitada. (Bernardet, 1991, p. 35).

Figura 5: Sequência onde Raul mata Luciana a facadas em *Cara a Cara*



Fonte: *Cara a Cara* (Júlio Bressane, 1967)

Ao adentrar o campo das imagens violentas pela primeira vez em sua filmografia, a particularidade de *Cara a Cara* pode ser compreendida como um filme que tem como resultado a imagem violenta, mas essa, em sua materialidade, não é a principal motivação estética de agressão ao espectador que o filme estabelece. A melancolia, a desesperança e o silêncio em torno das relações sociais de Raul são as reais hostilidades que a obra objetifica, que acentuam a gravidade do que está prestes a acontecer como uma antecipação da tragédia.

No que tange a proposição temática, *Cara a Cara*, à sua maneira, encontra diálogo com outros filmes contemporâneos, no que Kaminski (2008, p. 229) entende como filmes que abordam o tema da “experiência da derrota”, como é o caso de *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e novamente, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, nos quais desembocam as frustrações do processo de transformação social e as experiências políticas frustradas da esquerda naquele período. A autora também destaca a ideia de “vazio existencial” que permeiam filmes como *As amorosas* (1968), dirigido por Walter Hugo Khouri, e o *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla.

Ancorado na melancolia da narrativa sobre a impossibilidade de mobilidade social, é com *Lance Maior* (1968), de Sylvio Back, que *Cara a Cara* divide similaridades mais latentes

em comparação às outras experiências cinematográficas do mesmo período. Neste, acompanhamos Mário, interpretado por Reginaldo Farias, que vê no relacionamento com a jovem rica Cristina, personagem de Regina Duarte, sua chance de ascender socialmente, enquanto tenta manter um relacionamento com Neusa, uma jovem da periferia, que Mário enxerga apenas como uma diversão e uma possibilidade de sexo. Estudante, de família pobre do litoral do Paraná e com emprego que não lhe paga bem, Mário, ao longo da narrativa entra numa sequência de malogros, até o momento final do filme, onde embriagado, verborreia sua condição de degradação, frustração e vazio existencial. Nos últimos momentos, Mário olha para a câmera e abaixa o olhar, manifestando um semblante de fracasso, que Kaminski (2007) interpreta como a solidificação dos esforços em vão, um fim que não é telos, mas um abismo negro, um vazio onde não há nada depois da derrota (**Figura 6**). Tanto *Cara a Cara* quanto *Lance Maior* compartilham uma visão pessimista que estratifica

a imagem de permanência, de solidez da estrutura social, é um aspecto importante, porque apesar das insinuações de flexibilidade nesta malha através dos relacionamentos entre jovens de diferentes classes, tais relações se mostram fugazes e quem permanece visível é a hierarquia de classes. (Kaminski, 2008, 232).

Figura 6: A derrota de Mário em *Lance Maior*



Fonte: *Lance Maior* (Sylvio Back, 1968)

Raul e Mário compartilham a crueldade das regras simbólicas e materiais dos diferentes estratos. Os rapazes associam-se pelas condições de moradia, família, a falsa inserção na alta sociedade e o perambular pela cidade como forma de fuga à realidade. Contudo, Mário sempre altivo e galante, tenta usar a sua boa aparência para conquistar as mocinhas. O insucesso de Mário não desperta, ao fim, a violência feroz de Raul, que se mantém um personagem à margem da própria narrativa, calado, sucinto, um *voyeur* das relações em que vive, num silêncio desolador (**Figura 7**).

Figura 7: O silêncio de Raul em *Cara a Cara*



Fonte: *Cara a Cara* (Júlio Bressane, 1967)

De volta para *Cara a Cara*, a antítese de Raul, Hugo, é quem detém a prolixidade com a maior quantidade de falas no filme, o que ressalta sua influência política e dominância em torno das pessoas que ele orbita. Por outro lado, as duas figuras femininas centrais de *Cara a Cara*, Luciana e a mãe de Raul, também operam em relações opostas uma à outra, porém ambas são marcadas pela inclemência da violência que será acometida contra elas, brutalidade decorrente de suas posições enquanto mulheres traçadas por suas realidades sociais conflitantes.

Luciana, cheia de vida, é o retrato de uma alta sociedade fútil, que passeia pelas lojas, pratica aulas de balé, compra roupas e maquiagens caras, festeja com amigos e aproveita a luxúria. Porém, sua alta posição enquanto burguesa não a livra do seu destino, a violência de gênero, ao padecer nas mãos do seu ex namorado, Raul, enfurecido pela impossibilidade de manter com Luciana uma relação amorosa devido a sua condição financeira não possibilitar a continuidade dos privilégios do seu objeto de realização social, Luciana.

Já a mãe de Raul é uma mulher presa ao seu frágil estado de saúde e perspectiva financeira. Dependente do filho, ela é sempre filmada em conjuntura de extrema necessidade da figura de Raul, tanto em condições de afeto quanto de cuidados básicos de higiene e saúde. Quase que de forma religiosa Raul lava os pés da mãe, a escuta deitada na cama, a alimenta e provém seus cuidados básicos. Contudo, a insatisfação com a situação de miséria e doença da mãe o põe distante ao ponto de não desenvolver nenhum traço afetivo pela figura materna além do desgosto. Ao fim, a mãe de Raul tem a mesma sina de Luciana. É violentamente assassinada pelo filho, que a tem como um pesar em sua vida.

Já Hugo, político, pai de Luciana, corrupto e a figura símbolo do status, o qual Raul silenciosamente projeta como o sucesso que sua vida nunca alcançará, sai incólume do rastro de violência que Raul deflagra contra as pessoas na qual ele pode exercer sua fúria. Apesar de atingi-lo indiretamente com a morte da filha na sequência final do filme, o crime não destitui Hugo do poder social que ele sempre exercerá em comparação a Raul. Do início à cena final, Hugo é enquadrado pela câmera em travellings panorâmicos, movimentos pendulares, *contra-plongées* e posto em locais de destaque, luxuosos e outras paisagens que evocam um sentido de suspensão e contemplação. Mesmo diante da tragédia, a câmera de Bressane deixa claro que Hugo está sempre acima da justiça, da moral e da desgraça.

Em *Cara a Cara*, Bressane costura todas as implicações narrativas que decorrem da violência social de forma linear, conduzindo-as a um ponto de não retorno. Tal condução já o direciona para uma representação gráfica que contempla a brutalidade da através do sofrimento e das mazelas sociais. Tomados os primeiros passos, Bressane idealizou seu longa de estreia a partir da ideia de um roteiro a ser improvisado, à medida que, nos filmes subsequentes, aprofunda e desenvolve com mais eloquência esse método. Todavia, desde sua estreia em longa-metragem, Bressane se compromete em não tratar o espectador com gentileza, proporcionando o que Ismail Xavier (2006) denomina como experiência de choque. A radicalidade, entretanto, estava por vir. Em depoimento da época⁹, Bressane expressa a sua vontade em romper com mais veemência os limites do seu cinema

Meu novo filme é completamente diferente e até contrário a *Cara a cara*, e que me interessa neste momento. A criação de um filme é produto deformado de neuroses, experiências pessoais, coisas em que você crê, o universo que rodeia o criador. E *Cara a cara* é um pouco isso, um filme na base de dúvidas, contradições pessoais [...] um filme sujeito a um roteiro, a uma evolução psicológica, a um esquema [...]. (Bressane, 1969a).

Dessa maneira, o desafio ao espectador será aprofundado em suas obras seguintes. Ainda que *Cara a Cara* estivesse ancorado nas regras normativas de um cinema narrativo-representativo, ainda assim, já despontava o incômodo pessimista e melancólico, um tom contemplativo com longas sequências de silêncio, uma história compassada, de ritmo lento em comparação comerciais e um final chocante para as audiências de cinema. Já em seus primeiros passos, Bressane oferecia ao espectador uma abordagem de choque, onde a crueldade impera nas situações das injustiças cotidianas entre as classes sociais.

⁹ Entrevista à revista *Hablemos de Cine*, 1969.

1.3 Marginalidade bressaniana: Julinho e a câmera

Filmados concomitantemente e no curto período de produção de 20 dias, modelo a qual Bressane passa a adotar para quase todas as suas produções ficcionais durante o final da década de 60 e na integridade da década de 70, *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e Foi Ao Cinema* estabelecem uma assinatura autoral de forte impressão estética à carreira de Bressane como marcos definidores do jovem cinema brasileiro moderno. Apesar da agilidade em constituir o material bruto das imagens, a montagem dos filmes foi um processo mais demorado. Segundo Marcelino (2016), “o primeiro a ficar pronto foi *O anjo...* (1969) que, segundo Bressane, teve uma montagem menos complexa” (2016, p. 119) do que *Matou a Família...* Ambos os filmes circularam em festivais de cinema durante 1969, porém, o primeiro filme a entrar em circuito comercial foi *Matou a Família...* apenas no ano seguinte, enquanto *O Anjo...* só seria visto pelo público geral em 1973. Entretanto, os dois filmes tiveram uma curta jornada de exibição, já que os dois foram retirados das salas de cinema devido a censura da ditadura civil-militar brasileira.

Se em *Cara a Cara* a violência brutal era o fim, em *O Anjo..* e *Matou a Família...* ela é o meio e o entorno. À medida que o vazio do silêncio e da falta de esperanças de Raul tornavam a seus atos um misto de tristeza, revolta e tragédia, nos dois filmes seguintes, a selvageria revela-se nos atos de prazer, voyeurismo e banalidade. Bressane compreende o uso da câmera como um elemento de agressão contra o espectador, onde a imagem violenta é uma das formas de chocar a audiência, mas não sua única arma. Entra em contexto a montagem, a linguagem fragmentada, a experimentação e a improvisação.

Em *O Anjo Nasceu*, o diretor abraça a não linearidade e recusa as consequências narrativas-causais que explorou em *Cara a Cara*. As regras de representação deixam de ser correlatas a uma realidade factual e passam a permear um ambiente social abstrato, uma sociedade que “mostra-se pelos flancos, quase inabitado, enquanto seguimos dois bandidos em fuga, da favela às margens da cidade, numa sucessão de lugares desertos”. (Xavier, 2012, p. 180). Deixa-se de lado a necessidade de conduzir uma estrutura de início, meio e fim, embaralhando as sequência narrativas com imagens estáticas e interferências metafóricas como gravuras de peixes, a transmissão da chegada do homem à lua, vídeos de um casamento num jardim e outras ocorrências com os personagens em tela que não dizem respeito à continuidade clássica da história.

O filme opera em uma mentalidade quixotesca e trata-se do rastro de mortes e violência deixado por dois bandidos, Santamaria e Urtiga, interpretados respectivamente por Hugo Caravana e Milton Gonçalves. Ao tomar a fuga como a redenção dos seus pecados, ambos os bandidos obedecem a fatalidade de suas existências ao tomar a violência como modo único de possibilidade de escape frente à sua realidade. Santamaria fantasia com um anjo, cuja obsessão transforma-se na fé da vinda da entidade religiosa para extirpar o sofrimento que vive. Urtiga o acompanha na jornada, mas é relutante sobre a existência da figura mítica que Santamaria prega.

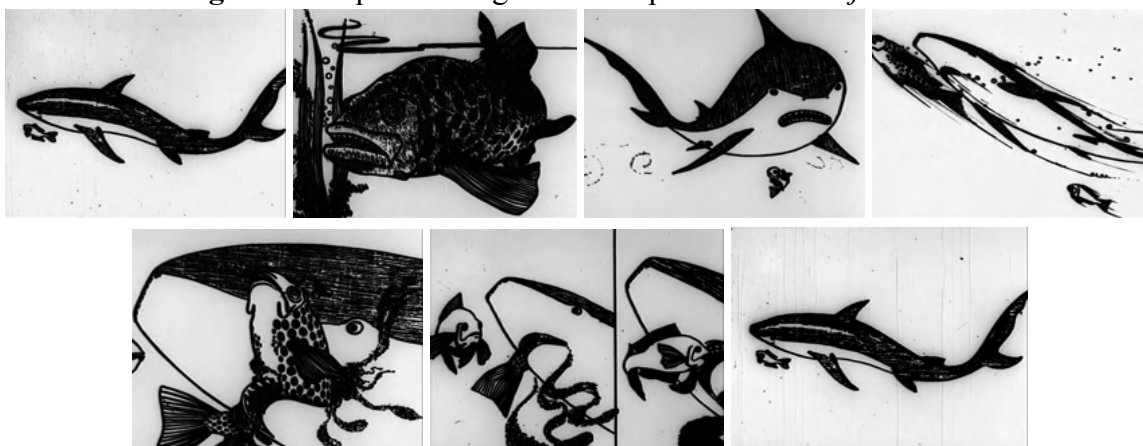
É sobre o alicerce da impiedade que o diretor desenvolve uma acepção de marginalidade, “trabalhando o dado mais perverso da contemporaneidade, traz a figura do marginal barra-pesada no limite da crueldade, personagem cuja radicalidade expulsa qualquer resíduo de conciliação” (Xavier, 2012, p. 1999). A sucessão de crimes cometidos por Santamaria e Urtiga não tem uma finalidade específica, sendo a única forma com a qual ambos se relacionam com o mundo. O *modus-operandi* dos criminosos assemelha-se à conduta dos personagens do livro “Laranja Mecânica”, de Anthony Burgess, publicado em 1962, no que ele denomina como ultraviolência: atos brutais de jovens ingleses numa sociedade distópica, que liderados por Alex, que praticam diversos crimes, desde espancamento, assassinatos, estupros, roubo, vandalismo etc, sem uma motivação específica, movidos apenas pela prática cruel. Burgess, assim, tece um teorema “sobre questões relativas não somente à nação britânica, mas também sobre temáticas assimiláveis por outras nações ocidentais — e, possivelmente, por todas as nações do mundo, por tratar da natureza do ser humano com relação à violência” (Sant’ana; Rossi, 2023, p. 83). Da mesma forma, essa é a linguagem que Bressane utiliza para se relacionar com a própria obra, com o processo criativo e com o público espectador.

Ambos filmados em P&B, em 16mm, *o Anjo...* e *Matou a Família...* representam a ruptura de alinhamento de Bressane com a produção cinemanovista que, de encontro ao cinema de Rogério Sganzerla e a atuação experimental de Helena Ignez, culminaram na criação da produtora Belair Filmes. Enquanto filmados, impera a liberdade de encenação em relação ao roteiro, com ampla possibilidade de improvisação por parte dos atores. Mas é na composição de planos enquanto unidade de duração, montagem e tratamento da imagem que *O Anjo...* encapsula a ousadia do estilo bressaniano pela primeira vez. Em termos da materialidade da imagem e do fotograma, o filme já demonstra uma inquietação do diretor ao escolher uma estética mais “suja” em contraste a nitidez dos filmes cinemanovistas, como é o

caso de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que já recebia o burburinho de Cannes em 1969, mesmo período de circulação de *O Anjo...* em festivais, pois “tecnicamente falando, o preto e branco de *O anjo nasceu* decerto soou mais transgressor (em relação a *O Dragão da Maldade...*), no sentido em que sublinha uma textura com maior granulação, obtida a partir da ampliação da bitola 16 mm para o 35 mm” (Esteves, 2024, p. 5).

Esse rasgo contrário à estética brasileira mais celebrada na sua contemporaneidade já é sentido nos primeiros minutos de *O Anjo...* ao estabelecer uma linguagem de significação e uma nova relação em torno da linearidade dos fatos em comparação a suas obras anteriores. No começo do filme, vemos uma sequência de sete gravuras de peixes que duram em torno de 10 segundos cada (**Figura 8**), que, pela disposição das imagens, numa lógica de filme animado, remete a um ciclo de cadeia alimentar, cuja temática será desenvolvida ao longo do filme em torno das relações de poder social, práticas que são postas em cheque ao serem defrontadas com a violência dos bandidos. A sequência também denota o caráter antropofágico da obra de Bressane (Marcelino, 2016) em torno das representações sociais que Xavier (2012) aponta como um “darwinismo social” ao associar a dominação do oprimido à condição natural, uma repetição sem escapatória que só conduz a um único destino, a subjugação do mais fraco pelo mais forte, deglutido pelo outro para garantir a sobrevivência de quem está no topo da cadeia.

Figura 8: Sequência de gravuras de peixes em *O Anjo Nasceu*



Fonte: *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969)

A sequência do peixe sendo perseguido por um peixe maior, que é devorado por um peixe ainda maior, sugere a regra do jogo social cuja ferocidade se sobrepõe a qualquer outra necessidade entre os agentes envolvidos. Após essa apresentação da lógica social do filme, o que segue é uma série de imagens que funcionam como um prelúdio de toda a jornada dos

dois bandidos em planos sem uma ordem coerente com a narrativa do filme, mas demonstram a intencionalidade de Bressane em descartar qualquer construção a partir do nexos temporal, no que Deleuze (2022) denomina como imagens-cristais, já que estas não se limitam a uma linearidade temporal simples, mas são capazes de transmitir uma complexidade temporal onde diferentes tempos coexistem ou se refletem mutuamente.

Estruturalmente, os minutos iniciais de *O Anjo...* firmam a ruptura de Bressane com a ideia tradicional de tempo no cinema narrativo-representativo, sugerindo uma abordagem mais fluida e multidimensional da temporalidade. Dessa forma, o filme embaralha a perspectiva do espectador sobre a continuidade das imagens, a intencionalidade dos atos dos personagens e apresenta um interesse arqueológico sobre a linguagem cinematográfica ao enquadrar a palavra “Cinematographo” (**Figura 9**) na entrada de uma sala de exibição, movimento que “resgata os primórdios do cinema e sua essência inocente, ratificando o hibridismo antropofágico de Bressane em aludir a história do cinema em suas obras” (Marcelino, 2016, p. 123). É sobre essa perspectiva de inocência do primeiro cinema e da radicalidade modernista contemporânea a Bressane que *O Anjo...* emerge como uma experiência chocante para quem o assiste. Em poucos minutos, antes mesmo de apresentar a cartela de título do filme, o diretor entra em confronto direto com o espectador, num exercício de desconforto visual, narrativo e formal.

Figura 9: A palavra Cinematographo sobre uma sala de projeção em *O Anjo Nasceu*



Fonte: *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969)

Se a câmera em *Bethânia...* assumia um posto de humanização da máquina, a materializando como um outro e não como um olhar espectral, e em *Cara a Cara* ela alinhava ao registro da narrativa, a partir de *O Anjo...* ela assume uma postura de imposição

de violência, uma arma contra o espectador que será lacerado diversas vezes frente às investidas de agressão do filme, a começar pela barbárie desenfreada que sucedem nos 62 minutos de duração do filme. Apesar da construção de diálogos entre Santamaria e Urtiga denotar uma interrelação entre os personagens aos moldes das chanchadas de duplas cômicas, como, por exemplo, as interpretadas por Grande Otelo e Oscarito, os dois agem com uma fúria desumana, sem nenhum resquício de piedade contra as vítimas que cruzam o seu caminho. Uma união entre a agressão da modernidade e a ingenuidade do cinema clássico.

Santamaria, que inicia o filme com um ferimento na perna que segue até os minutos finais com uma ferida aberta e dolorosa, é no mesmo corpo resultado e agente da violência. Seus atos jamais são justificados pela ocasionalidade e "não fazem do passado uma justificação do presente ou projetam um destino social a partir de sua opção de violência." (Xavier, 2012, p. 180). De certo modo, a brutalidade também é vista como prazerosa para ambos, que se divertem, dançam, fazem sexo e caçoam do triste destino dos padecedores.

Bressane opta pela representação gráfica dos atos brutais dos bandidos. Não existe um mediador entre o espectador e a dureza da imagem que o filme apresenta. Tudo é visto com nitidez: atos de agressão física, agressão verbal, violência sexual, assassinato, uso de armas de fogo e cadáveres que os bandidos que deixam para trás sem nenhum remorso. A atitude dos malfeitores diante da barbárie acentua ainda mais o caráter agressivo da imagem, ao tratar a série de crimes com espantosa naturalidade.

A violência é algo que o filme constata, sem julgá-la, mas também sem exaltá-la como modelo de ação. O essencial é que ela crie um momento de verdade no qual o mundo invadido deixe cair a máscara. O que interessa é trabalhar o mal-estar geral: se este encontra sua dimensão mais trágica na transgressão dos bandidos, há também a versão mais amena, também patética, no desencanto expresso na canção do pobre emigrado e na filosofia da dona de casa. (Xavier, 2012, p. 190)

Figura 10: Cadáveres ensanguentados das vítimas de Santamaria e Urtiga em *O Anjo Nasceu*



Fonte: *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969)

O desejo através da imagem violenta também é explorado por dois vieses chocantes para a moralidade da época: do fetiche e da sugestão da homossexualidade. Em dado momento os bandidos invadem a casa de duas mulheres, matam o seu motorista e praticam uma série de agressões contra elas. Mas antes de as matarem violentamente, eles as fazem servi-los, almoçar juntos, forçam a dançarem em pares e as violentam sexualmente. Para praticar o ato sexual, Santamaria agride ambas as mulheres e as força a beijá-lo enquanto ele tenta as tocar sexualmente e elas resistem à violência. Enquanto isso, Urtiga assiste a cena sentado numa cadeira, numa posição voyeurística, olhando fixamente para os atos violentos com um certo nível de agrado naquilo (**Figura 11**).

Em outro momento, vemos Santamaria de pé, despido, enquanto Urtiga está ajoelhado, também despido, num plano de conotação erótica através do sexo oral (**Figura 12**), sugerindo uma relação homossexual entre os bandidos. Apesar de não insistir diretamente no desejo como uma temática incisiva na continuidade, o filme corteja as sequências com outras que referenciam a existência de uma relação afetiva entre os criminosos, como o retorno das gravuras de peixes perseguindo uns aos outros, os bandidos sentados num sofá juntos na penumbra, iluminados apenas pela da televisão, dando uma conotação de sexualidade velada, à disposição do espectador para decidir sobre o que há no entremeio do afeto dos dois homens, no que Teixeira (1995) compreende como um aspecto contracultural, buscando desafiar os padrões clássicos do cinema ao retratar o erotismo de maneira menos prolixa, reafirmando, assim, a abordagem transgressora do cineasta, que desloca o espectador para uma posição intermediária.

Figura 11 e 12: Voyeurismo e Homossexualidade em *O Anjo Nasceu*



Fonte: *O Anjo Nasceu*. (Júlio Bressane, 1966)

É importante notar que, apesar da disjunção narrativa no que tange a linearidade e o tratamento de Bressane para ordem das temáticas violentas que ele insere em *O Anjo...*, estas jamais são destituídas da primeira acepção que Bressane faz sobre a violência em *Cara a Cara*. Apesar da noção de uma suprarrealidade exilada da tela (Xavier, 2012), ela não é destituída de sociedade. Assim como Raul, a única forma de revidar a violência social, que os empurra para a marginalidade, é a agressão como ato final.

O contraponto entre miséria e burguesia é estabelecido no jogo imagético sobre o que representa a felicidade e o que representa a miséria. No meio da jornada quase desértica entre estradas, casas, ruas e campos vazios, observa-se uma favela distante, vemos Santamaria e Urtiga discutindo em um barraco, pouco vemos eles se alimentarem que não na casa que invadiram, usando roupas sujas e desgrenhadas. O contraste é feito com imagens aleatórias de um casamento num jardim, pessoas bem vestidas sorrindo e aplaudindo os noivos, o conforto da casa que eles invadem e a diferença das roupas entre os bandidos e aqueles que serão vitimados por eles.

Sem necessariamente tecer um retrato sobre a realidade social do Brasil enquanto nação subdesenvolvida vivendo sob uma ditadura de extrema direita, Bressane exercita sua capacidade de refletir sobre as condições de miséria, num cinema inquieto, pensando as tessituras políticas enquanto projeto estético em pormenores visuais. A abordagem metafórica escolhida por Bressane deixa sob a responsabilidade dos espectadores atribuírem uma significação sobre o social, opção que se desnuda por “por meio de experimentalismos estéticos que estruturam a narrativa fílmica, produzem-se efeitos de sentido que interferem em nossas interpretações em torno do mundo em que vivemos” (Kaminski, 2014, p. 137).

Dessa forma, *O Anjo...* é o primeiro passo da implosão do maniqueísmo da maldade no cinema de Bressane. Se na experiência anterior, a dualidade entre realidades sociais era um contraponto *ying-yang* de bem e mal, pobreza e riqueza, *status* e mediocridade, poder e subjugação, em *O Anjo*, a maldade está entranhada em todas as esferas da realidade construída no filme e ela não serve para explicar as atitudes desumanas da dupla de criminosos. Ao unificar seu discurso, nos dois filmes a violência torna-se tanto representativa quanto figurada e em uníssona compreensão, escancarada como uma parte inescapável da sociedade como um todo, advindo tanto daqueles que a operam quanto das estruturas que possibilitam que ela aconteça.

O paradigma da violência encontra aqui nova tradução, não mais ancorada no sagrado, no movimento ascensional do oprimido ou na comédia em que podia até exhibir algo de galante. Há traços do imaginário já conhecido: o ritual, a ideia da salvação (agora puramente individual), a presença nítida de uma economia do desejo na forma como o bandido conduz a agressão. Mas Bressane ancora a violência num terreno sem paliativos, brutal no individualismo, contundente no desastre e de grande impacto quando o infortúnio do protagonista não mais admite outra tradução que não a do grito elementar: dor exilada de qualquer transcendência. (Xavier, 2012, p. 199)

Se *O Anjo...* posiciona a violência no âmbito da desventura dos miseráveis, em *Matou a Família...* ela opera no âmago das relações sociais mais comuns da classe média brasileira. Enquanto “filmes-irmãos”, é possível encontrar alguns elos entre dois, e mais precisamente, uma crescente de disjunção através da fragmentação da montagem. Apesar da falta de linearidade temporal de *O Anjo...* conduzir a narrativa sem uma relação causal de início, meio e fim, ainda assim, o filme constitui uma história passível de compreensão em todas as suas partes. *Matou a Família...* oblitera qualquer possibilidade de contar uma história através de sua estrutura narrativa. Mais do que isso, ele recorre à metalinguagem para destruir todos os resquícios possíveis de causalidade, de consequência ou lógica narrativa entre suas sequências de histórias. Bressane não se limita a apenas filmar a violência e ferir o espectador através do choque e da câmera, ele viola o dispositivo cinema a fim de tensionar os limites do realismo narrativo da imagem-tempo do cinema moderno.

Constituído dos afetos e desafetos da vida privada, rodado em ambientes domésticos, privilegiando a crueldade em atos corriqueiros do dia a dia, *Matou a Família...* é uma retalha de crônicas que descambam em atos criminosos, sem necessariamente se conectarem entre si através de uma trama, mas que se entrelaçam a partir da dissolução da continuidade narrativa,

uma sequência autoconsciente de filmes dentro de um filme, tanto no sentido episódico quanto de uma consciência metalinguística da relação dos personagens com o cinema.

Assim como no seu longa-metragem anterior, o filme inicia sem diálogos, focado na imagem: a atriz Márcia Rodrigues em primeiro plano, que encara a câmera, sorri e perde o jeito, com sorriso intimidado, para finalizar conversando com alguém da produção em off. Após, a atriz Renata Sorrah, também em tom sério, encara a câmera da mesma forma. Nesse curto espaço de tempo, o filme já faz a primeira quebra de contrato da transparência cinematográfica que será constantemente desafiada ao longo da projeção (**Figuras 13 e 14**). Da mesma forma como em *Bethânia...*, Bressane faz questão em deixar evidente a dissolução da transparência, assumindo uma postura metalinguística, escanteando o realismo e pondo o filme em contato com a consciência espectral.

Figura 13 e 14: Márcia Rodrigues em *Matou a Família e Foi ao Cinema*; Renata Sorrah em *Matou a Família e foi ao Cinema*.



Fonte: *Matou a Família e Foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969)

Logo após, o filme cumpre o que promete no título. Um homem, interpretado por Antero de Oliveira, almoça com os pais. Deita em seu quarto, e brinca com um navalha, passando-a pela o seu corpo, destaque para quando ele a posiciona em seu olho, gesto também analisado por Ana Maria Bueno Marcelino (2016), em diálogo com a interpretação de Bernardet (1991), que destaca a referência vertical ao famoso plano do corte do olho de *Um Cão Andaluz*, de Luis Buñel, movimento que remete à agressão visual surrealista da obra e um aceno às vanguardas européias no cinema como imagem de castração. Por fim, após duas brigas acaloradas entre os pais, o homem caminha até a sala em que o pai assiste TV e, calmamente, lacera o pescoço do progenitor com a navalha, matando-o. Após isso, entra em outro cômodo da casa. Depois de alguns segundos de silêncio, escutamos o grito da mãe. Por fim, o homem sai do cômodo, limpa o sangue da navalha no sofá, que escorre pelo tecido.

Com tranquilidade, caminha para a o cinema, onde finalmente a câmera enquadra no título do filme em exibição, “Perdidas de Amor”. Assim, inicia-se um novo episódio dentro do filme, que corresponde (ou não), com o filme em exibição.

A forma como Bressane utiliza a violência nos primeiros 10 minutos de *Matou a Família...* parte do choque, mas, acima de tudo, da cumplicidade visual do espectador nos atos cruéis do assassino. A câmera nos primeiros minutos faz questão de presentificar a existência da espetatorialidade. Quem assiste é ao mesmo tempo público e relator das sequências de crueldade que serão mostradas em tela. Acompanhamos o assassino em cada um de seus passos antes dele, por fim, cometer o assassinato da família. Da mesma forma, mesmo que pegos de surpresa sobre a crueldade dos seus atos, assistimos o assassino em sua naturalidade caminhar em direção ao cinema, da mesma forma que nós, enquanto espectadores, continuamos incólumes frente a barbárie, caminhamos ao cinema para assistir um filme violento e continuamos na sala esperando por mais cenas igualmente cruéis no resto da projeção, que começou a menos de 10 minutos. Quando o assassino compra o bilhete e adentra a sala de projeção, ele também torna-se o espectador.

A partir de então, o filme mergulha numa série de narrativas fragmentadas que Texeira (1995) classifica como sistemática de “falsificação da narrativa”, um quebra cabeça de difícil encaixe. Quanto à estrutura, Marcelino (2016) enfatiza a natureza episódica do filme ao relacionar com o primeiro roteiro de *Matou a Família...* encontrado por ela, que revela a intenção de um arranjo bem diferente do corte final, onde cada passagem do filme seria intercalada por uma manchete de jornal que anunciaria o crime cometido naquela seção. Ela ainda destaca que Bressane explicou, ao jornal Última Hora, de 22/09/1969, que o roteiro do filme foi inspirado em “[...] supostas manchetes sensacionalistas que vemos nos jornais e revistas da cidade”.

A declaração de Bressane evidencia ainda mais o tom irônico por trás da série de atos cruéis que o filme aborda. Dessa forma, o espectador, assim como o assassino no começo do filme, passará por uma dessensibilização da violência em tela através de mecanismos como efeitos sonoros de marchinhas de carnaval ao fim de uma cena brutal, músicas de sucesso entre os jovens como a jovem guarda, a falta de informações sobre os núcleo narrativo que não oferece nenhuma ligação empática para sofrer com a morte as vítimas no filme, os sentidos ambíguos e a aparente desconexão de significação.

O vai e vem narrativo de *Matou a Família...* não conclui arcos, não direciona um contexto e desorienta o espectador, já que a cada nova cena surge uma nova dinâmica entre personagens. Estamos vendo o filme “Perdidas de Amor”? Também não sabemos. A confusa ordem de acontecimentos projeta aquilo que, na primeira sequência de assassinato que dá título ao filme, sugere: a ida ao cinema como forma de se conectar com mundos distintos, num única sessão, já que “o filme dentro do filme se intromete para além das fronteiras indicadas pela própria ação diegética; a consistência e a homogeneidade dos mundos ficcionais são aqui ilusórias.” (Xavier, 2012, p. 203).

No espectro de desorientação, o som diegético e extradiegético marca um importante elemento tonal carnavalesco às atitudes brutais que sucedem aos acontecimentos da vida cotidiana. Uma discussão que gera estrangulamento. Um lamento ao som de marchinha de carnaval. Beatles e Ray Charles. *Pop e Jazz*. Se em *O Anjo...* Bressane também utilizava o samba como som extradiegético numa tentativa de contextualização social, aqui, o som é pura ironia. A música torna a extrema violência banal, um ato descontextualizado e destituído de factualidade. Tudo é ironia.

É neste filme que a experiência de choque toma um novo patamar. Não há música e nem ironia para amenizar a crueldade da imagem que o espectador terá que enfrentar sem nenhum mecanismo de suavização. Aos 34 minutos, vemos o ator Antero de Oliveira (o assassino do título do filme), dessa vez amarrado numa cadeira, vestindo apenas roupas íntimas, ensanguentado, numa sequência de tortura que dura cerca de 5 minutos. A cena chocante conta com espancamento, estupro, queimaduras, mutilação e finaliza com o corpo desfalecido, provavelmente morto do torturado (**Figura 15**). Os sons dos gritos e gemidos de dor intensificam ainda mais o teor agonizante das imagens.

Figura 15: Sequência de tortura em *Matou a Família e Foi Ao Cinema*



Fonte: *Matou a Família e Foi Ao Cinema* (Julio Bressane, 1969)

A urgência da violência é deflagrada com a suavidade dos próximos momentos em que Márcia e Regina festejam bêbadas em casa, tomam banho juntas e conversam sobre o filme “Perdidas de Amor”, filme nacional, que conta a história de duas amigas que se matam num final de semana em casa. Marcia menciona que lembrou da amiga. E comenta sobre o filme como uma série de "coisas que não têm muito a ver com a história, uns crimes, uns lugares sujos." Mas não seriam Márcia e Regina as personagens de “Perdidas de Amor”? Estão fazendo referência ao próprio *Matou a Família...*? Sobre as questões, Xavier pontua que "esse círculo de mútua inclusão do 'filme dentro do filme' e essa cena que se quer exterior a tudo dizem muito bem do estatuto ambíguo da representação no filme (qual?) e tematizam uma questão que, de vários modos, retorna: a da moldura, a dos limites do quadro e a das situações." (2012, p. 204).

A radicalização da linguagem em *Matou a Família...* consoma a direção experimental que Bressane adota a partir de então enquanto diretor. Nesse mosaico suburbano se desenha a transgressão do seu cinema conforme o diretor idealizou inicialmente, numa uma série de manchetes sensacionalistas, letreiros que constroem-se sobre a máxima imperativa da violência social. Até então, os três longa-metragens de Bressane giram em torno do crime, mas neste último toma-se uma nova conotação, que Xavier explica como “uma violência que resolve tensões acumuladas, conflitos individuais. No entanto, enquanto transgressão, momento de ruptura com as mazelas cotidianas, ganha a associação com a festa, espaço de fusão e unidade, distinto da individuação, separação, conflito.” (2012, p. 216).

Ao tomar a fase inicial da direção de Bressane como unidade, visualizamos uma crescente de agressão que começa em doses sutis, na forma de conduzir a estética documental em *Bethânia...*, e atinge um patamar quase agonizante em *Matou a família...* com uma forte tendência alegórica à temáticas sociais através de estratégias que Noel Burch (2019) nomeia como elementos perturbadores, um tensão dialética entre imagens controladas e não controladas, sendo estas, resultados de um “parâmetro complexo que envolve ao mesmo tempo, a dialética dos materiais, dos papéis da câmera e das relações entre espaço em off e espaço da tela”. (Burch, 2019, p. 146).

Em *Cara a Cara*, Bressane mantém uma condução da direção com poucos espaços para o acaso (Burch, 2019), opção estilística da qual o diretor abre mão em seus longas-metragens seguintes para que elementos não esperados pelo espectador entrem em confronto com a noção de espacialidade do quadro, pondo em cheque os efeitos de real da transparência ao mesmo tempo que mantém, sobre a urgência das imagens chocantes e da montagem fragmentada uma natureza profundamente aleatória. Essa forma de perturbação dos sentidos do espectador é construída, na sua maior parte, na relação que Bressane constrói com a câmera em seus filmes, tipologia na qual categorizo em três ordens distintas: Bressane e câmera, câmera e a encenação e, por fim, câmera e o espectador.

A primeira relação se dá no objetivo que a câmera tem enquanto, ainda sustentada pelas ideias de autoria do período contemporâneo à produção de Bressane, à noção de *caméra-sytlo* de Alexandre Astruc (2012), ao dizer que “o autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta”, de tal modo que Bressane compreende essa autoria para além de uma inscrição de criação, mas uma corrente de pensamento. Segundo o diretor: “Luz, lente, enquadramento: um arrasta o outro num fluxo circulador que imprime no fotograma granulado um sinal, uma nódoa: mancha-pensamento, cinema que faz sentir.” (Bressane, 1996, p. 90).

O que se referente ao cinema-pensamento é sobretudo a sensorialidade do cinema, a capacidade de não apenas infligir ao fotograma uma forma de utilizar o cinema como fluxo de ideias, mas dedicar a ele a capacidade quase tátil do audiovisual, de provocar ao espectador a possibilidade de ser tocado, lacerado, agredido pela provocação que ele convida a experimentar. Essa característica é o que Ismail Xavier, nomeia como um cinema da crueldade, já que aliado ao tom violento das imagens, o metacinema de Bressane se dá numa relação de “desconcerto, frustração de expectativas, subversão de pressupostos pela sucessão de

imagens” (1990, p. 104), cujo destino das histórias opera numa tônica de desesperança, de oposição à comunhão e harmonia “um inferno, que põe a distância a miragem de comunidade, coesão, família” (Ibidem, p. 116).

A segunda categoria, a câmera e a encenação, ocorrem na sua grande parte no decorrer processual criativo de suas obras, conferindo uma liberdade de espontaneidade da cena, da composição de *misé-en-scene* e do trabalho autoral do ator em conjunto com sua noção de autoria enquanto diretor. Se em *Bethânia...*, ele recorre às técnicas do cinema direto para exercer com plenitude o fluxo do acaso, nos filmes seguintes, já em *Cara a Cara*, Bressane demonstra a sua inclinação para deixar que a câmera registre a cena num grau maior de realidade incontável, sem se desvencilhar das convenções narrativas tradicionais.

Porém, é em *O Anjo...* e *Matou a Família...* que o diretor deixa que a cena ocorra conforme a interação espontânea da encenação, onde a relação do que está sendo filmado, desde os atores até os objetos de composição de cena se entrelaçam à presença da câmera, potencializando a ruptura com a transparência das imagens e do cinema. Já não existe mais uma barreira que separa o mundo dos acontecimentos palpáveis e o mundo construído cinematograficamente. Essa particularidade de criação dissolve as possibilidade entre o ator poder olhar para a câmera conforme olha para o espectador (**figura 13 e 14**) ou então, simplesmente ignorar a presença da câmera e da encenação (**figura 15**), subvertendo a lógica da câmera como o recurso tecnológico de captação de imagens, tornando a parte essencial da *misé-en-scene* também.

Por fim, a relação entre câmera e espectador, como resultado das outras duas categorias. Se o cinema da crueldade parte do princípio disjuntivo da forma e da temática em relação a experiência de choque criada entre espectador e imagem, a câmera, decerto, desenvolve um grau diferente de mediação entre autor-obra-espectador. E ela de fato opera em outro aspecto relacional em comparação ao cinema narrativo-representativo, pondo quem assiste num local de “desprivilégio”. A câmera, aqui, já não funciona mais como o mecanismo de guia do espectador através das imagens e da trama. Ela seleciona o que o espectador vê, esconde partes fundamentais para a compreensão total do que está sendo mostrado em tela, ela fragmenta a encenação, escancara a arbitrariedade do diretor na escolha de composição narrativa, ela evidencia imagens de violência extrema, mas acima de tudo, transfere para o espectador a capacidade de significação daquilo que está posto em tela.

Em uma das cenas de *O Anjo...* Santamaria e Urtiga passeiam de carro pela cidade enquanto a câmera mostra pessoas de diversas realidades sociais na rua. Santamaria, em sequência, aponta o dedo para a câmera como se estivesse atirando no espectador (**figura 16**). Para quem Urtiga aponta? Para as pessoas na rua ou para o espectador? O sinal de violência é contra quem assiste ou contra quem sofre no filme? Quem sofre no filme realmente está sofrendo uma violência real ou a violência de fato ocorre no ato espetacular? Todas essas questões podem ser levantadas e podem ser respondida a partir de como o espectador se apropria das imagens e da câmera, o que promove à obra de Bressane a possibilidade de interação no “intervalo” onde o signo encontra a representação, no que Umberto Eco (1985) classifica como uma obra aberta, constituída de uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados em um só significante.

Figura 16: Santamaria aponta o dedo em sinal de arma contra a câmera



Fonte: *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969)

Inserido em um contexto de forte contestação política e artística, Júlio Bressane, muitas vezes chamado de “Julinho” pelos amigos mais íntimos, utiliza a câmera e a montagem para libertar-se da teleologia histórica cinemanovista, no que Ramos (2018) aponta como uma independência da amarração sensório motora da ação que não era vista no cinema brasileiro desde *Limite*, de Mário Peixoto. Seus filmes tornaram-se marcos definitivos da afirmação dos filmes marginais enquanto “cinema de autor”, sendo de Bressane “o passo que introduz no cinema brasileiro nesse modo radical, a liberdade narrativa da imagem-tempo, deixando ao largo a amarração causal no modo estilístico audiovisual filmico” (Ramos, 2018, p. 185).

CAPÍTULO 2

Terremoto clandestino: A Belair Filmes

2.1 De olho na sucessão: A Belair no cenário marginal

Passado o primeiro momento de choque com a audiência, o cinema de Bressane, nos anos 1970, se debruça sobre a experimentação como tônica principal para sua profícua produção nesta década, marcada por filmes de baixo orçamento, linguagem disruptiva e profunda vontade de ir além das bases já estabelecidas no final dos anos 60. A Belair Filmes, produtora que Bressane fundou, junto de Rogério Sganzerla e Helena Ignez, realizou um total de sete filmes nos primeiros meses de 1970 foi o pontapé nessa nova fase da carreira de Bressane, responsável por refinar sua concepção de cinema e poesia da luz, da imagem em movimento.

A Belair, um dos expoentes da produção marginal, entretanto teve sua curta experiência interrompida pela ditadura civil-militar. Ao todo, as sete produções do terremoto clandestino que abalou o cinema experimental no Brasil no início dos anos 1970 foram: *A Família do Barulho*; *Copacabana Mon Amour*; *Carnaval na Lama*; *Cuidado Madame*; *Barão Olavo, o Horrível*; *Sem Essa, Aranha*; e *A Miss e o Dinossauro*. Por mais que, neste trabalho, a direção de Bressane sob a perspectiva de sua poética seja a perspectiva primordial de estudo, a condição microcomunitária e artística da Belair, revelam filmes de autoria coletiva, onde é possível elencar as marcas da autoria dos três membros fundadores em cada um dos trabalhos.

Sobre os filmes saídos da Belair, *A Família do Barulho* é uma comédia de humor sombrio inspirada nas chanchadas do cinema clássico brasileiro. Dirigido por Júlio Bressane, expressa um olhar crítico sobre a instituição familiar burguesa, utilizando elementos farsescos e alegóricos para desconstruir os papéis sociais e hierarquias tradicionalmente impostos. A montagem não-linear e a performance grotesca dos atores acentuam a dimensão carnavalesca do filme, em consonância com as propostas de uma estética da resistência.

Já *Copacabana Mon Amour*, dirigido por Rogério Sganzerla, apresenta uma narrativa fragmentada que acompanha a trajetória de uma jovem marginalizada, Sônia Silk, a fera oxigenada, no Rio de Janeiro. Ao misturar referências do cinema brasileiro com elementos do tropicalismo, o filme atualiza o discurso sobre o subdesenvolvimento e a alienação cultural, desafiando os modelos hegemônicos de representação cinematográfica.

Barão Olavo, o Horrível, experimento de Bressane no gênero de horror e terror, é uma sátira violenta e simbolista do poder patriarcal e das estruturas autoritárias. O filme utiliza referências literárias e do cinema de terror brasileiro, com destaque à obras de José Mojica Marins para criar um universo gótico, onde a decadência da aristocracia é tratada com ironia e provocação. A linguagem visual é marcada pelo uso da luz natural, cortes bruscos e uma trilha sonora disruptiva. *Cuidado, Madame*, por sua vez, oferece uma releitura do filme de *serial killer* e de erotismo através de um olhar feminista e subversivo. Dirigido por Bressane, o longa explora a relação entre classe, desejo e violência, colocando em cena empregadas domésticas que se insurgem contra suas patroas burguesas. A narrativa se desenvolve de forma não-linear, apoiada em uma estética performática e alegórica.

Em *Sem Essa, Aranha*, sob direção de Sganzerla, propõe um cinema ensaístico, onde a ação é substituída por uma sucessão de falas, gestos e discursos desconexos, em que o personagem-título encarna múltiplas personas. O filme se aproxima da anti-narrativa como crítica à lógica cinematográfica dominante, articulando uma metalinguagem que tensiona o próprio ato de filmar. O parcialmente perdido *Carnaval na Lama*, também dirigido por Sganzerla, é uma colagem de imagens do carnaval carioca, mescladas com discursos políticos e populares, tensionando os limites entre o documentário e a ficção. A obra opera como crítica à alienação promovida pelo espetáculo carnavalesco, evidenciando a lama simbólica que permeia a euforia nacionalista da ditadura.

Por fim, *A Miss e o Dinossauro*, também parcialmente perdido, filmado em super-8 e dirigido por Helena Ignez, é talvez o projeto mais experimental da Belair, revelando a potência do corpo feminino e da performance como força central da imagem cinematográfica. O filme assume uma forma de diário ficcional de sua protagonista, misturando sonho, memória e fabulação, ao mesmo tempo em que propõe uma crítica à opressão patriarcal e aos dispositivos normativos da imagem e da narrativa. Sua linguagem fragmentária, próxima da videoarte e da autoficção, antecipa debates contemporâneos sobre gênero, autoria e materialidade do cinema.

Nos voltando aos antecedentes da fundação da Belair, Bressane já havia rompido com a estética do cinema novo, ao lançar, no fim de 1969, os filmes *Matou a Família...* e *O Anjo Nasceu* no Festival de Brasília, momento seminal para o encontro entre os autores que gerou a produtora. Já Sganzerla, estaria na sua segunda produção marginal, o filme *A Mulher de Todos* (1969), uma reafirmação do compromisso com essa nova forma de fazer cinema no

Brasil, após a bem sucedida empreitada, o já citado *O Bandido da Luz Vermelha*. Por sua vez, Ignez, anteriormente casada com Glauber Rocha e, nesse período, esposa de Sganzerla, já tinha alcançado o *status* de “musa maior dos marginais, que sintetiza em sua encenação não só a estilística, mas a ideologia de curtição que o grupo encarna” (Ramos, 2018, p. 191). Ao protagonizar os dois filmes anteriores de Sganzerla e um de Bressane (*Cara a Cara*), Ignez é um elo comum entre os dois diretores antes mesmo de se conhecerem com mais afinco, após o Festival de Cinema de Brasília de 1969.

Enquanto cineastas marginais, Bressane e Sganzerla, naquele momento demonstravam profunda insatisfação com o cinema novo. Em entrevista para o Museu da Imagem e do Som, realizada em 1990¹⁰, Bressane destaca suas impressões sobre o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), a qual assistiu em 1969, em Cannes, enquanto ele levava sua produção *Cara a Cara*. Ele ressalta que sentiu uma profunda decepção com a cinematografia brasileira. No festival, o filme foi aclamado como um grande sucesso, mas para o diretor, era um grande retrocesso, o que ele classifica como um tropeço, pois esse não identificava no filme de Glauber a potencialidade experimental que o cinema brasileiro deveria abraçar.

Enquanto isso, Sganzerla, que já tinha atingido uma boa recepção do público, boas críticas e ido bem em bilheteria com *O Bandido...*, causou furor entre os cinemanovistas. Roberto de Paulo Junqueira Netto (2024) destaca o clima de ruptura após o sucesso de Sganzerla, apontando que o filme foi um desafio à estética e à política do Cinema Novo e a de Glauber Rocha, em particular. Helena Ignez, em entrevista para a Folha de São Paulo¹¹, afirma que a repercussão do filme gerou “uma espécie de ciúme, um sentimento natural por um cineasta mais jovem e tão explosivo que de repente surgia de um outro ambiente. Houve boicote mesmo.” (Ignez apud Stivaletti, 2004). Sobre esse momento, a qual os diretores previam uma destruição de uma velha conduta, essencial para os rumos da Belair, Esteves destaca:

A fase colorida do Cinema Novo, finalizada em 1969, consolida um êxito inquestionável no que concerne à conquista de uma plateia internacional. O dragão da maldade contra o santo guerreiro, de Glauber Rocha, estreia em Cannes, ganha prêmio de melhor direção e chega a ser saudado com a capa dos Cahiers du cinéma; Brasil ano 2000, de Walter Lima Jr. É projetado em Berlim, onde é agraciado com o Urso de Prata; Os herdeiros (que possuía o nome provisório de O brado retumbante,

¹⁰ Disponível no no Youtube em: https://www.youtube.com/watch?v=T_WtBUOvx4o

¹¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/10/ilustrada/11.html>

como se lê no texto de Caldeira), de Carlos Diegues, e Macunaíma, de Joaquim Pedro de Andrade, são lançados entre agosto e setembro no Festival de Veneza, que naquele ano não promove premiações. Ao mesmo tempo em que o Cinema Novo parecia ter vencido o risco da transformação pelo desafio da cor para o público estrangeiro nos festivais europeus de maior prestígio, começa a se notabilizar uma crítica a este trajeto em solo brasileiro. Ela dá os primeiros indícios ainda de forma descoordenada na quinta edição do Festival de Brasília, em novembro de 1969. (Esteves, 2023, p. 188)

A maior questão de Bressane quanto a esse cinema era a estética, na qual Sganzerla também concordava. Em entrevista ao Pasquim, Sganzerla destaca que “Ver um cangaceiro com um lenço rosa-shoking só porque o filme é colorido é um troço que me agride fisicamente” (Cabral et al., 1970, p. 13). Essa provocação em torno do uso da cor, da forma da imagem, da saturação e granulação e da estética dos protagonistas serão severamente discutidas pela Belair, posicionando-os em um radialismo marginal de “reprovação dos trabalhos coloridos dos cinemanovistas e sua busca de uma qualidade estética.” (Netto, 2024, p. 53). Sobre essas bases críticas, a Belair constitui uma direção específica rumo ao experimentalismo.

O 5º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, realizado em 1969, é o que cristaliza a criação da Belair no seio marginal. Ponto de partida da produtora de filmes independentes e experimentais que dividia a sociedade de artistas entre os três nomes: Bressane, Sganzerla e Ignez. No referido festival concorriam *A Mulher de Todos*, dirigido por Sganzerla e protagonizado por Ignez, e *O Anjo Nasceu*, de Bressane. Pela primeira vez assistindo um ao outro, no mesmo ambiente, os três viram suas ideias entrar em confluência. Com dois longas de sucesso, Sganzerla no ano seguinte migrou para o Rio de Janeiro e encontra Julinho, que de uma vez por todas rompeu ligações com o eixo cinemanovista. Bressane relata o sentimento de encontro, reconhecimento e admiração entre as produções.

“O Anjo Nasceu” era justo o oposto da “A Mulher de Todos”. “A Mulher de Todos” tinha um cuidado de mise-en-scène, de enquadramento... É um grande exemplo do que poderia ser um cinema industrial no Brasil. Mas o “O Anjo Nasceu” era justamente o oposto. Era um filme de uma certa voga dos anos 60, com a fotografia muito granulada, os planos-sequências enormes. Eu nunca imaginei que você, que havia feito “A Mulher de Todos”, pudesse ver um filme como aquele e gostar, mas você gostou muito e veio falar comigo na porta do Hotel Nacional, em Brasília. Eu falei: “O maior filme do festival é ‘A Mulher de Todos’ “. Você respondeu: “Não, é ‘O Anjo Nasceu’” (Bressane apud Netto, 2024, p. 52).

Utilizando os recursos de Sganzerla que resultaram do sucesso de *A Mulher de Todos* e recursos particulares de Ignez e Bressane, a Belair nasceu da inventividade, da colaboração e da pulsão radical resultante do período histórico de contestação, avacalho, criatividade e repressão. Com um esquema de produção simplificado, utilizando-se de poucos atores e atrizes, baixo financiamento e por um rápido período de filmagens, a Belair foi palco para que os envolvidos pudessem avacalhar à vontade, com filmes que exploravam liberdade estética e que eram puramente experimentais, sem imposições mercadológicas.

A Belair, entretanto, nunca foi registrada oficialmente. Não existe documentação concreta de sua existência para além dos próprios filmes, relatos dos atuantes e as cartelas de abertura que nomeia a “produtora imaginária”, tampouco registros de processos criativos para além de relatos posteriores à sua existência. Apesar de ser pensada como cinema de encontro ao popular, seus filmes nunca foram lançados comercialmente e a circulação principal na época, no Brasil, se restringiu a exibições especiais na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro e exibições clandestinas.

Assim como seus comparsas geracionais, a Belair se apropriou da precariedade como recurso estético e estilístico, numa provocação às formas mais tradicionais de fazer cinema (Netto, 2024). Para além de se posicionarem em oposição ao cinemanovismo, existia também um sentimento de transgressão à ordem política da ditadura civil-militar e à Embrafilme, a qual os diretores comentam as dificuldades em criar relações de financiamento. Bressane explica esse momento em relato¹²:

No início da Embrafilme, eu e o Rogério tínhamos dificuldade de entrar na Embrafilme. Não só de ter acesso a financiamento, era de entrar mesmo. Não tinha, ninguém poderia ser recebido, ninguém queria saber. E inclusive nesse momento inicial erámos tidos como terroristas. (Bressane, 2009)

Era um cinema de liberdade diante dos empecilhos da ditadura civil-militar e por mais que não fossem aliados a um tipo específico de militância política, os filmes orbitavam uma dimensão política inicialmente pela ordem do fazer, fora das diretrizes estatais, quanto em dimensão de texto fílmico, já que estes constantemente alfinetavam com deboche a situação econômica e política por meio de seus personagens abandonados pelo estado e pela ordem moral social, cujo milagre econômico¹³ que para os mais pobres nunca chegou, pelo contrário,

¹² Entrevista ao filme documentário Belair (2009), dirigido por Bruno Safadi e Noa Bressane. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AigteTX3-5w&t=3166s>

¹³ O milagre econômico brasileiro durou entre 1968 e 1973, período da ditadura civil-militar brasileira durante os governos de Artur da Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici, com Delfim Netto como Ministro da Fazenda,

ficou ainda mais acentuado o clima de degradação da qualidade de vida e aumento da vulnerabilidade socioeconômica para essa população (Pauli; Gonçalves; Viola, 2021).

Sobre as temáticas da Belair, seguem-se as diretrizes marginais. Afastam-se as questões relativas ao sertanejo, à burguesia e a vida da classe média brasileira. Entram em cena as camadas mais pobres e populares dos centros urbanos. A violência é representada pela estética do lixo¹⁴, já também compartilhada com outras obras do cinema marginal. As relações homossexuais, as travestis, as religiões de matrizes africanas, as favelas, os trabalhadores mais marginalizados e as pessoas em situação de rua tomam palco dos filmes. O uso ou não da cor também é um dos pontos cruciais no experimentalismo da Belair. Para Fernão Ramos (1987), os filmes da Belair representava um

mundo ficcional que se apresenta fragmentado e o tom da representação constantemente se eleva para atingir graus extremos de intensidade dramática. A ação parece ter uma direção única em seu movimento: no sentido da repetição, da fragmentação e da elevação do tom dramático. (Ramos, 1987, p. 96).

Figura 17: Beijo homossexual em *Copabana Mon Amour*



Fonte: *Copabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970)

em que o Estado brasileiro obteve taxas elevadas do crescimento do PIB, com relativa estabilidade de preços e intensificação do processo de abertura da economia brasileira (Pauli; Gonçalves; Viola, 2021).

¹⁴ Trata-se do uso da precariedade, tanto de produção, quanto temática que corteja com simbolismos estéticos do lixo, do impuro, do mau gosto, do grotesco e do horror social. Mendigos, bandidos, prostitutas, corruptos, empobrecidos, num desbunde geral, cujo intuito é a avacalhação. Essas escolhas de representação “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.” (Puresa, 2012, p. 23)

Figura 18: Personagem come restos de comida do lixo em *Copacabana Mon Amour*



Fonte: *Copacabana Mon Amour* (Rogério Sganzerla, 1970)

Afastados da vertente paulista da geração marginal, que se concentrava na Boca do Lixo, as produções Belair tiveram as ruas do Rio de Janeiro, favelas, casas de campo, apartamentos e locações mais restritas como *set* de filmagem de seus filmes. Já a finalização de filmes em partes foram concluídas nos antigos estúdios da Atlântida, como é o caso de *Copacabana Mon Amour* e *A Família do Barulho*. Contudo, os planos de finalização dos filmes foram interrompidos pela censura, condição central dessa dissertação, que será aprofundada com mais detalhes no próximo capítulo.

O tempo de vida da Belair foi curto. Os filmes foram filmados entre janeiro e março de 1970. A dissolução das atividades em maio daquele mesmo ano, mediante ameaças de representantes da ditadura civil-militar, fez com que todos os envolvidos recuassem e se dispersassem a fim de evitar prisões e perseguições que, àquela época, já haviam se tornado corriqueiras no meio artístico. As condições vivenciadas pela Belair quando do seu fim impactaram diretamente as exhibições públicas confinadas a espaços muito restritos, como já mencionado. O destino da Belair não foi uma singularidade, já que a censura e a interdição se alastraram na produção marginal naquele começo de década.

A proibição de exibição se intensificou ainda mais após 1970, quando o grau de experimentalismo atingiu novos patamares em relação às primeiras obras da leva marginal. É o caso de filmes como *Bang Bang*, de Andrea Tonacci, *Mangue Bangue*, de Neville D'almeida, *Imagens*, de Luiz Rosemberg Filho, *Gamal, o delírio do sexo*, de João Batista de Andrade, *Orgia ou o homem que deu cria*, de João Silvério Trevisan e, os já citados, filmes da Belair (Magalhães, 2023). No caso de “*Matou a Família e foi ao Cinema*” por exemplo, o filme foi liberado para exibição comercial em 1971, ficando apenas 15 dias em cartaz devido à interdição censória¹⁵.

¹⁵ Bressane comenta sobre o curto período de *Matou a Família...* em circuito comercial em entrevista ao jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200606.htm>

O cerco de repressão em torno dos cineastas marginais levou a grande maioria dos envolvidos ao exílio. Enquanto alguns como Júlio Bressane, Helena Ignez e Rogério Sganzerla, buscaram o exílio voluntário para escapar da perseguição, outros foram presos, como Olney São Paulo, que passou por inquéritos, perseguições e sessões de tortura pelo teor político do filme *Manhã Cinzenta* (Viana, 2018). Outro caso marcante da perseguição da ditadura contra os artistas de criação mais radical girou em torno da produção do filme *Geração Bendita*, de 1971, onde todos os envolvidos foram presos, tiveram seus cabelos raspados, barbas escanhoadas e suas vestes foram rasgadas (José, 2007; Cadernuto, 2024). Junto a Bressane, Ignez e Sganzerla, Geraldo Veloso, Neville D’Almeida, Sylvio Almeida, Andrea Tonacci, Eliseu Visconti e outros se concentraram em Londres durante o período de exílio, em épocas distintas (José, 2007).

A dispersão dos artistas favoreceu o curto período da profusão marginal. Apesar de não haver um consenso de data que delimita o fim das obras fílmicas da geração marginal, pesquisadores e autores, como Ismail Xavier, Fernão Ramos, Jairo Ferreira, Jean Claude Bernardet etc., que discutem esse movimento anárquico do cinema brasileiro põem os anos entre 1973 e 1975 o período que finda esse momento. A herança da audácia do cinema marginal, entretanto, continuou a reverberar nas gerações seguintes dos realizadores independentes no cinema nacional que utilizaram a estética experimental para produzir filmes de linguagem disruptiva, com poucos recursos e rápida produção.

2.2 Cinema de guerrilha/Arte de guerrilha

O sufocamento das artes pela repressão política, exclusão meticulosamente planejada pelos órgãos estatais como forma de contenção aos movimentos de contestação, gerou uma corrente de práticas que recorrem a outras alternativas de existência: novas fontes de agenciamento da produção cultural em torno de possibilidade de exibição, financiamento e recursos mais baratos utilizados para viabilizar a produção artística. No cinema, com a Embrafilme criada pela ditadura civil-militar, para os artistas ligados à uma corrente de produção de teor político considerado subversivo restaram outras formas que não o subsídio governamental, como recursos próprios, apoio privado e em cenários mais escassos, doações, parcerias, cooperativas, compartilhamento de equipamentos e materiais ou mecenas.

Sob a perspectiva de constante vigilância, a extensa duração dos atos criativos também era um questão para ficar atento, já que qualquer demora nas atividades artísticas poderiam levantar suspeitas e “demorar mais do que um curto período de tempo em alguma

coisa criativa era correr o risco de não poder realizá-la.” (Dias, 2012, p. 10). Portanto, a atitude de filmar já concentrava em si um alto grau de atitude revolucionária, pois “empunhar uma câmera era um gesto heróico”, nas palavras de Sganzerla (apud Ignez; Drumond, 2005, p. 112).

Nessas circunstâncias a Belair, cujas atividades começaram em janeiro de 1970, como foi dito antes, num período de 3 meses filmou os longas *A Família do Barulho*, *Barão Olavo*, *O Horrível* e *Cuidado, Madame*, dirigidos por Júlio Bressane; *Carnaval na Lama*, *Sem Essa*, *Aranha* e *Copacabana Mon Amour*, dirigidos por Rogério Sganzerla; entrou na rota de produção também o filme inacabado *A Miss e o Dinossauro*, dirigido por Helena Ignez em super-8. A produtora teve seu fim decretado alguns meses após a gravação dos longas, na fase de pós-produção dos filmes, quando um cerco de suspeitas começou a se formar por meio de ameaças de prisões dos envolvidos com destaque para Bressane, Sganzerla e Ignez, as cabeças do projeto. Assim relata Bressane, no documentário Belair (2009):

Uma noite estava eu na sala de mixagem... Chegou lá o meu pai e me disse que havia uma denúncia muito grave contra mim e contra o Rogério também, nesses filmes que nós estávamos fazendo. E que eu devia ir com ele na casa de um general, que era o general Sílvio Frota, comandante do 1º Exército naquele momento, que ele queria falar comigo. Fui lá, era em frente ao Maracanã, uma casa que tinha ali, cor de rosa, do exército. Me recebeu de chambre e me disse que havia um relatório contra mim – eu não vi o relatório, mas ele me mostrou, assim na mão – e que ligava esses filmes, a Belair, ou pelos menos esses filmes que estavam interditados inclusive Matou a família, sobretudo, a um plano de subversão nacional. “Esses filmes tinham dinheiro do terrorismo, Marighela”, uma coisa sem fundamento nenhum. Era um cinema simpático a isso, sem dúvida. (Bressane, 2009)¹⁶

Até o encerramento das atividades da Belair, os únicos filmes dirigidos por Bressane finalizados no Brasil foram *A Família do Barulho* e *Barão Olavo*, *o Horrível*, que ficaram sob posse da Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, e exibidos posteriormente em 1970 e 1971, durante o exílio de Bressane em Londres. *Cuidado Madame* e *Sem Essa*, *Aranha* foram levados para o exterior sem finalização. De *Carnaval na Lama* restaram apenas 22 minutos, sem som, pois o filme, considerado perdido, teve sua única cópia existente extraviada em 1992 e os negativos parcialmente destruídos. *Copacabana Mon Amour*, o projeto mais ambicioso da Belair, foi finalizado ainda no Brasil. *A Miss e o Dinossauro*, curta-metragem

¹⁶ Depoimento ao filme BELAIR. Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi. Produção: TB Produções. Brasil: Pipa Produções, 2009. 1 DVD (80 min).

dirigido por Helena Ignez em super-8, só foi exibido pela primeira vez em 2005, e originalmente se tratava de rolinhos de super-8 que chegavam a 2 horas de duração.

As condições de existência da Belair passam pela precariedade como recurso estético em oposição ao profissionalismo do cinema comercial, sobre o que Coelho proclama ter se formado uma “estruturação de uma forma alternativa aos meios oficiais de produção cultural” (2010, p. 231). Enquanto processo criativo, os filmes foram rodados “numa miscelânea de microcomunitarismo artístico, produção horizontalizada e independência criativa radical divorciada dos meios oficiais de distribuição/exibição e dos mecanismos estatais de censura.” (Oliveira, 2024, p. 255).

Inspirados pelos movimentos de vanguarda — Bressane em específico no experimentalismo cinematográfico de *Limite* de Mário Peixoto — os filmes Belair compreendem as especificidades do experimentalismo brasileiro enquanto arte do subdesenvolvimento. A proposta vanguardista entretanto, não se restringe a tecer uma ruptura com o antigo, é preciso ir além e tensionar as amarras das condições imperialistas da produção artística, proposição defendida por Ferreira Gullar (1978) cujo entendimento da união entre experimentalismo e vanguarda abrange a busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional como uma consequência da busca do novo nas artes. Portanto, é preciso que as artes se aproximem daqueles que a experimentam, da realidade do povo brasileiro e das massas, promovendo a interação entre arte-espectador.

A resposta da Belair nesse sistema de operações entre vanguardismo e experimental é assumir a postura de guerrilha frente à produção cinematográfica. De acordo com Bressane¹⁷, a novidade do tempo era o dito "terrorismo", atos de guerrilha armada de esquerda no Brasil em oposição à ditadura. As obras são impregnadas pelas táticas da guerrilha urbana, não apenas no seu modo de fazer mas na linguagem.

Os assaltos a bancos, os aparelhos, as ações rápidas, tudo planejado pra coisa de pouco segundos, a poucos minutos de ação. Tudo bem-feito pra que desse certo. Ação altamente clandestina, com tudo contra. Só dependia daqueles que estavam operando, da maneira mais obscura possível. Não sabiam o que estavam fazendo. Distribuíam panfletos na rua, para as pessoas saberem o que estava acontecendo. Tudo isso, evidentemente, estava dentro dos filmes, isto era a novidade da época. Esse era o charme da época. Eu diria a você que isso era a beleza da época. Então,

¹⁷Depoimento ao filme documentário BELAIR. Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi. Produção: TB Produções. Brasil: Pipa Produções, 2009. 1 DVD (80 min).

evidente que isso está dentro dos filmes. Agora isso está dentro dos filmes de uma forma recriada como imagens, dando-se como poesia, mas sem dúvida, o terrorismo tinha muito de obra de arte ali. (Bressane, op. cit.)

Sobre essa condição de guerrilha, Sganzerla também comenta:

Existem dois cinemas: o novo rico e o cinema de guerrilha. Nesta última perspectiva é que se alinha a nova geração[...] há muito interesse por parte de gente inexperiente, ou quase, em trabalhar com celuloide, fazer filmes, mudar as atuais condições do Cinema Novo. Ele está um pouco desgastado. (Sganzerla apud Canuto, 2007, p. 54)

Segundo Artur Freitas (2007), o termo arte de guerrilha, conforme utilizado pelo crítico de arte Frederico Moraes no texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, se refere a uma produção artística que passa por uma noção conceitualista de contra-arte, disposta como “vivência”, “conceito” ou “proposta”. Sobre a noção de contra-arte, Frederico Moraes propõe uma radicalização no jogo de papéis no que diz respeito à posição do artista e do público em torno da obra de arte. Para Moraes:

O artista é que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jogo da arte, a "obra" perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam eles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte.¹⁸

O que está no espaço relacional da obra é a forma que o público, numa situação de emboscada, toma uma postura ativa e toma iniciativas. Assim, “a obra” nada mais é do que uma “situação artística” proposta pelo artista que dispõe e se apropria das coisas do mundo, num estilo dumchampiano. É importante pontuar que a proposição de Moraes compreende as artes visuais, pensando não apenas a obra de arte em relação à disposição do público, mas também das condições de sua espacialidade para além dos limites museológicos.

Portanto, para o cinema, e mais especificamente para a Belair, onde se encaixa a arte de guerrilha? Como a Belair, enquanto obra de arte que possui no dispositivo-cinema seu veículo de expressão artística, pode ser compreendida como uma situação artística? Para responder essas perguntas, primeiro é preciso compreender o que abrange as noções de guerrilha, contra-arte e, um termo similar, a antiarte no cinema.

¹⁸ Moraes, op. cit.

Franco (2004), ao aproximar o cinema experimental e a arte de guerrilha, ressalta a criação da Belair no seio clandestino, “um cinema anti-intelectual, vulgar e, acima de tudo, radical” (Franco, 2024, p. 88), que aproximou sua produção cinematográfica com a guerrilha urbana: “o manual do guerrilheiro urbano deu muito cinema, a Belair tem muito disso, de fazer um filme em três, quatro dias, montar no negativo, fazer filme com um preço cem vezes menor que o produto” (Ramos, 1987, p. 35).

Ao usar o termo cinema de guerrilha nos estudos cinematográficos, o mais comum é que este se refira ao modelo de produção e não à instância relacional/conceitual da arte. Nascido em Cuba, proposto pelo realizador Humberto Solás, o cinema de guerrilha é um movimento internacional de caráter estético e ideológico, que assume configurações específicas em países como Portugal, México, Cabo Verde, Estados Unidos e Brasil. Esses filmes, embora realizados com recursos limitados, mobilizam intensamente a energia criativa de seus realizadores, rejeitando a lógica da economia de esforços em prol de uma estética comprometida com a transformação social e a valorização das narrativas populares (Silva; Weyl, 2020; Weyl, 2021).

Nessa práxis, os realizadores se autoproclamam independentes, pensam de forma crítica e agem com liberdade criativa na condução de seus despojados projetos cinematográficos, artísticos, de natureza espontânea, numa ação autoral intensa, e mesmo violenta, no sentido da revelação das suas potencialidades e possibilidades, hoje ancoradas em pesquisas e práticas autorais. (Weyl; Silva; Araujo, 2023, p. 151)

Portanto, o cinema de guerrilha está ligado à uma produção de baixo custo, uso de materiais muito baratos, metodologia de trabalho horizontalizada e uma finalidade ideológica-política por trás das motivações estéticas que circunscreve o produto final e a tessitura do método utilizado para a viabilização do filme. Essas definições são o suficiente para abarcar a produção da Belair, mas não exprimem a totalidade significativa dos seus filmes e da proposição de guerrilha que englobam aspectos que vão além da produção, mas também seu teor conceitual.

Tanto o termo “cinema de guerrilha” quanto “arte de guerrilha” nascem num contexto histórico entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 na América Latina. Conforme aponta Freitas (2007), Morais não foi o primeiro a utilizar a expressão, sendo esta já usada pelo italiano Germano Sellant no texto *Notas para uma arte de guerrilha*, a fim de

designar “um rasgo de expressão” na arte povera. No Brasil, quem tomou a frente do uso da palavra foi Décio Pignatari (2004), no texto *Teoria da guerrilha artística*, publicado no jornal Correio da Manhã no Caderno Quatro em 1967, utiliza o termo guerrilha para designar uma posição crítica frente as instâncias hegemônicas da informação, da educação e das artes, no que ele relaciona: “nada mais parecido com a guerrilha que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma” (Pignatari, 2004, p. 169).

Sobre a teorização de Pignatari, Franco (2024), ao discutir as noções de guerrilha, rememora a lógica da guerrilha, onde cada integrante assume, por princípio, a condição de soldado de vanguarda. Do mesmo modo que a guerrilha é capaz de revelar, com sutileza estratégica, os múltiplos desdobramentos de um conflito armado, cabe à vanguarda artística operar de maneira análoga no interior do campo simbólico das artes. Ambas as formas de atuação, ainda que inseridas em esferas distintas — militar e estética —, compartilham o impulso comum de desestabilizar estruturas hegemônicas, promovendo sua desconstrução a partir de um olhar ampliado, de caráter macroestrutural. Dessa forma, “vanguarda, para o autor, não apenas rejeita ou subverte o sistema: ela torna-se uma espécie de sistema anti-sistema; volta-se, portanto, contra o hegemônico, tornando-se, segundo Pignatari (2004), antiartística” (Franco, 2024, p. 72).

Entretanto, ambos os textos não discorrem sobre a guerrilha enquanto atuação política do campo da esquerda armada no Brasil. O contexto latino-americano dá novas camadas ao uso do último nome, “guerrilha”, arriscando em uma outra espessura ideológica. A discussão conceitual sobre arte de guerrilha continua após a publicação do texto de Moraes, porém, não iremos nos ater a continuidade desses debates, nos concentrando na relação de contemporaneidade entre o escrito de Moraes, publicado na edição de janeiro/fevereiro de 1970 e o período de atividades da Belair, que também se deu no mesmo mesmo momento.

Conforme descrito em outras vezes nas seções anteriores deste capítulo, o contexto de repressão da ditadura civil-militar brasileira implicava a existência da resistência artística, como também da luta armada. A instância de resistência se aplicou também para outros países latino americanos, que viveram na segunda metade do século XX a violência das ditaduras que visavam conter avanço socialista no cone sul. Dessa forma, o cinema, assim como as outras artes, encontrou na atuação clandestina uma similaridade com a resistência armada, uma maneira de continuar suas atividades, utilizando a linguagem cinematográfica como método de organização política e panfletagem dos ideais antiditatoriais e anticolonialistas.

Contudo, é interessante pensar na abordagem de produção “de guerrilha” da Belair, com a proposição “de guerrilha” de Moraes, a partir de uma lógica de interação entre artista e público na feitura desses filmes que, conforme Oliveira discorre, é “mais do que metáfora estratégica de intervenções heterogêneas a público passivo e inerte, o cinema de guerrilha levava a equipe de filmagens para as ruas, para ter contato direto com aquele público com o qual tanto precisava falar”(Oliveira, 2014, p. 254).

Um exemplo dessa atitude é a interação casual e espontânea, livre de roteiro, com pessoas reais, nas ruas do Rio de Janeiro, em filmes como *Barão Olavo*, *O Horrível*, *A Família do Barulho*, *Cuidado Madame* e *Copacabana Mon Amour*. Outra forma de apostar na casualidade e na interação do espectador com a obra para que ela constitua uma linha de sentido é a montagem fragmentada dos filmes que, apesar de tecer uma narrativa, jamais se prende a uma relação de causalidade nas obras, sendo do espectador a missão de montar os quebra-cabeças de imagens, situações, suspensão de sentidos e a diegese da câmera.

De acordo com Moraes (1970), “a tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação.” Considerando que Moraes classifica o medo como uma reação ao inesperado criado pelo instinto relacional da obra e arte nas artes visuais, também é possível aproximar essa determinação a partir da lógica conceitual da Belair, cujas imagens e temáticas perpassam pelo horror e o objeto como mecanismo de agressão ao espectador.

O texto de Moraes tensiona os limites espaciais da obra de arte como produto final e como processo. Ele exemplifica grupos de guerrilha teatral que dissolvem a peça no meio da rua, os *happenings*¹⁹, a experiência artística de Lygia Clark que convidava o “espectador” a cortar uma fita com tesoura em *Caminhando* (**Figura 19**) e o Parangolés, de Hélio Oiticica (**Figura 20**), como formas de arte de guerrilha, e aqui, com mais ênfase na arte visual, cujas características desafiam a instituição arte no sentido comercial e de existência enquanto restritos ao espaço museológico. Uma subversão da arte visual como instituição.

¹⁹ Forma de manifestação artística que surgiu nos anos 1950 e 1960, especialmente nos Estados Unidos, e estão ligados ao movimento da arte contemporânea e da performance art. Eles se caracterizam por serem eventos espontâneos, interativos e multissensoriais, que muitas vezes envolvem a participação do público de forma ativa e imprevisível.

Figura 19: *Caminhando*, de Lygia Clark



Fonte: <https://www.moma.org/>

Figura 20: *Parangolés*, de Hélio Oiticica



Fonte: www.mam.rio/obras-de-arte/parangoles-1964-1979/

A Belair, enquanto produto conceitual representou uma reorientação na produção cinematográfica, afastando-se da lógica institucional do cinema posicionando-se contra uma indústria voltada ao sucesso comercial e ao reconhecimento crítico da obra artística. Apesar de ainda ter, em seu ideário inicial, a intenção de liberação para um circuito exibidor, filmes como *Cuidado Madame* e *Sem Essa, Aranha* foram filmado em bitola 16 mm, padrão que

contrastava com as normas de exibição mercadológica que requeriam filmes gravados em bitola 35 mm, sem a ampliação para ajustar ao tamanho 35 mm, no que Bressane classifica como uma feitura “só pra gente”, sem intenção de projeção dentro das barreiras dispositivas do cinema (sala escura, tela de projeção, audiência coletiva).

Já *A Família do Barulho*, filmado em 35 mm, teve como ponto de partida o uso de iluminação precária, utilizando uma luz única que padroniza todos os planos. Inicialmente a técnica seria utilizada apenas para demarcação no copião²⁰, porém, Bressane opta por transpor a imagem para formato VHS, de qualidade bem inferior ao processo fotoquímico, conferindo à imagem um aspecto de 16 mm, num tom fotográfico amadorista, experimental e doméstico. *Barão Olavo, O Horrível* por sua vez, apesar de um trabalho visualmente bem acabado em questão de qualidade de imagem e uso de materiais de iluminação e gravação (Oliveira, 2024), utilizou o negativo Eastman Kodak 5254, cuja processo de coloração acentua a policromia e barateia o custo de revelação fotoquímica em relação aos filmes de calibre 53 e 72 a base de acetato. Essas escolhas, assim como as experiências artísticas de guerrilha citadas por Moraes (1970) sinalizam um apontamento de repensar os modelos hegemônicos de exibição e a ordem do filme enquanto instituição-cinema.

Outro apontamento que o autor faz em consideração à arte de guerrilha diz questão à precariedade dos materiais envolvidos:

"Enquanto europeus e norte-americanos usam *computers* e raios *lasers*, nós, brasileiros (Oiticica, Antonio Manuel, Cildo Meireles, Lygia Pape, Lygia Clark, Barrio, Vergara, etc.), trabalhamos com terra, areia, borra de café, papelão de embalagens, jornal, folhas de bananeira, capim, cordões, borracha, água, pedra, restos — enfim, com os detritos da sociedade consumista. A arte pobre e a conceitual aproximam-se, assim, da 'estética do lixo'. (Moraes, op. cit.).

Falar de precariedade na produção cinematográfica setentista estava num nível diferente de precariedade de materiais no qual a arte visual poderia se apropriar. Apesar disso, os procedimentos para a realização dos filmes passaram por uma série de opções que aproximavam a feitura do processo artesanal: a) material de produção oriundos de fontes diversas — como filmes amadores, registros pessoais dos cineastas e fotos de arquivo familiar —, o que contribuía para a redução dos custos de produção. b) Uso de planos longos e contínuos a fim de minimizar ao máximo o processo de montagem e de gastos desnecessários

²⁰ Cópia de trabalho pregada em funções secundárias, voltadas às etapas iniciais de preparação do conteúdo — como exibições preliminares, montagem, adequação para o corte do negativo, testes de legendas, efeitos visuais, entre outros.

com mais rolos de filmes. c) Incorporação de roteiro aberto para a improvisação, o que evitava a repetição de takes. d) Os filmes eram compostos por segmentos independentes entre si no plano narrativo, permitindo que a disposição paratática das cenas gravadas fossem preservadas ou reorganizadas sem exigir um processo de montagem mais elaborado.

Tudo isso contribui para que uma série de autores (Favaretto, 2000; Moraes, 1970; Oiticica, 1986; Pignatari, 2004; Teixeira, 2012; 2006; Xavier, 1993) denominam como antiarte, instância artística que envolve “um estilo de oposição à ordem em que a dimensão da cultura veio a primeiro plano e, por isto mesmo, articulou muito diretamente as transgressões do cotidiano com a produção artística” (Xavier, 1993, p. 24). O gesto de liberdade autoral e impulso criativo, somado à negação do *establishment* cultural, radicaliza o local de ocupação desse tipo de cinema em oposição ao lugar ocupado pelo cinema hegemônico. Uma obra contrária em sentido conceitual ao que se considera cinema, tomando um espaço periférico à própria imagem.

Essa produção artística iconoclasta não resulta numa simples distorção das engrenagens das artes para quem a produz, ela reflete na relação direta da experiência da obra como um todo, o que resulta num impacto direto do filme com o espectador, onde “a relação de agressão com o espectador é valorada como tentativa de questionar sua posição social e despertá-lo do universo reificado.” (Ramos, 1987, p. 123). Ora, para as conjunturas cinematográficas, tal intuito não corresponde à tomada de ação a qual Moraes proclama a função da arte de guerrilha? Pensar a Belair como cinema e arte de guerrilha, implica, acima de tudo, pensar o espectador que toma uma iniciativa política. Por mais que os filmes da Belair citem indiretamente através de comentários ácidos a opinião política dos artistas sobre a ordem governamental ditatorial brasileira, sua própria existência e meio de produção também fazem.

Os filmes, antes mesmo de ficarem prontos, são considerados, pela ditadura militar brasileira, subversivos e patrocinados por uma rede de terrorismo que pertencia a Carlos Marighela. Embora tudo isso não fosse verdade, pois eles foram produzidos por Julio [Bressane] e Rogério [Sganzerla], os filmes estavam em sintonia com a ação política descrita no *Manual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Marighela. A organização de emergência, a mobilidade, o dinamismo e a economia do mínimo estruturam o desenho de produção criado para dar conta da feitura dos filmes (DIAS, 2012, p. 99).

O destino da Belair, o silenciamento, é nessa pesquisa, nosso foco principal para compreender os modos da construção de sentidos. Portanto, compreendê-la tanto como arte de guerrilha e como cinema de guerrilha é fundamental para entender os dois posicionamentos “de leitura” mútuos e antagônicos, imprescindíveis para essa dissertação: a recepção da ditadura civil-militar enquanto esses espectadores que seriam impactados pelo conteúdo relacional das obras e a compreensão dos filmes de Bressane na Belair enquanto ordem sensível poética.

CAPÍTULO 3

Uma poética da crueldade: o pesadelo e a poesia

“O filme que desenterrou o cinema experimental no Brasil foi *O Anjo Nasceu*, sobre essa pedra nós fizemos a Belair, a Belair é o vento que sopra de uma pátria cinematográfica futura”²¹, relata Júlio Bressane no filme-ensaio “*Viola Chinesa*”, onde ele e Grande Otelo discursam sobre o impacto da Belair no cinema experimental brasileiro, a despeito de não ter sido visto, ou pouquíssimo visto. Em tom profético, Bressane abre margem para o experimental, num filme feito em estrutura poética declamatória, o qual afirma categoricamente seu compromisso com a estética experimental e com a poesia da luz, o cinema. Entendidas as dinâmicas da crueldade nos filmes pregressos, passaremos ao que determina a poética e a poesia no cinema de Bressane durante a Belair.

Figura 21: Bressane e Grande Otelo em *Viola Chinesa*



Fonte: *Viola Chinesa* (Júlio Bressane, 1975)

Para elucidar as questões práticas da observação da poética, David Bordwell (2007) — que inspirado na tradição aristotélica dos estudos da poética em artes — formula uma compreensão sistemática das formas, estilos e técnicas cinematográficas, numa abordagem que busca descrever os mecanismos internos dos filmes como objetos formais, analisando suas convenções narrativas, estilísticas e históricas para compreender a poética do filme. Ele

²¹ VIOLA Chinesa. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Sem distribuição, son., cor. 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lmxrt4DC2lQ&t=5s>. Acesso em 31 de Março de 2025.

defende que uma poética é orientada por uma perspectiva histórica e funcional, isto é, considera seu contexto histórico de produção e recepção das obras, bem como às escolhas feitas por cineastas em função das possibilidades e limitações institucionais, tecnológicas, econômicas e culturais de sua época.

Bordwell ainda esquematiza duas grandes vertentes dentro da poética cinematográfica. Primeiro, a poética descritiva, que prioriza a descrição e análise das estratégias formais de um filme ou de um grupo de filmes. Segundo, a poética normativa, cuja argumentação reside no grupo de práticas que orientam a conduta dos cineastas, estabelecendo "regras" ou modelos a serem seguidos, muitas vezes presentes em manuais de roteiro, montagem ou direção. Dessa forma, Bordwell elabora o pensamento sobre a poética cinematográfica a partir dos modos de fazer do cinema, ou seja, os métodos que os cineastas empregam para gerar efeitos estéticos e cognitivos no espectador.

Assim, tomaremos a análise poética de Bressane na Belair a partir da perspectiva descritiva de Bordwell. Por isso, mais do que apenas identificar os padrões de organização narrativa, montagem, mise-en-scène, movimentos de câmera, uso da música para tecer uma conceitualização, nos apetece um pensamento poético que decorre do modo de inscrever a arte no mundo, uma proposição que extrapola as condições políticas e históricas, levando-as em consideração, mas primordialmente, no que diz respeito à experiência sensível. Neste caso em específico, pensar a esquematização de um cinema de poesia que tem na invenção do cinema brasileiro moderno e na proposta de agressão estética a sua marca de crueldade, conforme definido por Artaud.

O cinema de Bressane passa pela construção poética de um cinema de poesia erguido pela proposta de provocar, desconstruir e afetar intensamente o espectador. Como vimos, é no recorte entre 1969-1970 que Bressane abraçou com veemência a recusa da teleologia, numa desconstrução formal que conflui com o questionamento irreverente da ordem moral e da segurança da instituição família-estado, ordenando um ataque a essas instituições falidas e ao ritual do espetáculo de massa, onde “as explosões de violência se associavam ao império do ressentimento, das revanches de bandidos ou de empregadas domésticas, do crime passionai entre quatro paredes.” (Xavier, 2006, p. 15). O cinema de poesia de Bressane optava retomar a vanguarda do cinema, as comédias populares e a liberdade imaginativa da câmera, numa supracitação do uso do real. Ainda de acordo com Xavier,

Nos filmes de Bressane, foi notável (e motivo de polêmica) o gesto de suspensão abrupta do fluxo das ações, quando estas prometiam desenlace (*O anjo nasceu*); ou o

recurso à mudança de registro que podia dissolver uma cadeia de conflitos e de violência, direcionando nosso olhar para uma perambulação anárquica (*Cuidado madame-1970*); ou ainda o uso de justaposições de cenas que estavam em espaços sociais incongruentes, numa estrutura em mosaico cujo desconcerto resultava não apenas do teor próprio das ações, mas da forma de observá-las (*Matou a família*). No caso de *A família do barulho* (1970), o universo da ação era excêntrico, caricatural, uma paródia à própria informalidade do “filme de família” como gênero, ou uma carnavalização deliberadamente tosca dos motivos recorrentes dos dramas domésticos tão caros à indústria cultural. (Xavier, 2006, p.15)

Ao refletir sobre o cinema como poesia, Pier Paolo Pasolini (1982) parte de uma questão linguística para pensar a arte cinematográfica como expressão da realidade: se a literatura decorre de um de instrumental lingüístico institucionalizado, formulado pela história, pelo uso comum social e por uma sequência de signos codificado semioticamente, a arte cinematográfica não possui como base real nenhuma língua comunicativa já que os homens, no trato social, comunicam-se por palavras e não por imagens. Entretanto, o cinema existe e se comunica. Pasolini, dessa forma, busca compreender como a imagem ocupa um lugar de destaque na vida do homem moderno e como o cinema estabelece um referencial próprio de significação que se dá no entrelaçamento de signos linguísticos com um sistema de signos mímicos, racional e sensível. É na imagem que se dá as relações de configuração do real, portanto, uma estrutura a partir da linguagem própria do cinema, a imagem, a formulação das expressões de realidade, de conexão com o real.

Assim pontua Pasolini sobre o cinema, enquanto linguagem que exprime uma forma de conexão com a realidade, que ele descreve no ensaio *La fine dell'avanguardia*, de 1966: “O cinema não evoca a realidade, como a língua literária; não copia a realidade, como a pintura; não mima a realidade, como o teatro. O cinema reproduz a realidade, imagem e som!” (Pasolini, 1995, p. 135). A relação com a realidade, contudo, segundo Pasolini parte das dinâmicas do indivíduo com a imagem do real e capacidade que o indivíduo tem em trazer a tona, a partir do inconsciente, o que está escondido na interioridade subjetiva. Essas imagens, para o autor, se configuram através da memória e do sonho.

Enquanto um cinema que está livre das amarras narrativas-causais, o cinema de Bressane se desprende da realidade como fluxo narrativo de acontecimentos. Estamos diante de um cinema que opera não na ordem temporal da percepção realista conforme as prerrogativas bazanianas, mas de uma nova instância de realidade que conversa com uma percepção de mundo cuja realidade está, assim como dita Pasolini, sob a influência elástica

das concepções de sonho e memória. O que confere dinamicidade poética à imagem dessa linguagem, calcada no entrelaçamento proposto por Pasolini, parte, inicialmente, da forma que Bressane utiliza a câmera com uma intensa liberdade de posições e movimentos face à diegese, “pois a câmera, em Bressane, diverge. E o mundo diegético se fragmenta, podendo chegar a uma presença radicalmente residual.” (Xavier, 2006, p. 9).

O que Bressane, em seus filmes, especialmente no período pós *Cara a Cara* manifesta, é um deslocamento do estatuto do real e do realismo. Se Pasolini compreende a câmera como mecanismo de registro do real, não como forma de representar a materialidade do real, mas de suscitar um movimento subjetivo, Bressane a opera na tensão entre realidade e imaginação, onde o cinema passa a ser um dispositivo que revela o mundo, mas não o mimetiza, pelo contrário, ele o recusa como espelho do mundo.

Assim, a disjunção nos filmes de Bressane, enquanto diretor na Belair, marcam a liberdade criativa e a percepção sobre a brutalidade dos aspectos da vida sob conjuntura não representacional da realidade. Entra na equação a ironia, o avacalho e o senso de carnavalização em torno da imagem, cujos pressupostos de ligação com a realidade falham em expressar com naturalidade mimética as consequências dos atos criminosos, do funcionamento biológico do corpo, das atitudes e gestos cotidianos, da necessidade de coerência nas relações sociais e da racionalidade em torno da violência. Por exemplo, numa das cenas mais antológicas de *A Família do Barulho* — que mais adiante, nesta dissertação, será motivo de análise —, Helena Ignez vomita sangue (ou uma gosma preta) pela boca sem qualquer reação, olhando fixamente para a câmera (**Figura 22**). Tal acontecimento, numa perspectiva realista, seria decorrente de alguma reação patológica ou resultado de algum ato violento contra a personagem de Ignez. Contudo, a cena opera numa realidade que não se propõe a representar um duplicata do mundo real. A narrativa do filme pausa, mesmo fragmentada, para que essa cena opere numa circunstância de realidade performática.

Figura 22: Ignez expele sangue/gosma pela boca em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

O mesmo pode ser exemplificado nas cenas de violência, assassinato, morte, homossexualidade, necrofilia ou suspensão de sentido. Elas acontecem sobre uma perspectiva quase que onírica, evocando novamente ao que Pasolini toma como realidade, sonho e memória, marcas do subjetivo inconsciente, mas que Luís Buñuel (1958) aprofunda ainda mais enquanto marcas de um cinema poético a partir da lógica do sonho. Para Buñuel, a realidade deixa de ser um referencial fixo de representação e se torna matéria plástica, sujeita à deriva do desejo, da memória e do inconsciente. Nessa dimensão, ao privilegiar uma realidade “oficial” e racionalizada, focada em apenas aceitar as formas do mundo como ele é, incide também numa insuficiência poética, que negligencia aquilo que é real na forma de relacionamento com o mundo, mas que a imagem da realidade “verídica” não captura na sua materialidade: o o mistério, o desejo, o fantástico.

As imagens em Bressane possuem um poder provocador, que associadas a essa suspensão dos efeitos práticos da realidade, chocam, ao mesmo tempo que são dessensibilizadas a ponto de tornar a experiência visual uma perspectiva de sensorialidade dolorosa, ao mesmo tempo que obtém o espectador sob uma atração magnética voyeurística, pois elas não funcionam numa representação realística.

Para classificar os efeitos que essas imagens têm sobre as reações das pessoas ao vê-las, Burch (2019) recorre ao que George Bataille dita sobre um conceito geral de

transgressão e tabu de imagens “realmente censuráveis, sejam eróticas, repugnantes, violentas, ou simplesmente subversivas” (ibidem, p. 151). Elas assim o são, pois são agressões estéticas que exprimem a dor (física ou moral) como componente da experiência estética. Dessa forma, a agressão pelo conteúdo é similar a uma agressão puramente ótica ou outras formas de agressão, que resultam em sentimento de desorientação. Essa sensação só é possível a partir da permissão que o espectador concede à obra e ao autor, num contrato às cegas que acontece quando o filme inicia e ficamos imersos naquele filme, numa conexão visual que nos deixa aos caprichos torturantes da imagem violenta e de sensorialidade onírica já que “não importa o grau de consciência crítica do espectador para que, sentado dentro de uma sala escura, subitamente só diante da tela, fique inteiramente à mercê do realizador, que passa a poder violentá-lo a qualquer momento e por qualquer meio” (ibidem, p. 152).

Contudo, Ismail Xavier (2006), ao construir uma perspectiva contextual geral do gesto poético na filmografia de Bressane aponta que, a partir do imbricamento de imagens de outras obras aleatórias em filmes de Bressane, “o uso de segmentos de outros filmes dificulta a leitura de seu estilo nos termos do cinema de poesia de Pasolini”. Apesar de não inviabilizar uma leitura poética a partir da concepção de Pasolini pois o enxerto de imagens de outras obras audiovisuais ainda não é um recurso que Bressane explora na Belair, é válido levar em consideração a abordagem de Pasolini sobre poesia pois esta incide como mecanismo de compreensão da relação do diretor como expressão da realidade, mas, mesmo assim, não abrange por completo a elasticidade da imagem e a dimensão da espacialidade do sonho nas obras Belair de Bressane, pois nem sempre a dimensão disjuntiva entre câmera e montagem se propõem a representar a consciência de um personagem na ordem de expressão de subjetividade.

Essa dimensão mais complexa de operar numa realidade, que extrapola as definições de concretude verídica, está mais próxima do que Luís Buñuel (1985) pensa enquanto cinema de poesia e a prática cinematográfica como instrumento poético. Ao tomar a perspectiva de André Breton, para quem o fantástico não se opõe ao real, mas o constitui: “tudo é real”, o que entra em discussão não é a possibilidade representacional da imagem, sim uma ampliação do regime do real, que passa a incluir o imaginário, o desejo e o inconsciente. Corpos, gestos, palavras, movimentos, condutas — as bases realísticas passam a operar fora de sua função ordinária, elas se transmutam em signos opacos e polissêmicos. O que ocorre é uma desnaturalização do cotidiano, evidenciando seu âmbito poético latente. O diretor direciona um olhar para um mundo que abre espaço para a problematização do real, gesto que não

oferece uma perspectivas de soluções concretas, mas que convocam a desorganizar o olhar, o que obriga o espectador a confrontar o caráter construído de realidade. Segundo Bressane, desse modo, "toda realidade dispersa vem à tona: toda uma realidade, isto é, tudo, todo passado, toda imaginação, toda a memória, todos os sonhos. Tudo isto é real" (Bressane, 2005, p. 39).

Portanto, a gestualidade de Bressane é direcionada com mais potência ao engajamento do espectador ao ponto de vista proposto pelo diretor. Ainda ancorado na concepção onírica de "transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios — sonho e realidade — numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade" (Xavier, 2005, p. 112), o cinema violento e abjeto de Bressane se dá não apenas pela maneira que ele utiliza a câmera, mas a partir da forma que o diretor escolhe em tornar seus filmes uma experiência de agressão ao espectador na fragmentação da narrativa. Ao abdicar da construção narrativa tradicional, Bressane opta por conferir centralidade à força imagética e à provocação sensorial por meio do horror e da ironia, da bagunça e da super-excitação dos sentidos, em detrimento da linearidade, que é própria à lógica narratológica. Nesse contexto, o que se sobressai são as experiências perceptivas diante de sequências que suscitam sensações de estranhamento, inquietude e repulsa.

Buñuel (1958) convoca a pensar a maleabilidade que o cinema poético confere à imagem pelo viés onírico, na qual tempo, espaço e causalidade irrompem na reconfiguração do real, pois "o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto" (Buñuel, 1958). Para além das questões relativas à imagem e a poética autoral, a experiência cinematográfica em si, construída pela escuridão da sala de cinema e a sucessão de imagem, confere uma espécie de regressão controlada, em que o espectador é reconduzido a um regime de percepção não racional. A perspectiva onírica dentro dessas circunstâncias recria o mundo como fluxo descontínuo de intensidades sensíveis.

A perspectiva de sonho e opções poéticas de Bressane, no que tange a formalidade psicológica e filosóficas nos filmes Belair, podem ser compreendidas à luz do conceito de *imagem-sonho*, termo delineado por Gilles Deleuze (2018), no qual o espectador é conduzido por um campo sensorial multifacetado, composto por impressões visuais e sonoras dissociadas de qualquer ancoragem na memória consciente ou nos automatismos motores que usualmente regem a apreensão do real. As experiências perceptivas, embora não estejam

desconectadas das dimensões internas e externas da existência, aproximam-se da ideia de sonho formulada por Bergson, na medida em que se articulam “em relação com lençóis de passado fluidos e maleáveis, com ajustes frouxos e flutuantes” (Damasceno, 2015, p. 79). Em sua análise, Bergson associa o processo onírico à preservação da memória mediante hábitos motores, articulando imagem, sonho e realidade por meio do conceito de imagem-lembrança (Bergson, 1999). Deleuze, por sua vez, estrutura a imagem-sonho a partir de dois pólos distintos, definidos conforme seus modos de 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).

Nesse sentido, ao se considerar a conformação da *imagem-sonho* é pertinente situá-lo no segundo pólo proposto por Deleuze, não apenas pela contenção formal das escolhas estéticas, mas, sobretudo, pela maneira como Bressane estrutura a montagem cinematográfica. Os filmes se constituem por cortes abruptos, repetições de imagens e gestos, encadeamentos narrativos dissonantes, suspensões bruscas do fluxo diegético e a utilização de justaposições entre cenas que subvertem a lógica tradicional da continuidade. A partir de elementos concretos do mundo empírico, o cineasta renuncia a linearidade causal, instaurando um regime de montagem que refuta a teleologia — compreendida por Xavier como “um traço assimilado de composição, e o esquema serial, com a repetição *ad nauseam* do gesto, define um jogo de variações que não converge, um princípio estrutural da forma.” (2006, p. 15).

Figura 23: A sensação onírica em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

Mais do que apenas instaurar um regime de rompimento com a racionalização do mundo, dessa forma Bressane imprime no seu cinema uma dinâmica aurática. Walter Benjamin (2018) advoga que a reprodutibilidade dissolve a singularidade da obra e rompe com sua dimensão cultural como unicidade irrepetível e distância sagrada, no que ele compreende como uma “falência da aura”. Contudo, o próprio também defende que o cinema inaugura um novo regime perceptivo, cuja observação do real pelas lentes cinematográficas amplifica as noções da realidade. Se, em termos benjaminianos, a aura tradicional se perde, o cinema de Bressane opera numa espécie de retorno espectral da aura, não mais como transcendência, mas como continuidade e remanescência instável no interior da matéria fílmica.

A recusa à conformidade do cinema bressaniano às normativas do cinema hegemônico reinscreve no dispositivo técnico uma dimensão singular sensível, ainda que fragmentada. Marcados pela descontinuidade, improvisação, ruídos e precariedades técnicas nos filmes da Belair, a aura reaparece como fissura: algo que irrompe no fluxo das imagens, instaurando uma experiência de estranhamento. Trata-se de uma aura degradada, deslocada, mas ainda operante. Fora desse campo, a arte de Bressane é circunscrita num regime que se estabelece fora da obra de arte como objeto de culto e fora do objeto de exibição. Se o cinema amplia a realidade, compondo-a e recompondo-a, o que esses filmes promovem é uma hiperconsciência da imagem. Cortes abruptos, atuações estilizadas, descontinuidades sonoras:

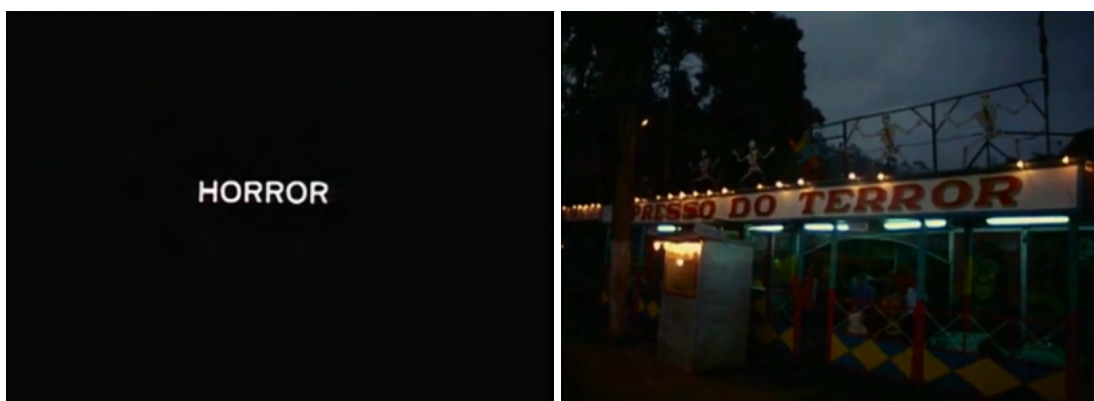
tudo contribui para uma experiência em que o espectador é constantemente deslocado. Esse deslocamento, distante de anular a experiência estética, a intensifica, como aura cruel.

Assim, no cinema de Bressane, a aura retorna em um movimento que ocorre não mais na distância contemplativa, mas na proximidade inquietante, na qual o espectador é implicado no próprio processo de significação. Se Benjamin (2018) afirma que o cinema nos mergulha na banalidade do cotidiano, Bressane mergulha nas trivialidades dos corpos, dos gestos e das situações mínimas, para instaurar um regime de excesso, onde a banalidade do cotidiano se materializa em atos de violência, degeneração, apodrecimento, que se torna quase insuportável.

A aura bressaniana não está associada ao belo ou ao sublime, pelo contrário, ela emerge quando a imagem rompe com a expectativa do espectador, instaurando um campo de tensão entre atração e repulsa, fascínio e desconforto, uma perturbação sensível. A crueldade — que atravessa tanto os corpos quanto a linguagem — torna-se, então, um operador poético: é por meio dela que o filme escapa à banalidade da reprodução e reinscreve uma experiência singular. Ela reorganiza o mundo numa suprarrealidade poética radical.

Ainda em diálogo com as concepções de poesia de Buñuel e de *imagem-sonho* de Deleuze, pode-se afirmar que a aura da poética bressaniana se manifesta no onirismo impregnado pelo diretor ao seu cinema: ela não pertence ao filme, mas ao encontro entre imagem e espectador, mediado pelo desejo, pela memória e pela violência do sensível. No contexto desses gestos de desconstrução formal, Bressane elabora aquilo que se pode compreender como uma *imagem-pesadelo*, construída a partir da disposição das imagens marcadas pela justaposição e pela fragmentação discursiva. Ao desarticular os vínculos teleológicos da narrativa tradicional, o cineasta tensiona as coordenadas espaço-temporais, instaurando um regime de signos que remete à estética do medo e do abjeto. Nesse processo, destacam-se também a inserção das *imagem-texto*, mais especificamente em *Barão Olavo*, *o Horrível*, e a utilização dos elementos sonoros como signo expressivo, ambos funcionando como componentes estruturantes deste campo abstracional que caracteriza a poética cinematográfica bressaniana.

Figura 24: Imagens-texto no filme *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, o Horrível* (1970, Júlio Bressane)

Assim, a sensorialidade que Bressane impõe aos seus filmes se manifesta na forma de um sonho de verão corrompido pela crueldade. As imagens e os sons assumem a perspectiva do pesadelo, não necessariamente reafirmando as convenções terríficas dos filmes de horror, mas trazendo para si a imunda degradação que o excesso permite, deslocando sentimentos pela estranheza das situações e da forma fílmica, em vez de apenas chocar pelo grafismo da imagem ou pelo convencionalismo da linguagem do cinema de horror. A aura cruel onírica não se apresenta como fuga, mas como intensificação cruel do real. A imagem não suaviza o mundo; ela o expõe em sua dimensão mais opaca e, por muitas vezes, violenta. O cinema como o lugar privilegiado para a irrupção do desejo, torna-se o palco da experiência do absurdo e da violência latente no sujeito.

Figura 25: Cena de Isabel (Ignez), morta, sendo arrastada em *Barão Olavo, o Horrível*.



Fonte: *Barão Olavo, o Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Esses elementos poéticos dialogam diretamente com a formulação de Maya Deren acerca do que ela denomina como cinema vertical. Tal estrutura, concebida pela artista e cineasta, configura-se como uma forma lírica de organização audiovisual, que se contrapõe ao modelo narrativo tradicional, entendido como horizontal, cujo interesse reside na progressão dramática dos acontecimentos. Deren sustenta sua teoria poética da seguinte forma:

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 chamado 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).²²

Deren propõe um cinema poético organizado pela lógica sensorial e não narratológica. O tratamento do tempo também é um elo significativo entre o pensamento de Maya Deren sobre o cinema de poesia e a prática cinematográfica poética de Bressane. Ambos mobilizam o tempo de maneira elástica, ajustando sua duração conforme a carga afetiva pretendida em cena. Para Deren, essa manipulação temporal — viabilizada por câmera lenta, variações de velocidade e atravessamentos entre planos — permite revelar uma realidade que escapa à percepção comum. Bressane, por outro lado, estica a duração do plano até torná-lo agonizante, ampliando o desconforto. Essas convenções narrativas, ao utilizar o tempo como matéria expressiva, são capazes de suspender a lógica diegética. Como afirma Deren (1953) sobre essas dinâmicas elásticas de sentido e temporalidade, o cinema poético “não está preocupado com o que está ocorrendo, mas sim com o que parece ou significa,

²² 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."

criando formas visíveis para o que é invisível, que é o sentimento ou a emoção” (tradução livre). Já Bressane, assim compreende a manipulação temporal do plano fixo:

No plano sequência a materialidade da linguagem já está em evidência. No plano sequência fixo esta evidência se fortalece. Aí o cinema se depara como cinema em um jogo de espelhos, cara a cara, o tempo estendido ao máximo em sua duração, desmascara a ilusão, mascarando outra ilusão, a do filme, que fotograma a fotograma, grão a grão, em obsessão temporal infinita, nos acerca, com seus pontos de luz, de nosso corpo, deslocando-o. Deslocando-o para outro estado sensível, outro fluxo nervoso, que estabelece um jogo de perspectivas, quebrando a casca do gesto, da (in)formação normatizada. (Bressane, 2005, p. 11)

Bressane deixa evidente a intenção de aguçar a sensibilidade do espectador a partir da lapidação temporal em suas obras. Portanto, não cabe somente à forma a conjuntura poética. É preciso que um espectador emancipado acompanhe a gestualidade do autor na obra. A intensidade de um cinema poético, tal como propõe Maya Deren, também demanda a participação ativa do espectador, cuja experiência deve se orientar não tanto pelo que ocorre na cena, mas pelo modo como os acontecimentos se desenrolam. Essa postura exige um olhar atento às nuances formais e aos ritmos internos da imagem, inserindo o espectador como agente na produção de sentido fílmico. Em sua intervenção no simpósio *Poetry and the Film* (1953), Deren problematiza precisamente essa dimensão da recepção, ao questionar o grau de engajamento perceptivo dos espectadores diante tanto do cinema quanto da poesia. Ela assim descreve a necessidade da disposição do espectador emancipado, que esteja predisposto à poesia para que o sentimento poético se estabeleça no ato espetatorial:

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 poesia²³ (Deren, 1953, tradução livre)

As aproximações da poética da crueldade de Júlio Bressane e a concepção dereniana acerca da poética perpassa a produção cinematográfica, que se estende às condições materiais de realização. Deren propunha um cinema "amador" como contraponto ao modelo

²³ 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

"profissional", enfatizando que essa distinção não se restringia à técnica, mas revelava um compromisso genuíno com a arte cinematográfica. Para a cineasta, essa abordagem conferia aos realizadores uma vantagem inestimável, caracterizada pela "liberdade – tanto artística como física." (Deren, 2015, p. 177).

Enquanto artista de guerrilha, o uso de materiais baratos, as condições precárias e o baixo custo relegaram a poética de Bressane a um tom despido de qualquer floreio em torno da imagem, do som e da iluminação. O que prevalece é a imagem crua e cruel. Isso não quer dizer despida de detalhes e desleixo com a direção de arte, que nos filmes coloridos, saltam aos olhos pelo uso de cores intensas e uma composição de *misé-en-scene* meticulosa. Isso significa utilizar todos os recursos disponíveis para fazer do baixo custo, um mecanismo de agressão que confere ainda mais vigor à crueldade.

A falta de recursos para a trupe Belair, proporcionaram saídas criativas para contornar a falta de dinheiro da produção. O que prevalece nesse cenário é o ambiente colaborativo de invenção entre Julinho, Helena e Rogério. Apesar dessa dissertação se tratar exclusivamente da poética bressaniana, o ambiente de microcomunitarismo artístico da Belair permitiu que cada um dos envolvidos estabelecessem seus próprios métodos criativos, que resultaram em filmes de autoria compartilhada. Dessa forma, o improviso nas cenas é um das características mais proeminentes da Belair enquanto experimento criativo tanto da direção, quanto da atuação.

Mas se a liberdade sinalizava em Deren uma ordem de rompimento com as estruturas formais do cinema enquanto método de criação, o pensamento de Pasolini retoma valor ético e político que existe no cinema de poesia como instrumento de engajamento crítico, que não seduzisse o espectador apenas com uma ilusão empática, mas que o confrontasse com o outro – especialmente com o subalterno, o marginalizado, o diferente. Assim o faz Bressane ao por em evidência os renegados sociais: o bandido, o homossexual, a lésbica, a prostituta, a empregada doméstica, a travesti e o outro racial.

Embora distantes em contextos geográficos, distintos momentos políticos e a invisibilização na difusão do pensamento dereniano frequentemente obscurecido ao longo da história do cinema, Maya Deren, Pier Paolo Pasolini, Luiz Buñuel e Júlio Bressane convergem em certos aspectos fundamentais de suas concepções sobre o cinema de poesia. A interdição e censura que marcaram o contexto da Belair Filmes no que diz respeito uma posição combativa a esse tipo de cinema, é semelhante ao destino de outros cineastas que,

assim como Bressane, não abriram mão do seu posicionamento radical de pensar a arte cinematográfica como campo poético, como é o caso do apagamento histórico das contribuições de Deren pelo machismo e a perseguição política ao posicionamento de esquerda de Pasolini. Apesar das diferenças, todos esses compartilham uma intenção semelhante de tensionar os limites do modelo narrativo hegemônico de *Hollywood*.

Nesse sentido, suas práticas cinematográficas possibilitam a compreensão do cinema como uma forma de expressão polifônica, na qual a experimentação e a sensorialidade da montagem e da câmera se sobrepõem à linearidade narrativa. Esse deslocamento permite a construção de camadas de espaço, tempo e significado que, por meio de uma abordagem verticalizada, pelo onirismo poético do cinema ou pela subjetiva indireta livre, oferecem novas formas de desvelar a realidade. No cinema de invenção, Bressane estabelece a sua poética de crueldade pela agressão ao espectador, uma implosão da lógica convencional da narrativa, que fomenta a participação ativa de quem assiste na construção do significado da obra, priorizando a experiência sensorial e afetiva em detrimento de uma estrutura rigidamente lógica.

Esses pontos de interseção evidenciam não apenas a intencionalidade do cinema de poesia presente na obra de Bressane, mas também a relevância das práticas poéticas na formulação de um cinema experimental que valoriza a experiência fílmica como um espaço de coparticipação, conforme Frederico Moraes elabora ao pensar a arte de guerrilha, num movimento poético que integra tanto a guerrilha artística quando a guerrilha cinematográfica.

Assim, a poética da crueldade no cinema de Júlio Bressane, ao radicalizar a precariedade material e a liberdade formal, não trata de negar o real, mas de desorganizá-lo, de expor suas fissuras e suas potências latentes. Em vez de “fatias da vida”, o que Bressane propõe é oferecer os restos: fragmentos, ruínas de sentido. Assim, mesmo que operando numa dimensão de revelar aspectos da vida material, a obra de Bressane demonstra que o filme não possui um sentido intrínseco e estável. Ao contrário, ele é atravessado por projeções subjetivas. Cada olhar o reinscreve, tornando-o múltiplo.

Contudo, estar aberto à experiência violenta de Bressane é fundamental para que esse rasgo não seja um mero recurso estético apelativo. Ainda em *Viola Chinesa*, durante conversa com Grande Otelo, Bressane exprime que arte não é uma cópia da natureza e sim um processo de imitação. Contudo, no que diz respeito à abertura do rasgo que Bressane evoca na sua

poética se materializa na resposta de Grande Otelo que diz “arte é deformação, arte é anormalidade, arte é conflito”²⁴. Esse conflito não diz respeito apenas às estruturas formais da linguagem, mas a forma que a linguagem propõe um conflito interno ao espectador.

A poética de crueldade não decorre exclusivamente da materialidade da obra ou do intuito artístico do autor. Ela não se estabelece apenas no modo de produção ou no resultado final do final. Ela decorre da série de conflitos e rupturas estimulados desde o processo criativo do diretor até o ato espectral sobre a obra, e ela continua além, reverberando na fruição que decorre do encontro com a obra. A poética da crueldade, dessa forma, mobiliza deformações e violências de diversos âmbitos do que diz respeito à experiência cinematográfica

Para o espectador, essa abordagem estimula um engajamento sensorial na atribuição de significados, enquanto para o autor, possibilita explorar a liberdade criativa como princípio fundamental na formação de sua gestualidade. A reivindicação poética de Bressane tem como o último ato de crueldade, através do uso inovador da montagem, do tempo, do corpo e do som, um cinema que desafia concepções preestabelecidas sobre a experiência cinematográfica e sua função estética: o assassinato da linguagem cinematográfica hegemônica pelo cinema experimental. E quem testemunha é o espectador.

Figura 26: “Esse é violento!”, fala o personagem de Poty em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

²⁴ Fala presente no curta-metragem “Viola Chinesa”.

Parte II:
Do sensível interditado

“É cada um de nós que, em irrefreável pulsão genocida, veta, censura, proíbe, interdita, silencia e, às vezes, mata tudo aquilo que assombra e é revelador de seu tempo.” - Júlio Bressane

Em 10 março de 1975, Rogério Nunes, então diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Governo Federal Brasileiro, e o mais longo chefe do departamento, permanecendo sete anos no cargo entre 1971 e 1979 (Fernandes, 2018), põe sua assinatura na determinação final sobre o destino de exibição de *Barão Olavo, O Terrível* – aliás, nota-se que no documento oficial consta a nomenclatura errada do título do filme. Anteriormente submetido à avaliação da censura, em 10 de abril de 1972, *Barão Olavo, O Horrível* tentava pela segunda vez a liberação para circulação comercial, numa distância de 5 anos desde o fim de suas filmagens principais, ocorridas em março de 1970. Trata-se da Portaria nº 15 de Rogério de Nunes, de 10 de Março de 1975, com manutenção da interdição em todo território nacional da obra interdita em 1972²⁵. No documento, o veredito é categórico:

Prezados senhores,

Sirvo-me do presente para comunicar a Vossas Senhorias, que o filme intitulado “BARÃO OLAVO O TERRÍVEL”, foi examinado por este DCDP, e teve mantido a NÃO LIBERAÇÃO, com base no Decreto-Lei nº 1.077, art 1º e 7º de 26 de janeiro de 1.970.

Na oportunidade, renovo o V. Se, meus protestos de elevada estima e distinta consideração. (Brasil, 1975b)

Apesar de projetado na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, após a dissolução da Belair Filmes, no final do ano de 1970, *Barão Olavo, O Horrível*, até a emissão da resolução da censura, não havia sido exibido em nenhum circuito de salas comerciais, o que o configurava, no Brasil, uma incógnita para os espectadores do grande público para além daqueles que frequentavam as salas da Cinemateca do MAM entre novembro de 1970 e janeiro de 1971. Ao começo da década de 1970, a carreira de Bressane enquanto diretor e figura expoente da geração de cineastas marginais já configurava um espaço de relevância nos debates sobre o novo cinema jovem no Brasil. Visto sua relação próxima a artistas exilados em Londres, como os comparsas da produtora clandestina, Rogério Sganzerla, Helena Ignez, Guará e outros que compunham aqueles que se refugiaram fora do país para escapar do enalço da ditadura civil-militar brasileira, (caso de Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Neville D’Almeida, Gilberto Gil, entre outros) mesmo que distanciado de sua terra natal, Bressane ainda significava um contraponto às realizações cinemanovistas e um importante passo em

²⁵ O documento pode ser conferido na íntegra na sessão Anexos, ao fim da dissertação.

consonância ao experimentalismo nas obras audiovisuais no Brasil enquanto cinema de artista e cinema de autor.

A não liberação de *Barão Olavo, o Horrível* impactou significativamente a relação do filme com o grande público. A primeira e única projeção aberta do filme em solo nacional até a sinalização de interdição aconteceu na quarta sessão da mostra *Novos Rumos do Cinema Brasileiro*, no dia 13 de novembro de 1970, na qual Bressane, ainda em exílio em Londres, mandou uma carta de apresentação à sessão (Esteves, 2024). No texto escrito por Bressane, publicado no programa de nº 255 de 13 de novembro de 1970, acompanhada pelo anúncio da projeção de *Barão Olavo, o Horrível*, o diretor comenta pontos cruciais para compreensão de suas obras enquanto filmes subversivos, não apenas para a ditadura civil-militar. Esteves, ao analisar esses documentos informa “que os textos foram editados e não inteiramente publicados nos documentos tornados públicos pela Cinemateca (do MAM)” (2024, p. 10).

No conteúdo, o cineasta faz considerações sobre o exercício na Belair Filmes, seus conflitos ideológicos com o movimento cinemanovista, o ataque ao projeto modernista industrializante e mais consideravelmente, exclama a indignação com a censura de seus filmes anteriores. Em tom afrontoso em relação à turbulenta recepção dos seus filmes, ele comenta,

Mas ainda é matusalém quem reina. 16-70-35-8-3D etc. o problema não está na bitola. Quando fiz *Matou a família e foi ao cinema* e *O anjo nasceu* em 16 mm P&B ampliado o resultado foi genial cavernoso delinquente. Os lordes perguntaram sobre os “filminhos”. Aqui é necessário uma explicação: “filminhos” era o que eu fazia porque “obras” era o que se guardava debaixo de latas de detefon. Hoje meus filmes são muitos e em cor. E agora?²⁶ (Bressane apud Esteves, 2024, p. 12)

Antes de cair sobre as questões centrais de interdição de *Matou a Família...* e *O Anjo Nasceu* é interessante perceber o orgulho das deformações formais que o diretor aplicou em ambos os filmes, naquilo que o próprio nomeia como resultado “genial cavernoso delinquente”, visto que a ampliação da bitola em 16 mm para 35 mm tornou a imagem dos filmes mais granulada, conferindo às obras uma estética de imagem “suja”, “em oposição às “obras” – sérias, artísticas, refinadas, produzidas por uma aristocracia cultural” (Esteves, 2014, p. 12). Quem Bressane nomeia Matusalém²⁷ é o crítico Ely Azeredo, que em 15 de

²⁶ BRESSANE, Julio. O inimigo é outro? Cinema brasileiro: novos rumos - IV. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, n. 255, 13 nov. 1970.

²⁷ Em referência ao ser mais longo registrado na Bíblia.

março de 1970, publica no *Jornal do Brasil*²⁸ uma crítica hostil ao filme *Matou a Família e foi ao Cinema*, onde declama suas considerações a uma falta de refinamento estético em relação à imagem e som do filme, observações calcadas apenas num apuro técnico. Azeredo, na crítica, invalidou a permanência de Bressane enquanto *cinema jovem* no Brasil visto a sua recusa em conformar seus filmes à “qualidade industrial” requerida para exibição comum dos filmes comerciais.

A posição de afronta de Bressane denota não apenas uma resposta direta à Azeredo, mas à reação conservadora a seus filmes, visto uma diretriz de leitura que pressunha a adequação das películas à ordem técnica vigente, numa percepção ativa onde até mesmo a crítica cinematográfica especializada, em especial à crítica de posicionamento político de direita, a qual Bressane na carta se refere como colonizadores. Dessa forma, é possível compreender que não apenas as leituras dos técnicos de censura do DCDP, registrados nos processos de censura que logo mais serão detalhados, se restringem à uma perspectiva de ataque às escolhas poéticas formais de Júlio Bressane. Adiante no texto, ele expõe publicamente o que ele considera ter sido o fator máximo do impedimento da espectralidade pública do filme *Matou a Família...*, a interdição, em uma de suas poucas declarações públicas sobre o caso no período das censuras deferidas aos seus filmes:

Matou a família e foi ao cinema está interditado pela censura porque dizem ser a cópia de má qualidade. A qualidade da cópia é a melhor que pode ser obtida no Brasil, o problema está na ampliação, o filme está interditado (não tem boa qualidade oficial) exatamente pelo que ele tem de mais moderno, requintado e experimental: a fotografia pré-histórica, as deformações provocadoras. (Bressane *apud* Esteves, 2024, p. 14).

É perspicaz notar que, à esteira da rara e única exibição pública de *Barão Olavo, o Horrível* no Brasil, no ano de 1970, Bressane põe em evidência aquilo que seria novamente discutido nos pareceres dos processos censórios do referido filme como motivações centrais para a interdição, no que a técnica de censura Vilma Duarte do Nascimento cita como “sem chancelas de BOA QUALIDADE e LIVRE PARA EXPORTAÇÃO” (Brasil, 1975, grifos da técnica de censura), à altura da revalidação da proibição de exibição em todo território nacional de *Barão Olavo*, de 10 de Abril de 1972. Dessa forma, nota-se uma preocupação, tanto por parte de alguns críticos ao cinema de choque de Bressane, quanto das forças

²⁸ O texto de Ely Azeredo foi consultado no Dossiê Filmes Brasileiros da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) traduzido em Italiano para o catálogo *XVII Mostra Internazionale Nuevo Cinema*, que ocorreu de 11 a 19 de Junho, em Pesaro, Itália. Disponível em: <https://app.docvirt.com/cinetrab/pageid/3910>.

censórias às práticas formais do autor, aspecto esse que Jairo Ferreira reforça na crítica publicada em 1970, no Jornal São Paulo-Shimbun, à *Matou a Família...* sobre as determinações do INC - Embrafilme sobre as bitolas de exibição em 35mm e até 70 mm como sinônimo de qualidade de imagem, em tom de crítica à industrialização colonizadora no cinema moderno brasileiro. Segundo Jairo Ferreira, “o cinema nacional precisa de filmes nessas bases. Não interessa INC - Embrafilme. Se é para industrializar, que industrialize o cinema marginal, reflexo da miséria nacional. Esquema comercial sim, mas não subhollywoodiano, subcolonial [...]” (Ferreira, 1970, s/p.)²⁹, proclama em defesa às práticas poéticas formais de Bressane contrárias às expectativas tecnicistas do cinema comercial estrangeiro.

O que entra em jogo é a discussão sobre a censura em torno de uma vanguarda estética a qual a Belair se posiciona com veemência em seus filmes numa continuidade da “fotografia pré-histórica” e das “deformações provocadoras” das obras anteriores. Esse interesse de Bressane com experimentação da linguagem se põe em níveis ainda mais radicais em comparação às suas realizações como diretor que precedem a Belair, numa perspectiva de aprofundamento estético das características já experimentadas nesses filmes. A crítica de Miriam Alencar à *Matou a Família...*, datada em 8 de março de 1970, publicada no Jornal do Brasil, ressalta a fama divisiva de Bressane frente à recepção polêmica de *Cara a Cara* em 1967, mas também a força de sua inventividade que transforma a potência da precariedade da indústria de filmes brasileira como “arma cultural”. Segundo Alencar, “seus filmes não podem ser meramente comparados à outros e examinados apenas pela sua forma. Para eles é preciso uma crítica consciente sobre o próprio trabalho que Bressane se propõe a realizar dentro do cinema brasileiro” (1970, s/p)³⁰.

De volta à carta de introdução à sessão de *Barão Olavo*, Bressane suscita a falta de visão artística que relega seus trabalhos à exclusão da espectralidade: “São limitados por isso não percebem a necessidade da invenção, da surpresa, da nova perspectiva, de uma nova escala, do acabamento de *carrosserie*. Por um lado a pressão insuportável da censura oficial, por outro a burrice cinemanovista” (Bressane apud Esteves, 2024, p. 15). Apesar de colocar a recepção dos órgãos censórios e a recepção do movimento cinemanovista às suas obras em lugares de oposição, Bressane evoca uma compreensão mútua das forças antagônicas sobre a

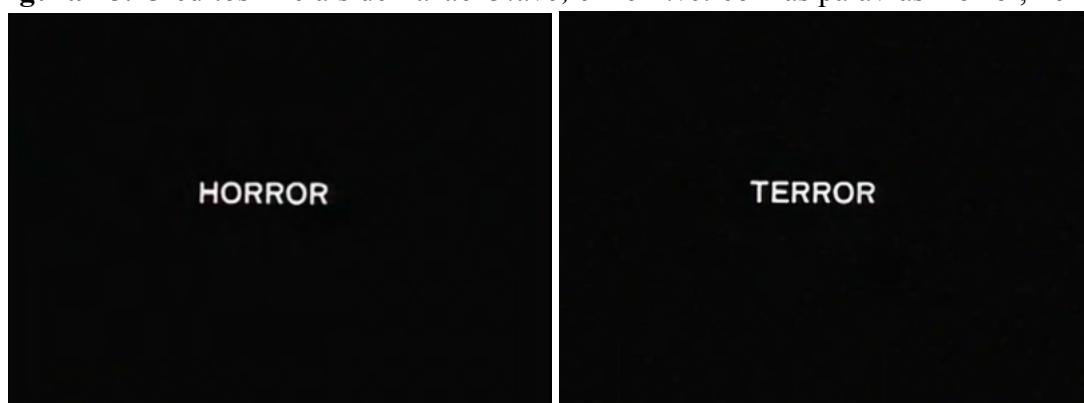
²⁹ Texto consultado no acervo da Cinemateca Brasileira, no Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Não consta o número da página do jornal no documento do acervo.

³⁰ Texto consultado no acervo da Cinemateca Brasileira, no Arquivo Paulo Emílio Salles Gomes. Não consta o número da página do jornal no documento do acervo.

reputação de seus filmes. Para além dos parâmetros mais comuns da avaliação da crítica da época, cujas balizas de valor se estabeleciam em torno da qualidade técnica do Cinema Novo, era preciso a afirmação de uma nova cognição sobre a capacidade inventiva do cinema, especificamente na obra de Bressane, ao provocar reações de recusa, que pode ser exemplificada na atitude de agressão que nasce da relação entre espectador e a tela desde o começo da projeção (Burch, 2015), já que é possível considerar que “a agressão pelo conteúdo assemelha-se à agressão puramente ótica [...] ou às outras formas de agressão mais insidiosas que se devem aos efeitos de desorientação [...]” (Burch, 2015, p. 152).

O que os espectadores viram em 13 de novembro de 1970 foi a consolidação da experiência de choque ligado ao cinema de Bressane. Como citado anteriormente, *Barão Olavo, o Horrível* (figura 2) insere-se nominalmente no cinema de horror brasileiro. Filmado em bitola 35 mm, é o primeiro filme colorido dirigido por Bressane, após este expressar publicamente suas considerações sobre o uso das cores no cinema brasileiro. Longa-metragem de 60 minutos, foi gravado em duas locações principais: a casa do cineasta e artista Elyseu Visconti, cuja construção data do século XIX, e as ruas do Rio de Janeiro. Visconti também assina a direção de arte do filme, enquanto Renato Laclette ficou responsável pela direção de cinematografia. Laclette também foi responsável pela mesma função em outros 2 filmes Belair: *A Família do Barulho*, também dirigido por Bressane, e *Copacabana Mon Amour*, que assim como *Barão Olavo*, faz parte dos filmes em cores da produtora clandestina. Rogério Sganzerla assina como produtor.

Figura 28: Créditos iniciais de *Barão Olavo, o Horrível* com as palavras Horror, Terror



Fonte: *Barão Olavo, o Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

É curioso notar que a disjunção já se faz presente na identificação do filme nos registros da Portaria nº 15 de Rogério de Nunes, de 10 de Março de 1975, já que diferente de outros documentos referentes à interdição, não consta a ficha técnica da produtora com dados

de sinopse, gênero e especificações gerais da natureza do conteúdo do filme³¹. Mesmo assim, na requisição de censura, ele está designado no gênero drama. Nas 24 páginas do processo de censura, apesar de todas as passagens, comentários e especificações técnicas da obra, não existe um consenso ou definição do que se trata o filme. Para continuidade deste texto e apresentação do filme, nos ateremos à sinopse que está disponível no catálogo de filmes da Cinemateca Brasileira³².

Não há uma história, apenas um artifício calcado nos clássicos filmes de terror. Som e imagem fragmentários apontam: um velho barão maníaco por cadáveres, assassinatos e violações sexuais; duas garotas em relação lesbiânica; uma cigana esganada; um místico auxiliar do barão; do campesino ambiente local a movimentadas ruas de uma cidade. (Cinemateca Brasileira, 2018)

Conforme será analisado nos registros documentais no decorrer do capítulo, *Barão Olavo* intensifica o nível de grafismo da violência no cinema bressaniano. Imageticamente, ao se inspirar em obras de horror do cinema e da literatura, o filme não economiza em cenas chocantes para o público: assassinatos por estrangulamento, cadáveres violados, necrofilia, mortes, violência contra mulheres, estupros, agressões e linguagem imprópria. Nada é velado, tudo (ou quase tudo) é visto sob a luz do dia que invade o casarão ensolarado que serve como covil do personagem título.

Mais do que o grafismo chocante, Bressane não economiza na violência através da forma. Distante de qualquer convenção narrativa do cinema comercial, Júlio Bressane escolhe por referenciar, não reproduzir, as convenções clássicas do gênero de horror, pois “o diretor investe nas cores e faz um trabalho visualmente bem acabado, mas narrativamente problemático, transferindo a irregularidade técnica visual para os padrões narrativos na diegese” (Esteves, 2024, p. 7-8). Não há uma sequência narrativa na obra, somos conduzidos através de passagens desconexas entre si. Em alguns momentos há a repetição de cenas. Em outros trechos, a suspensão total do som. Em outras situações, o som é arrancado do vínculo biunívoco da imagem. Surgem risadas guturais, gritos, ventos uivantes, alguém sofrendo ao

³¹ É possível considerar que a ficha contendo as informações técnicas do filme fornecida pela produtora tenha sido extraviada ou perdida nos processos de depósito dos documentos no acervo do Arquivo Nacional. Contudo, a “falta” do documento enquanto forma de compreensão da recepção da obra nada mais é do que uma reorganização da leitura em torno do próprio arquivo, visto que “se o arquivo serve realmente de observatório social, é só por meio da desordem de informações aos pedaços, do quebra-cabeça imperfeitamente reconstituído de acontecimentos obscuros” (Farge, 2009, p. 91).

³² Dados disponíveis em:

<https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018222&format=detailed.pft#1>

fundo. Imagens panorâmicas de cenários assustadores como um parque de diversões vazio à noite. Alguém repete várias vezes durante o filme a frase: cuidado com o Barão.

4.2 Cuidado com o Júlio! (madames ou não)

E ainda que em toadas diferentes, *Barão Olavo* compartilha características que ressoam no seu irmão de produção, *A Família do Barulho*. O primeiro filme Belair filmado³³, ainda sob forte influência das experiências de Bressane nas produções de *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família...* com destaque para experiência granulada e distorcida da imagem preto e branco. Apesar de ter sido filmado e montado antes de *Barão Olavo*, a primeira exibição pública aconteceu em 29 de Janeiro de 1971, também na mostra *Novos Rumos do Cinema Brasileiro*, na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro. Contudo, essa primeira exibição trata-se de uma troca, já que anteriormente, no lugar deste, seria exibido o filme *Betty Bomba, a exibicionista* (Nome inicial de *Carnaval na Lama*), dirigido por Sganzerla. A substituição aconteceu por um simples motivo: *Betty Bomba...* não tinha ainda uma cópia para projeção pública até aquele momento. É interessante notar que, até a data da primeira exibição, Bressane já havia falado sobre o filme na imprensa pouco antes de partir ao exílio, em 1970, como uma “baderna familiar brasileira” (Bressane, 1970).

³³ Dado fornecido por Bressane em entrevista ao filme documentário Belair (2009), dirigido por Bruno Safadi e Noa Bressane. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AigteTX3-5w&t=3166s>

Figura 29: Matéria de Jornal, disponível no acervo da Cinemateca Brasileira, com breves comentários sobre o filme *A Família do Barulho* (1970) e outras obras da Belair.



Fonte: Cinemateca Brasileira (2024)

As condições de exibição de *A Família do Barulho* não foram fáceis. Luiz Severiano Ribeiro, fundador do grupo que levava seu nome, o Grupo Severiano Ribeiro, uma das maiores empresas exibidoras cinematográficas do país³⁴, era um grande apoiador da produção da Belair e dos filmes de Bressane. De acordo com Rosa Dias (2012), Severiano, que já havia exibido *Matou a Família...* em suas salas no Rio de Janeiro em 1971, foi responsável por advogar por Bressane pela liberação do certificado de qualidade do filme junto ao INC, dificuldade já relatada pelo diretor na carta de abertura à sessão de *Barão Olavo* na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro. Apesar do patronato de Severiano Ribeiro, após as complicações com a censura desde *Cara a Cara*, este se retirou como defensor das exibições públicas das obras do diretor, levando *A Família do Barulho* a um limbo.

³⁴ Com mais de 100 anos de existência, atualmente a marca atende pelo nome Kinoplex. Em funcionamento desde 1917, a rede de cinema faz parte do Grupo Severiano Ribeiro e possui mais de 260 salas, em 19 cidades do Brasil. Informações disponíveis em: <https://www.kinoplex.com.br/centenario/nossa-historia.html>.

Figura 30: Capa da a Portaria nº 022 de Rogério Nunes, de 4 de Julho de 1975 com parecer de interdição de *A Família do Barulho* (1970)

BR DFANBSB NS.CPRCIN.FIL. 21666

27.608

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

TÍTULO: A FAMÍLIA DO BARULHO	DISTRIBUIÇÃO
PAÍS: BRASIL	
INTERDITADO	

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Dessa forma, a submissão de *A Família do Barulho* com encaminhamento à avaliação da Divisão de Censura de Diversões Públicas só ocorreu em 7 de março de 1975. Em 4 de julho de 1975, o processo é assinado por Rogério Nunes, finalizando assim a Portaria nº 022, de 04 de junho de 1975, do DCDP³⁵. Assim diz a resolução:

O DIRETOR DA DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS DO DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL, no uso de suas atribuições legais,

RESOLVE

Proibir a exibição, em todo território nacional, de acordo com o artigo 41 do Decreto nº 20.493, de janeiro de 1946, do filme “A FAMÍLIA DO BARULHO”, produzido no Brasil. (Brasil, 1975a.)

Na resolução, é importante notar as especificações sobre as exibições de cinema do Decreto nº 20.493, de janeiro de 1946, Capítulo 3, art. 5º, que diz

Nenhum filme poderá ser exibido ao público sem censura prévia e sem certificado de aprovação fornecido pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do D.F.S.P.

³⁵ O documento pode ser conferido na íntegra na sessão Anexos, ao fim da dissertação.

Parágrafo único. Ficam isentos de censura os filmes produzidos pelo Instituto Nacional do Cinema Educativo do Ministério de Educação e Saúde e demais órgãos oficiais. (Rodrigues, 1970, p. 160-161)³⁶

Portanto, é possível classificar as exhibições que ocorreram entre 1970 e 1971, na Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro, como exhibições clandestinas, já que, àquela altura, os filmes não possuíam nenhuma aprovação do DCDP. Assim como na sessão de *Barão Olavo*, Bressane endereça uma carta prévia à exhibição, que nada fala sobre as questões práticas relacionadas à censura dos filmes anteriores ou ao conteúdo narrativo e formal de *A Família do Barulho*. O texto se dedica a pensar, a partir da obra de Leon Trotski, *Literatura e Revolução*, questões relativas às maneiras de encarar os movimentos de vanguarda no âmbito do cinema moderno brasileiro.

Não se pode prever a arte de uma sociedade sem classes baseado em modelos e critérios de uma sociedade dividida em classes. A manifestação de vanguarda que coloca em questão – para depois eliminar – todos os critérios de ARTE (a palavra já é terrível) feita em uma sociedade de classes é por si só revolucionária. Só os fariseus atacam estas manifestações vanguardistas em defesa de um “patrimônio cultural” mal selecionado sincronicamente e “cultural” de uma cultura de classes. A arte livre de uma sociedade sem classes ainda está por vir com a revolução proletária. A partir desta revolução e da consolidação de uma sociedade sem classes é que poderemos falar uma arte participante em relação ao desenvolvimento do HOMEM. Esta arte revolucionária (em si própria, como o verbo) apenas terá como base de referência o melhor de alguns poucos exemplos do legado da arte burguesa patriarcal e não este idiota ponto de referência (hoje já é clichê) da nossa “CULTURA”.

O chamado “patrimônio cultural” (no caso do exemplo brasileiro este “patrimônio” que não existe deixará como referência alguns pouquíssimos pontos) será finalmente banido em função de uma criação livre e nova. Revolucionária em toda sua acepção (Bressane apud Esteves, 2024, p. 16-17)

Um olhar atento às ideias de Bressane na carta demonstra um ideal de vanguarda frente a um projeto/patrimônio cultural que se refere à produção cinemanovista, visto o contexto da mostra em divulgar a demarcação de um lugar para as obras marginais dentro do cinema moderno brasileiro. Mas para além das questões ideológicas dos embates da época

³⁶ Segundo Inimá Simões, “com o Decreto nº 20.493, é criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança pública, cuja estruturas e procedimentos irão vigorar por muitos anos, sobrevivendo ao advento do AI-5, no final de 1968” (1999, p. 41).

entre os realizadores, sejam eles marginais ou cinemanovistas, para a questão prática da censura destaca-se a reivindicação de uma arte revolucionária em toda sua acepção, uma criação livre e nova. Enquanto arte de guerrilha, conforme defendida por Moraes (1970), o filme põe o espectador em uma situação de confronto com o comportamento louco dos marginalizados, cujo acareamento com o público espectador é direto, com momentos enfáticos de ruptura da quarta parede, situações estas não correspondidas ou compreendidas pelo julgamento dos censores. Ao serem defrontados com uma obra que escapa apenas à contemplação, mas que se estende a vivência e a experiência exercida pela imagem em movimento, os avaliadores não contemplam leituras além da interpretação direta da imagem em movimento, atitude de recepção mais ligadas às experiências espectatoriais do cinema narrativo-representativo comercial.

Conforme elucida Rosa Dias (2012), enquanto tática de guerrilha, o filme foi rodado seguindo as instruções de ação militante do *Manual do Guerrilheiro Urbano*, de Carlos Marighela. Filmado em 4 ou 5 dias, com poucos recursos, com um pequeno núcleo cinematográfico construído para ser logo desfeito e surgir em outro lugar, da forma ao conteúdo, *A Família do Barulho* evoca a revolução proletária como força motriz de agressão estética. Essa potência já pode ser evidenciada na sinopse que consta na ficha técnica disponibilizada pela produtora que assina a feitura do filme visto a “não-existência documental” da Belair, a Júlio Bressane Prod. Cinematográficas: “trata-se de uma família de náufragos do Novo Mundo, suas relações de amizade e convivência. Como pano de fundo, uma jogada gangstérica com petróleo, travestis e odaliscas” (Brasil, 1975).

A curta e enigmática definição que consta nos documentos de censura esconde a série de provocações aos sistemas de classes burguesas que construíram o imaginário social da representação familiar pós revolução industrial, concentrada na lógica capitalista, no que ficou conhecida como família nuclear (Piato; Alves; Martins, 2013). Tradicionalmente branca. Tradicionalmente formada por pai, mãe e filhos, com papéis bem delimitados, já que “dentro da dinâmica nuclear, ao pai recai o papel de proteção física e moral, além do papel de provedor da família; à mãe, os cuidados básicos para com o filho e acalento de seu marido (Piato; Alves; Martins, 2013, p. 42).

Na obra, a família é formada por laços de sobrevivência à exclusão e à marginalidade. Uma prostituta (Helena Ignez) e dois homens que mantêm relações homossexuais (Guará e Kleber dos Anjos) são tidos como irmãos. Os homens, dois

trambiqueiros que dependem do trabalho sexual da irmã, se veem a mercê da própria sorte quando esta proclama que não irá mais sustentá-los. Como alternativa, eles planejam chamar uma odalisca (Maria Gladys) para a constituição familiar, a fim de ganhar dinheiro com a dança sensual. Junta-se a eles a travesti Divina Dama (Grande Otelo), que unida aos outros párias sociais, compõem, por fim, os náufragos do Novo Mundo.

Figura 31: Ficha técnica do filme *A Família do Barulho* anexada ao processo censório

" JÚLIO BRESSANE PROD. CINEMATOGRAFICAS "

TÍTULO DO FILME: A FAMÍLIA DO BARULHO

Ficha técnica:

Produção-Direção:Julio Bressane
 Diretor de Fotografia:Renato Laclete
 Produtor Executivo:Guaracy Rodrigues
 Assistentes:P.Freitas e Antonio Neto
 Diretor de produção:Mair Tavares
 Montagem:Amauri Alves
 Assist.Montagem:Gilberto Santeiro

Preto-branco 35mm LaboratórioLider Cinematográfica
 Estúdio de Som:Atlântida

Elenco:Helena Ignez
 Grande Otelo
 Guará
 Kleber dos Anjos
 Maria Gladys

Sinopse:trata-se de uma família de náufragos do Novo Mundo suas
 novas relações de amizade e convivência.Como pano de fundo
 uma jogada gangstérica com petróleo travestis e odaliscas.

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Como consta na sinopse da ficha técnica, o filme “trata-se [sic] de uma família de náufragos do Novo Mundo suas novas relações de amizade e convivência. Como pano de fundo, uma jogada gangstérica com petróleo travestis e odaliscas.” (Brasil, 1975a). Apesar da formulação de uma tênue linha narrativa apoiada na representação e na encenação dos personagens, *A Família do Barulho* não compõe uma história com ordem e desenvolvimento de acontecimentos encadeados. Assim como em *Barão Olavo*, somos jogados num universo que opera sob leis não decifráveis pelos códigos do cinema narrativo-representativo convencional. O registro fotográfico, como imagem estática, quebra a narrativa fílmica a todo momento, operando enquanto contraste à realidade social dos excluídos e à própria expectativa da ordem linear dos fatos. O que impera, em ambos os filmes, é o caos, a

desordem, o avacalho dos sentidos e das normas sociais, que serão esmiuçados com detalhes no estudo da recepção dos censores às obras.

Dessa forma, estabelecidas as práticas de espetatorialidade (e não espectadorialidade) dos filmes sobre os quais esta dissertação se debruça, e considerando o recorte histórico que iremos abordar nesta parte da pesquisa, compreendemos o período de proibição de exibição dos filmes, determinada segundo a legislação vigente do Brasil na época, desde o período anterior à resolução dos pareceres de interdição, visto as especificações do Decreto de Lei nº 20.493, de janeiro de 1946.

O destino dos filmes na clandestinidade, relegados à pouquíssimas exibições públicas nos anos que vigorou a interdição, refletem-se nos pouquíssimas (e até raríssimos) registros de recepção das obras, como críticas, comentários das sessões da mostra *Novos Rumos do Cinema Brasileiro*, registros orais de espectadores ou qualquer outra avaliação da formalidade ou (não)narrativo de *Barão Olavo*, *o Horrível* e *A Família do Barulho*. Todavia, um reduzido público específico, assistiu, avaliou, escreveu, registrou e determinou a não espetatorialidade desses filmes: os censores.

O material discursivo formulado pelos censores constituem um horizonte de expectativas que se distancia da intencionalidade formal do autor-cineasta, cujo modelo de leitura aplicado pelo avaliador não apenas julga a validade do filme como obra de arte ou de entretenimento, que pode ou não ser vista por espectadores empíricos, mas que o reformulam numa interpretação singular, que estes julgam como a opinião máxima em relação à outras formas de interpretação, configurando assim traços de um “segundo filme”, “criado pelo ato de interpretação subjetiva e traços de uma comunidade de interpretação” (Bamba, 2013, p. 289). Essas comunidades, segundo Janet Staiger (2000), são formadas por espectadores que têm consciência da injunção dos protocolos narrativos de um determinado período histórico com preocupações de ordem ético-moral e que podem aceitar ou recusar os significados criados e propostos por esse grupo.

Portanto tomaremos os documentos de interdição dos filmes como registros de recepção. Não apenas os laudos, mas sua integridade, os anexos, os movimentos do processo feitos do DCDP como paratextos e metatextos³⁷ que mantém vínculos interpretativos das

³⁷ Segundo Bamba (2023), o uso dos termos paratextos e metatextos para elucidar os comentários dos censores sobre o filme são feitos a partir dos sentidos, modos e efeitos que essas categorias discursivas têm na teoria de Genette (1982). Para Genette, os paratextos são elementos verbais e não verbais que acompanham o texto principal e o apresentam a obra ao leitor, que por sua vez é dividido em peritexto (elementos que estão

obras, visto que assim como outros registros de recepção, “os comentários da censura predeterminam a recepção dos filmes julgados, e, conseqüentemente, fazem parte das vicissitudes da história no espaço público” (Bamba, 2013, p. 292). Como movimento analítico, nos apoiaremos na metodologia de estudo de recepção de Janet Staiger no livro *Interpreting Films* (1992), onde, inicialmente, a autora faz um panorama geral dos registros de recepção para, em sequência, esmiuçar em tópicos temáticos as questões relativas à interpretação dos filmes de acordo com a recepção histórico-materialista.

Feito o panorama geral da situação de espetatorialidade e apresentação das duas obras durante o período de proibição de exibição, iremos nos voltar a análise da recepção do Departamento de Censura. Assim, nos concentramos inicialmente na apresentação e compreensão dos documentos enquanto procedimentos jurídicos dentro da ordem estatal do governo brasileiro como paratextos das obras. Em seguida, em tópicos em torno dos comentários dos técnicos de censura como avaliadores dos filmes, discutiremos as investidas de embate entre os censores, que consistiam em “avaliar a forma e o conteúdo dos filmes a partir dos focos do moralismo e da preservação da “segurança nacional”” (Bamba, 2013, p. 293) em oposição à linguagem poética de Bressane, que via na poética da crueldade uma renovação de uma criação liberta, vanguardista e de guerrilha pela forma e linguagem cinematográfica.

4.3 Irrefreável pulsão genocida: o discurso dos procedimentos censórios

Ambos os documentos de censura encontram-se no acervo do Arquivo Nacional, em Brasília. Tanto a Portaria nº 15 de Rogério de Nunes, de 10 de Março de 1975, referente à interdição de *Barão Olavo...*, quanto a Portaria nº 022, de 04 de junho de 1975 do DCDP, referente à interdição de *A Família do Barulho*, encontram-se no acervo referente à Divisão de Censura de Diversões Públicas, na sessão Censura Prévia, série Cinema, subsérie Filmes. Os requerimentos de ambos os processos foram feitos mediante pedido via e-mail. Portanto, as cópias utilizadas para esta dissertação tratam-se da digitalização dos documentos originais.

fisicamente no interior da obra) e epitexto (elementos externos à obra). Já os metatextos dizem respeito à relação de comentário que um texto estabelece com outro texto, sem necessariamente citar explicitamente a obra em discussão. Em suma, os paratextos funcionam como dispositivo de mediação para o leitor, enquanto o metatexto estabelece um comentário ou crítica de relação interpretativa a outra obra. No caso dos documentos de interdição, Bamba (2013) compreende que os documentos também estão inseridos na perspectiva metatextual e paratextual, uma vez que os processos, ao apresentar as características semânticas e formais das obras, bem como textos que comentam as obras, podem ser entendidos a partir da teorização de Genette (1982).

A Portaria nº 15 de Rogério de Nunes possui um total de 24 páginas, enquanto a Portaria nº 022 possui 16 páginas.

Antes de nos atentarmos às questões mais práticas do documentos que servirão como base para discussão da recepção dos censores às obras, é importante compreender o suporte legislativo que justificou os pareceres censórios e as determinações dos profissionais, conhecidos como técnicos de censura, que validava o ato interpretativo desses pessoas como opinião determinante como "compraz na sua função de mediador entre o texto e o público" (Bamba, 2013, p. 294).

Segundo Guedes (2016), a estrutura normativa que sustentou a censura durante a ditadura civil-militar organizava-se em um "tripé de números". Esse arcabouço compreendia: o decreto nº 20.493, de 1946, responsável por regular o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP, posteriormente reorganizado como Divisão de Censura de Diversões Públicas); a Lei nº 5.536, de 1968, que estabeleceu novas diretrizes para a censura cinematográfica e teatral, além de instituir o Conselho Superior de Censura; e o decreto-lei nº 1.077, de 1970. Guedes (2016) também destaca um aspecto particularmente instigante, e que demanda reflexão crítica, que reside no fato de que o primeiro desses instrumentos — o decreto de 1946 — emergiu justamente no contexto de redemocratização que sucedeu ao Estado Novo. Como observa Kushnir (2012, p. 101), "foi esse decreto que justificou a maioria dos pareceres dos censores, tanto para autorizar como para vetar, até 1988", veto este que fundamenta diretamente a interdição de *A Família do Barulho*. Já no caso de *Barão Olavo*, é o decreto-lei nº 1.077, de 1970 que determina a impropriedade da exibição.

Seguindo a lógica dos tripés, a Lei nº 5.536/68, já instituída dentro dos parâmetros da ditadura militar, se apoia na ideologia da Segurança Nacional. Essa lei determina que obras que atentem contra "contra a segurança nacional e o regime democrático e representativo" (Brasil, 1968)³⁸. No que diz respeito ao cinema, a lei esclarece:

Art. 3º Para efeito de censura classificatória de idade, ou de aprovação, total ou parcial, de obras cinematográficas de qualquer natureza levar-se-á em conta não serem elas contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decôro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes.

³⁸ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/1950-1969/L5536.htm. Acesso em 25 de setembro de 2025.

Por mais que a Lei nº 5.536/68 representasse um forte aparato de repressão contra as artes, o decreto-lei nº 1.077/70³⁹, de forma sucinta, constituiu, a partir de 1970, o modelo de aplicação da censura mais brutal, por se aprofundar na Doutrina de Segurança Nacional, o que Guedes (2016, p. 124) classifica como o tripé mais profundamente marcado por essa doutrina, visto que esta lei borra os limites e classificações entre censura moral e censura política, internalizando a moral como essencialmente política. Assim dita o preâmbulo da lei:

CONSIDERANDO que a Constituição da República, no artigo 153, § 8º, dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes;

CONSIDERANDO que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

CONSIDERANDO, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

CONSIDERANDO que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

CONSIDERANDO que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade Brasileira;

CONSIDERANDO que o emprêgo desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional (Brasil, 1970).

O que entre em jogo é uma bifurcação de sentidos sobre a interpretação dos censores responsáveis pela análise das obras, visto que cabe a cada um determinar o que julga sobre moralidade e censura política de cunho subversivo, podendo aplicar essas determinações sob seu jugo pessoal, a partir de uma análise da narrativa da obra. Também é peculiar notar que as classificações de avaliação contidas nesses documentos nada falam sobre a formalidade das obras, apelando pela subjetividade e conhecimento dos técnicos sobre linguagem (e novamente, borrando as linhas e classificações entre conteúdo narrativo e formal).

Conforme comentado na seção anterior, sobre o resultado dos pareceres de cada uma das obras de Bressane, cada um utiliza uma lei diferente que calca a interdição. Guedes (2016) comenta sobre o uso de cada uma a partir da sua situação histórica, já que a Lei nº 5.536/1968 continha, em sua concepção original, propósitos voltados à liberalização parcial da prática

³⁹ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/1965-1988/De1077.htm Acesso em 25 de setembro de 2025.

censória. Além disso, previa a adoção da censura classificatória para as peças teatrais — ainda que mantivesse restrições às produções que descumprissem o disposto em seu artigo 2º — e, sobretudo, instituía o Conselho Superior de Censura, órgão de caráter recursal composto por representantes do Estado e de entidades da sociedade civil. A criação desse conselho representava, ao menos em termos formais, uma tentativa de conferir maior transparência e possibilidade de contestação às decisões censórias, uma vez que permitia aos produtores artísticos recorrerem das interdições impostas às suas obras (Kushnir, 2012, p. 103). Ainda de acordo Guedes (2016) e Kushnir (2012), justamente em razão do caráter parcialmente liberal da Lei nº 5.536/1968 — voltada, em certa medida, à racionalização e à profissionalização da censura —, somado ao recrudescimento repressivo instaurado a partir da promulgação do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, e da Lei de Segurança Nacional, em 21 de fevereiro de 1969, “o decreto de 1946 pareceu muito mais adequado aos pareceres dos censores” (Kushnir, 2012, p. 105), nos anos subsequentes.

Além da problemática liberal, como sustentação das práticas de censura, a lei de 1968 também instituiu um fator primordial para validação da leitura e proibição dos filmes, que consiste em quem tem autoridade para fazê-la. Se trata do parágrafo 1º do Art. 14, que implica reformulação de planos de carreira enquanto técnico de censura que diz:

Para o provimento de cargo de série de Classes de Técnico de Censura, observado o disposto no artigo 95, § 1º da Constituição, é obrigatória a apresentação de diploma, devidamente registrado, de conclusão de curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. (Brasil, 1968).

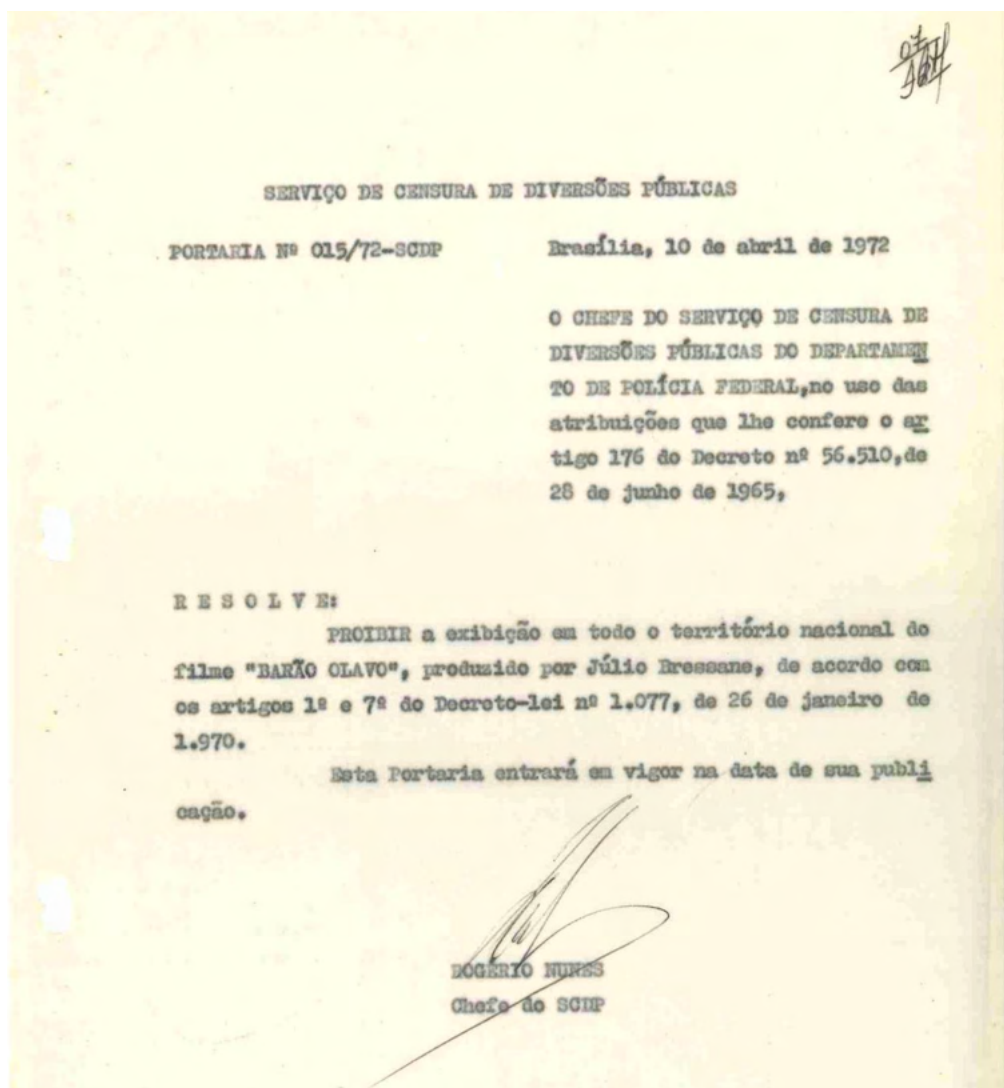
Portanto, os avaliadores das obras, em tese, deveriam ter conhecimento acadêmico para exercício da profissão. A mesma lei também previa a criação do Conselho Superior de Censura, formado por membros do governo e de associações da sociedade civil, a qual os artistas censurados poderiam recorrer em casos de reivindicação dos processos.

Para situar os documentos que serão vistos no contexto em que foram expedidos, seguiremos a sistematização da atuação da censura nas artes em três momentos, que segundo Marcos Napolitano (2010) consiste nos períodos que vão de 1964 a 1967, 1968 a 1979 e de 1980 a 1985. O primeiro foi marcado por uma relativa desarticulação das práticas de censura, ainda incipientes e dispersas no interior da máquina estatal. O segundo caracterizou-se pela consolidação de um aparato burocrático e jurídico voltado à institucionalização do controle das diversões públicas como estratégia política de Estado. Por último, que imperou até o fim

da ditadura civil-militar, houve a tentativa do regime de administrar o processo de desagregação de sua própria ordem política, impondo limites à liberdade de expressão por meio da regulação do conteúdo e da linguagem artística. Portanto, ambos os processos correspondem à segunda fase.

Barão Olavo teve sua primeira interdição em 10 de abril de 1972 (**Figura 32**). No ano seguinte, em 23 de março de 1973, foi solicitada a retirada da censura, assinado pela União Cinematográfica Brasileira S/A, com pedido de devolução dos documentos referentes à cópia que estão anexados no processo que incluem a guia de encaminhamento do INC, datada de 2 de março de 1972, o certificado da guia, da mesma data, e a nota de transporte do filme ao Serviço de Censura de Diversões Públicas com data de saída em 26 de agosto de 1970.

Figura 32: Parecer de interdição da Portaria nº 15, de 10 de abril de 1972.



Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Figura 33: Guia de Encaminhamento de *Barão Olavo, o Horrível* do INC

inc - Divisão de Fiscalização e Estatística

CERTIFICADO/GUIA N.º 728/72

1. Nome do filme ou "filmet":
 a) em português: BARÃO OLAVO
 b) no original: BARÃO OLAVO

2. Empresa distribuidora:
 a) nome: "UNião Cinematográfica Brasileira S/A"
 b) endereço: rua México, 51, A. B. BRAS. DO COM. EX. 100

3. Empresa produtora:
 a) nome: JULIO BRESSANE
 b) país: BRASIL

4. Dados técnicos:
 a) ano de produção: 1971
 b) gênero: DRAMA
 c) processo técnico: PLANO
 d) cor: COLOR
 e) bitola: 35 mm
 f) número de cópias a serem censuradas: 1 cópia drama
 g) metragem de cada cópia: 1775 metros
 h) metragem total: 1775 metros

Local e data: 08 de Janeiro, 1975
 Assinatura do responsável: [assinatura]

RECIBO DO BANCO DO BRASIL S. A.

5. Via - CONTRIBUINTE: Encaminhar ao SCOP após autenticada pelo INC

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Figura 34: Certificado de Guia de *Barão Olavo, o Horrível* do INC

inc - Divisão de Fiscalização e Estatística

CERTIFICADO/GUIA N.º 728/72

1. Nome do filme ou "filmet":
 a) em português: BARÃO OLAVO
 b) no original: BARÃO OLAVO

2. Empresa distribuidora:
 a) nome: "UNião Cinematográfica Brasileira S/A"
 b) endereço: rua México, 51, A. B. BRAS. DO COM. EX. 100

3. Empresa produtora:
 a) nome: JULIO BRESSANE
 b) país: BRASIL

4. Dados técnicos:
 a) ano de produção: 1971
 b) gênero: DRAMA
 c) processo técnico: PLANO
 d) cor: COLOR
 e) bitola: 35 mm
 f) número de cópias a serem censuradas: 1 cópia drama
 g) metragem de cada cópia: 1775 metros
 h) metragem total: 1775 metros

Local e data: 02 de março de 1972
 Assinatura do responsável: [assinatura]

RECIBO DO BANCO DO BRASIL S. A.

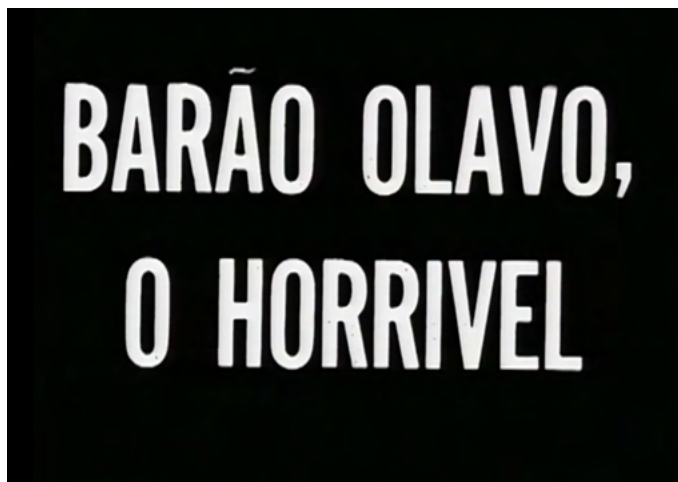
5. Via - CONTRIBUINTE: Encaminhar ao SCOP após autenticada pelo INC

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

A guia de encaminhamento do INC é uma prova documental da qualidade técnica da materialidade da cópia enviada para ser analisada pelo DCDP. Nela constam as características físicas do material enviado, como os 1775 metros de filme, o título em português, no que consta apenas *Barão Olavo*, confusão esta que será responsável por uma série de burocracias nos anos seguintes em relação ao título da obra dentro do processo, quando esta é revisitada para uma nova consideração da censura, entre 08 de janeiro de 1975 e 19 de fevereiro de

1975, movimento que atrasa ainda mais a solicitação de Bressane. Apesar disso, nos créditos de abertura do filme (**Figura 35**), o título se mantém correto. As idas e vindas do processo fazem parte não apenas da recusa de Bressane a mudar sua visão artística, mas também da manutenção e afirmação da autoridade interpretativa dos censores e dos aparatos da ditadura civil-militar para determinar o processos de espetatorialidade e apropriação dos filmes, tanto na questão narrativa, quanto na posse material das obras.

Figura 35: Fotograma dos créditos iniciais de *Barão Olavo...* com o título do filme



Fonte: *Barão Olavo, o Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

O pedido de retirada de censura (**Figura 36**) exemplifica essa posse. Na ordem da espetatorialidade, a posse do filme (os rolos de triacetato de celulose com os fotogramas) significa não apenas a propriedade em torno das possibilidade de interpretação da obra que um público geral poderia ter, mas também a “uma violação do princípio da criação – e alguns diriam do direito de expressão –, elas são vividas, pelo espectador, como uma sonegação do ver, um atentado contra a atividade de recepção” (Bamba, 2013, p. 282). Nesse duplo atentado, tanto na propriedade do autor sobre o destino da própria obra e documentos referentes à ela, quanto na irrupção da censura no espaço da espetatorialidade, vemos o efeito real da proibição nesse âmbito, no que Bamba (2023) classifica em níveis de delito no ato de ver do espectador, já que as “formas mais brandas de censura conduzem a uma mutilação das obras, as formas mais duras levam simplesmente à não recepção dos filmes” (2013, p. 282) e de forma mais enfática, a não espetatorialidade.

Figura 36: Solicitação de retirada de censura de *Barão Olavo*...⁴⁰

União Cinematográfica Brasileira S/A
RUA MEXICO, 51 — TEL. 242-6597
RIO DE JANEIRO — GR.

Rio de Janeiro, 23 de março de 1973.

21853 *interd*

Nº 257/73

ADMINISTRAÇÃO DE BRASÍLIA
BRASÍLIA — DF

REF.: "BARÃO OLAVO"

Serve a presente, para solicitar a V.Sas. que providencie a retirada na Censura Federal da cópia do drama do filme em epígrafe, inclusive todos os documentos que foram entregues, remetendo-nos com urgência.

Atenciosamente

UNião Cinematográfica Brasileira S/A

Senhor Diretor:
O filme em apreço foi
interditado através da Portaria
15/72 de 10/4/72. A detenção
da cópia está a critério
de V. Sa., quando a devolução
dos documentos, sugiro que não
sejam devolvidos, tendo em vista
já estarem registrados nesta divisão
em 26/3/73.
26-03-73
Lino/m
cc. Sr. Lino
3 v.

No Arquivo para
informar.
Em 26/3/73
Deusdetch Burlamaqui.

De acordo. Devolva tão somente
a película — Em 26/3/73
Deusdetch Burlamaqui.

Mod. DIV. 6 - 100 Bis. - 2/72 - O. S. 270

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Após a retenção da documentação, sem devolutiva sobre a situação de interdição do filme e retorno das cópias em 2 de abril de 1973, conforme assinatura no verso da solicitação (ver em anexos), o processo é retomado apenas em 8 de janeiro de 1975. Com página timbrada da produtora Eletro Filmes Ltda, que realizou cortes na película, Bressane apela novamente para que a divisão reconsidere a nova cópia. É importante sinalizar que os documentos não fazem menções ao que foi retirado. Mas consta no documento uma confusão

⁴⁰ Manuscrito sobre o documento: "Senhor Diretor: o filme em apreço foi interditado através da Portaria 15/72, de 10/4/72. A detenção da cópia está a critério de V. Sa., quando a devolução dos documentos, sugiro que não sejam devolvidos, tendo em vista já estarem registrados nesta divisão em 26/3/73 (rubrica não identificada)". Em resposta segue: "Ao arquivo para conformar. Em 26/3/73. (Rubrica de Deusdetch Burlamaqui, chefe do Serviço de Censura); "De acordo. Devolva tão somente a película — Em 26/3/73 (Rubrica de Deusdetch Burlamaqui).

em torno do título que nomeia o filme como “Barão Olavo, O Terrível”, que em comunicado do chefe de divisão de censura dá o seguinte despacho: a revisão só poderá ser procedida após autorização do INC, em que prove a mudança do título, tendo em vista que o mesmo encontra-se registrado nesta divisão com o título “BARÃO OLAVO” (ver em anexos). Em 19 de fevereiro de 1975, a Eletro Filmes Ltda retifica o título para como consta na divisão. O processo continua conforme as diretrizes de avaliação dos técnicos censores até o resultado final, já comentado neste texto.

Com menos trâmites, mas com a mesma voracidade na interdição, *A Família do Barulho* inicia o procedimento de censura no dia 19 de março de 1975. Submetido pela produtora Eletro Filmes Ltda ao DCDP, a ficha com as características do material fílmico na primeira página do processo informa o que será avaliado: longa-metragem, bitola 35mm, preto e branco, com 1.730 metros de comprimento de filme e uma única cópia. Assim como *Barão Olavo*, anexado ao processo, consta o guia de encaminhamento do INC (**Figura 37**) e o certificado (**Figura 38**) que asseguram as especificações técnicas disponibilizadas pela produtora responsável.

Figura 37: Guia de Encaminhamento de *A Família do Barulho* do INC

inc
INSTITUTO NACIONAL DO CINEMA / GUIA DE ENCAMINHAMENTO

JÚLIO BRESSANE PROD. CINEMA, com sede à
rua APERANA 52 LEBLON em Rio de Janeiro
(Estado) (CIDADE), recolhe ao BANCO DO BRASIL S. A., para crédito do INSTITUTO NACIO-
NAL DO CINEMA, a importância de R\$ 1.500,00 (um mil quinhentos e oito cruzeiros e noventa centavos)
correspondente à contribuição prevista no item II do artigo 11 e artigo 12 do Decreto-Lei n.º 43, de 18 de novem-
bro de 1966, referente a 1 cópias, no total de 1730 metros, do filme ou "filmlet" caracterizado no verso.
Local e data Rio de Janeiro, 07 de março de 1975
Assinatura do responsável: [Assinatura]

RECIBO DO BANCO DO BRASIL S. A.

AUTENTICAÇÃO MECÂNICA			
Símbolo do Banco	Número e data da operação	VALOR	da máquina

DISPENSADO DO RECOLHIMENTO IMEDIATO
(S. 2, Art. 12 do Decreto-Lei n.º 43 de 18-11-1966)
5.ª Via - CONTRIBUINTE Encaminhada ao SCOP após autenticada pelo INC

IMPUNTO DE SELLO

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Figura 38: Certificado de Guia de *A Família do Barulho* do INC

inc - Divisão de Fomento ao Filme Nacional

CERTIFICADO/GUIA N.º 0972/75

1. Nome do filme ou "filmlet":
 a) em português A FAMÍLIA DO BARULHO
 b) no original _____

2. Empresa distribuidora:
 a) nome _____
 b) endereço _____

3. Empresa produtora:
 a) nome JÚLIO BRESSANE PROD. CINEMAT.
 b) país BRASIL

4. Dados técnicos:
 a) ano de produção: 1970
 b) gênero Drama
 c) processo técnico _____
 d) cor Preto-Branco
 e) bitola 35 mm
 f) número de cópias a serem censuradas 1 (uma)
 g) metragem de cada cópia: 1730 mts
 h) metragem total 1730 mts

Rio de Janeiro, 7 de março de 1975

Autenticação do INC

Espaço reservado para uso do INC

Guias de Importação	4.as Vias
---------------------	-----------

CÓPIA PROD. EM LABORAT. NACIONAL

NOTA FISCAL Nº 17586

Susana Brandão

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Para além das fichas disponibilizadas tanto pelo INC, quanto pela produtora responsável, é interessante notar as especificações do material recebido no que diz respeito à qualidade da projeção, visto que, uma das maiores implicações da censura dos filmes anteriores de Bressane era a suposta má qualidade de imagem que os filmes possuíam. No caso de *A Família do Barulho*, onde o diretor escolheu ampliar a imagem do filme da bitola de 16 mm para 32 mm, em preto e branco, que causou um descompasso na granulação da imagem e superexposição da luz em muitas passagens, as condições da película são ponderadas de forma positiva pelo Chefe do Serviço de Projeções do DCDP, Martez, que as classifica como boa e nova (**Figura 39**). Apesar de não ser contestada a qualidade para a exibição, é notório nos laudos censórios, que serão discutidos logo mais, uma certa incompreensão dos técnicos de censura em torno das deformações que Bressane aplica na película como motivo estético. Leva-se em conta também que não existiu uma definição na legislação de censura sobre como os técnicos deveriam proceder frente à questões formalistas das obras, sobrando assim, intervenções e sugestões de “correção” dessas “falhas” para adequá-las a estratégias de resolução que pregam o uso de convenções de imagem e som do cinema narrativo-representativo, com destaque à uso do som semelhante ao filme hollywoodiano.

Figura 39: Avaliação das condições da película de *A Família do Barulho*

SC — S. Projeções.
Recebemos o material especificado abaixo:

SOM órfico

MITR _____ Partes _____ Latas _____

AVTR _____ Partes _____ Latas _____

TR _____ Partes _____ Latas _____

FILME 1 7 Partes 7 Latas _____

DF. 21, 3, 75 Marley
Funcionário

CONDIÇÕES DA PELÍCULA

sim não bom mau

NOVA ☒ ☐ Estado ☒ ☐

Metragem Constatada 120 mts.

Cortes Efetuados _____ mts.

DF. 25.6.75 Ch. S. Projeções

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Essa especificação também está presente na revisão de *Barão Olavo* (**Figura 40**), que ocorreu no mesmo ano dos trâmites processuais de censura de *A Família do Barulho*. Efetuado em 6 de Março de 1975, um pouco antes da averiguação da qualidade de projeção de *A Família do Barulho*, o operador (de curta assinatura rubricada) também classifica a película como nova e com boas condições de exibição. Contudo, o juízo dos técnicos de censura sobre as opções de Bressane na forma de tratar a imagem é similar à mencionada anteriormente, mesmo que com forte uso de iluminação e cores, continua a ser interpretada como uma imperfeição da ordem de montagem e continuidade narrativa, elos muito distantes da proposta de Bressane em proporcionar uma experiência poética através da agressão estética.

Figura 40: Avaliação das condições da película de *Barão Olavo*

3) S. Projeções

Condições da Película

Nova? ☒ ☐ Estado? ☒ ☐

Metragem constatada _____ Mts.

Cortes efetuados _____ Mts.

DF. 6 / 3 / 1975

OPERADOR

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Visto essas considerações, é relevante olhar para a figura do censor. Num panorama geral, para além do foco centralizado desta pesquisa em torno dos filmes de Júlio Bressane, “é possível identificar os censores por meio dos pareceres e mesmo traçar seus perfis” (Lucas, 2015b, p. 235). No que tange à interdição de cenas que envolvessem nudez ou o uso de entorpecentes constituía uma exigência legal, e não mera expressão dos pruridos morais individuais do censor. Entretanto, tal formalismo jurídico não anulava a problemática ideológica subjacente ao ato censório, afinal a aplicação dessas normas se articulavam a um projeto mais amplo de disciplinamento moral e de regulação simbólica das condutas sociais (Napolitano, 2010). Essa união de conjunturas específicas sobre o censor não passava apenas pelo campo individualizado enquanto espectador, mas formava uma “comunidade de intérpretes”⁴¹ (Bamba, 2013; Fish, 1980) que apresentava um horizonte de expectativas difuso, já que “devemos considerar os censores como constituintes de uma determinada comunidade de espectadores cujos objetivos são distintos, por exemplo, daqueles presentes no trabalho da crítica especializada, dos realizadores, dos cinéfilos” (Lucas, 2015b, p. 235).

Enquanto produtores da regulação de conteúdo e da espetatorialidade praticados através de interpretações singulares calcadas em valores morais e políticos preestabelecidos, os censores possuem uma missão muito bem clara em suas leituras que “não é a apreciação artística, mas sim interditar determinadas representações ou classificá-las.” (Lucas, 2015b, p. 235). Portanto, assim como outros registros de recepção já mencionados, os laudos censórios, enquanto material discursivo produzido sobre agentes de um departamento de censura, constituem espectadores-leitores que se apropriam do texto fílmico cujas particularidades retóricas e ideológicas de discurso influenciam “no rumo da atividade cinematográfica, bem como determinam os modelos de representação narrativa e os modos de recepção” (Bamba, 2013, p. 287).

Tais particularidades refletem-se na comunidade de intérpretes da censura como autoridade interpretativa que entra em “franca contradição com a intencionalidade do texto e do autor-cineasta do filme” (Bamba, 2013, p. 289). Esse embate se reflete nas práticas processuais da censura (os apelos do autor-realizador em solicitações ao DCDP, as exigências de cortes, as idas e vindas dos processos, as determinações dos chefes e departamentos sobre o destino das cópias e dos documentos referentes ao filme), mas se manifesta com intensidade

⁴¹ Bamba, ao teorizar sobre as questões discursivas da recepção dos censores utiliza o conceito de “autoridade de comunidade interpretativa” de Stanley Fish (1980), que explica a interpretação como um ato social e situado, onde sentido de um texto não é fixo nem autônomo, mas construído coletivamente por uma comunidade de leitores que compartilham convenções, pressupostos e estratégias de leitura.

ainda maior na construção discursiva dos censores sobre o filme que reage à obra do autor enquanto um espectador em combate à suposta perversidade impregnada (ou escondida) no filme.

Assim, conhecidas as idiossincrasias dos documentos censórios que bloquearam a livre circulação dos filmes em salas comerciais no Brasil, compreendemos o embate existente entre as forças reguladoras do Estado e a potência artística dos autores-cineastas, aqui representadas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas, enquanto aparato repressivo, e a poética da crueldade Júlio Bressane, enquanto cinema de poesia.

CAPÍTULO 5

Horror, Terror: a recepção censória de Barão Olavo, o Horrível

5.1 Movimentos analíticos I: uma divisão em atos

O processo de censura de *Barão Olavo, o Horrível* conta, ao todo, com 5 pareceres que foram feitos ao longo de dois períodos diferentes. Os dois primeiros foram realizados no mesmo dia, 22 de março de 1972, pelas técnicas de censura Hellé Prudente Carvalhêdo e Glaucia de Lima Baena Soares, onde ambas decidiram pela interdição do filme. Após o pedido de revisão da interdição, foram feitos mais dois pareceres sobre o filme, nos dias 5 e 6 de março de 1975, pelos técnicos de censura Sebastião Minas Brasil Coelho, Vilma Duarte do Nascimento e Teresa Cristina dos Reis Marra, que mantiveram a decisão anterior.

Todos foram realizados em Brasília e, apesar da distância temporal, tematicamente, os discursos produzidos compartilham semelhanças que serão abordadas enquanto formação de uma comunidade de intérpretes em oposição ao cinema poético de Bressane no que Bamba pontua com uma “questão de descontinuidade entre a intencionalidade autoral, os horizontes de expectativas (da comunidade de intérpretes) e as grades de leitura aplicadas aos filmes naquele determinado contexto político de sua produção/recepção” (2013, p. 282).

Como escolha metodológica, iremos abordar questões pertinentes que se entrecruzam nas avaliações dos técnicos de censura, ao invés de analisar a recepção do filme caso a caso, texto a texto. Partiremos de uma discussão temática de recepção da obra, em consonância com as propostas de Bressane para os filmes enquanto cinema de poesia, e mais especificamente, as características da poética da crueldade que o diretor aplica em suas obras, severamente combatido nos textos que serão discutidos e que foram previamente elencados na análise das obras prévias, na constituição da Belair enquanto cinema e arte de guerrilha e os ideais de vanguarda que guiam as produções.

Como movimento analítico, dividiremos o filme em três atos. É importante frisar que essa divisão não serve para criar um elo narrativo-sequencial da obra, mas devido às particularidades fragmentadas da estrutura do filme, essa divisão ajuda a nos situar nos movimentos que existem dentro da estrutura de desordem, caos e violência que *Barão Olavo* convida o espectador a adentrar desde os primeiros minutos. No geral, o filme é composto por planos longos e poucos movimentos de câmera, com planos fixos e alguns *travellings* e

movimentos panorâmicos. Apenas o terceiro ato se difere do estilo de direção de cena, apostando numa abordagem mais direta e pouco convencional em relação ao que já havia sido feito nas produções de Bressane desde *Cara a Cara*, mas se aproximando das escolhas estilísticas do diretor em *Bethânia Bem de Perto*, ao utilizar técnicas do cinema direto para aumentar a provocação a um espectador não-passivo.

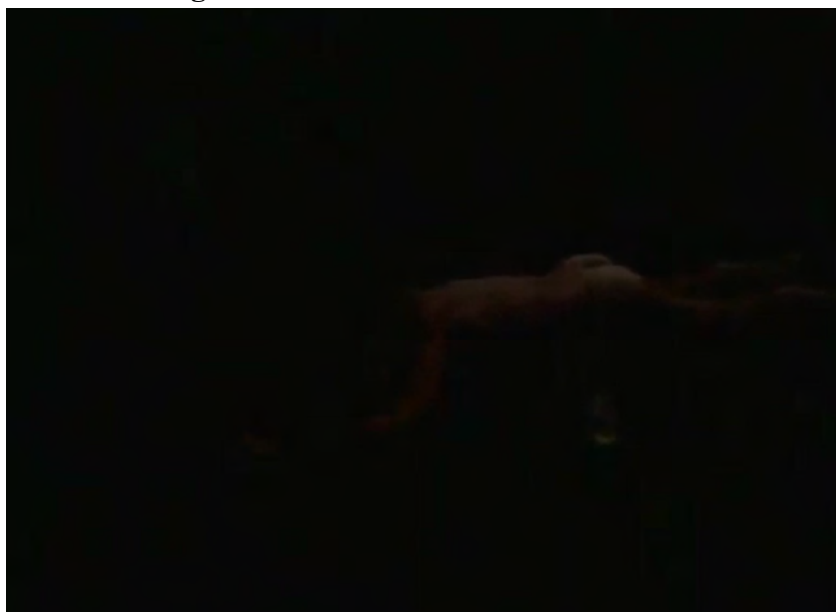
Começaremos pelo início, para em breve, embaralhar todas as noções de estrutura narrativa, da forma que o diretor almejou. O primeiro bloco do filme, se concentra na apresentação das personas e do espaço em que vai se desenvolver o filme, com destaque para a representação do espaço rural como lugar ritualístico, envolto em misticismo e particularmente, assombrado, tomando como base as experiências de outros diretores do cinema de horror brasileiro e de cineastas marginais que também trabalhavam com a noção de espaço rural, em especial José Mojica Marins, Ozualdo Candeias, Luiz Sérgio Person, Ody Fraga e Rodolfo Nanni. O primeiro momento do filme, que vai do início da película até os 13 minutos, apesar de causar desorientação pela montagem fragmentada, diálogos curtos e caricaturais (que seguem da mesma forma até o final do filme) e cenas aparentemente desconexas, apresenta poucos momentos de imersão nas representações visuais das convenções de gênero do cinema de horror comercial, se apoiando bastante no uso dos efeitos sonoros para evocar um clima de ansiedade e desespero. O marco final desse momento do filme ocorre com um leve *tilt down* de uma roda gigante seguido de uma panorâmica, com câmera na mão, de um parque de diversões vazio ao crepúsculo, que estaciona a imagem na atração Expresso do Terror (**Figura 41**). Em seguida vem a primeira investida, ainda que sonora, na violência gráfica. Ao fim, dessa sequência um narrador proclama a personalidade cruel do personagem título: “à noite o horrível Barão saía para matar cachorros.” A imagem, bastante escura, revela, no entanto, um homem nu deitado no chão (**figura 42**).

Figura 41: Sequência que demarca o fim do primeiro bloco com final na atração *Expresso do Terror* e narração em *off*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Figura 42: Homem nu deitado no escuro



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Damos início ao segundo e maior bloco do filme, cuja principal característica é a investida de Bressane na violência gráfica da imagem, na disrupção com a linguagem do cinema clássico e na liberdade criativa em torno da performance dos atores em cena. Indo dos 14 minutos de filme até os 53 minutos, é nesse momento que há a maior ruptura em relação aos filmes anteriores. Abandona-se qualquer estrutura de relação com a factualidade, onde existem apenas três personagens nomeados: O Barão Olavo (Rodolfo Arena), Ritinha (Lillian Lemmertz) e Isabel (Helena Ignez), que interagem entre si e outras personas anônimas que habitam o universo campesino do casarão onde se desenrola a maior parte das interações entre os personagens. Participam também do rebu não-narrativo, arautos do Barão, interpretados por Othoniel Serra, Maria Gladys, Poty e Guará Rodrigues. Nesse segmento, Bressane não poupa o espectador das mais diferentes formas de choque, verdadeiros atentados à moral pregada pelas instituições do Estado autoritário da ditadura: cenas de relações sexuais entre mulheres, assassinatos, violação de sepulturas, necrofilia, cadáveres, nudez, encenações de necessidade fisiológicas, agressões físicas, tentativa de aborto e estupros.

Figura 43: Ritinha (Lillian Lemmertz) urinando em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Ao olhar a violência na Belair em comparação com o coletivo CAM, de Buenos Aires, formado por Julio Ludueña, Miguel Bejo e Edgardo Cozarinsk em 1971, Estevão Garcia (2016) afirma que pode parecer um caminho simplista estabelecer analogias entre a representação da violência nos filmes produzidos durante a década de 1970 e a violência institucional dos regimes ditatoriais como mera tradução estética da brutalidade presente no cotidiano político e social desses países. Essa ação pode revelar-se simultaneamente correta e

insuficiente. Correto, porque o cinema, enquanto prática cultural, mantém um diálogo constante com o meio histórico que o engendra; insuficiente, porque a obra cinematográfica não se reduz a um simples reflexo mimético da realidade. Como observa Xavier (2001), o cinema, ao operar por meio de uma linguagem própria, cria realidades simbólicas que ultrapassam a dimensão factual e constroem modos particulares de apreensão do mundo.

O impulso criativo, que conjuga destruição e reconstrução, aproxima-se do que Metz (1977) identifica como o caráter ambíguo do signo cinematográfico — simultaneamente destrutivo, por desconstruir a realidade, e produtivo, por instaurar novos modos de sentido. Dessa forma, a violência na obra de Bressane não deve ser lida apenas como denúncia ou espelhamento do real, mas como meio de formatação simbólica de um desejo coletivo de ruptura, que se desdobra na imagem violenta como uma ânsia por liberação das amarras de linguagem do cinema narrativo-representativo. Trata-se de um gesto de resistência estética que, ao desvelar as tensões sociais e psicológicas do período, inscreve no imaginário cinematográfico uma crítica difusa, porém contundente, à lógica de opressão instaurada pelos regimes autoritários (Foucault, 1999), que ultrapassa a mera noção da falta da liberdade de expressão enquanto violência, mas a violência existente na conformação de uma arte limitada pelos parâmetros estéticos de outrem, seja os parâmetros cinemanovistas, hollywoodianos ou da repressão ditatorial.

Figura 44: Guará Rodrigues nas ruas do Rio de Janeiro em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

No terceiro e último bloco do filme os horrores do campo encontram a cidade, as pessoas e o potencial público espectador nas ruas do Rio de Janeiro (**Figura 44**). Trata-se de um segmento de 7 minutos, composto basicamente de câmera na mão, enquanto acompanhamos as personas interpretadas por Ignez, Guará, Maria Gladys, Othoniel Serra caminhando, interagindo com desconhecidos, importunando pessoas e convidando-as para participarem da filmagem como uma farsa, aproximando-se da criação atoral desenvolvida por Eugênio Kusnet⁴² no Teatro de Arena, em São Paulo, cujo espaço aproximado entre público, atores e a assistência de produção resultava em uma entrega mais visceral do ator, pondo a atuação num local de resposta imediata à situação de palco, permitindo uma maior liberdade em relação à interpretação do ator para além das falas mecânicas e programadas do texto teatral (Pieacenti, 2011). Apesar da clara diferença entre teatro e cinema, a liberdade atoral experimentada nesse momento do filme difere dos outros atos pela imprevisibilidade da cena.

Para além das questões teóricas em voga no Brasil durante o período histórico entre a década de 1960 e começo dos anos 70 sobre processo de criação atoral, Sandro de Oliveira (2019) comenta sobre as práticas de autonomia dos atores nos filmes experimentais, onde ele parte do termo *experimento* como conotação de processo inacabado, de algo em constante elaboração, o que gera um impasse conceitual e estético para muitos artistas que se inserem nesse campo, apesar do desconforto de alguns autores em considerar sua obra experimental como criações artísticas completas, prontas para o contato direto com o público. Oliveira (2019, p. 146) explica que esse desconforto em torno da noção de “obra em processo” parece decorrer, em grande parte, da natureza mesma do cinema experimental, que frequentemente assume uma aparência de *happening* — um evento singular, muitas vezes improvisado, com escassa preparação técnica e recursos mínimos, em que objetos e gestos expressivos são rearranjados no instante da filmagem. Tal configuração aproxima essas produções de uma estética da instantaneidade e da performance, conforme exemplifica a própria postura cênica de Helena Ignez em suas relações corporais e simbólicas com os objetos de cena, parodiando e reconstruindo o ato filmico no próprio momento de sua execução, como acontece também com os outros atores nesse momento do filme.

⁴² Ator, diretor e professor de teatro de origem russa naturalizado brasileiro, Eugênio Kusnet (1898–1975) propôs uma pedagogia do ator centrada na vivência e na ação consciente cuja contribuição foi decisiva tanto na prática teatral quanto no desenvolvimento dos estudos atoriais, sobretudo por ter introduzido e adaptado, em território brasileiro, os princípios do sistema de Konstantin Stanislavski, um dos pilares do teatro moderno, participando de experiências fundamentais como o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), Teatro Oficina e o Teatro de Arena de São Paulo (Pieacenti, 2011; Kusnet, 1968).

5.2 À defesa moral de espectadores hipotéticos

Seguimos então para a recepção dos censores com a obra em questão. Segundo Bamba (2013), a história social do cinema se constitui através da prática discursiva dos textos de críticos, teóricos e públicos sobre os modos de recepção e das leituras fílmicas que formaram um campo discursivo particular em torno das noções estéticas e normativas da arte cinematográfica. Contudo, as principais diferenças entre os discursos orais e escritos produzidos no âmbito da recepção estão na ligação retórica que cada uma dessas formas mantém sobre o texto fílmico, ou seja, na forma como os sujeitos que produzem discursos falam sobre um filme ou como compreendem a instituição-cinema e “no meio desta produção discursiva, encontram-se preocupações com as influências sociais, culturais e políticas dos filmes.” (Bamba, 2013, p. 284).

Como evidenciado na conduta legislativa da censura, "com o pretexto de defender a moral e os bons costumes, ela se dizia em sintonia com a sociedade, quando, na verdade, operava exclusivamente na preservação do Estado e de seus poderes" (Simões, 1999, p. 14-15). Não é diferente em relação aos textos dos técnicos de censura sobre *Barão Olavo*. O primeiro parecer sobre o texto fílmico, produzido por Hellé Prudente Carvalhêdo deixa claro a preocupação moral na obra, quando a censora classifica como “um completo desrespeito aos princípios de moral” (**Figura 45**).

Figura 45: Parecer de Hellé P, coudente Carvalhêdo sobre *Barão Olavo*⁴³

M.I. - DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
POLÍCIA FEDERAL DE SEGURANÇA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

TÍTULO " BARÃO OLAVO " 35 mm

PARECER

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: P/ INTERDIÇÃO

Num casarão assolado por ruídos fantasmagóricos e habitado por pessoas estranhas e anormais, se desenrolam fatos incríveis, desconexos e chocantes.

Um barão necrófilo e duas jovens lésbicas demonstram suas perversões, num completo desrespeito aos princípios de moral, em roteiro ilógico e sem sequência. Um personagem místico faz as vezes de padre, coqueiro e "arranjador de cadáveres" para o barão. Detalhes das violações dos corpos, cenas de lesbianismo cru, relações sexuais anormais entre homem e mulher, assassinato, suicídio e enfoques agressivos e de mau gosto, são tomadas frequentes em toda a película, impossibilitando a sugestão de cortes. Por esta razão considero o filme passível de INTERDIÇÃO, baseando-me no que dispõem os Decretos: 20493 em seu art. 41, letras a e c, 5536 art. 3º e 1077 art. 1º e 7º.

Brasília, 22 de março de 1972.

Hellé Prudente Carvalhêdo

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

A ideologia moral da censura opera como um dispositivo de construção e disseminação de normatividade, instaurando um modelo de intervenção no mundo que visa regular as formas de comportamento e de expressão. Trata-se de um sistema de controle que não admite a existência de transgressões, adultério, erotismo ou sexualidades consideradas “ilegítimas”. A “imoralidade”, expressa na exibição de corpos, no erotismo ou na crítica aos valores familiares — era frequentemente interpretada pelos órgãos de repressão e de informação como uma estratégia do movimento comunista para corroer os valores tradicionais e, assim, desestabilizar a ordem vigente (Carneiro, 2013, p. 62). Como aponta Napolitano (2010), o controle da produção cultural, sob o pretexto de proteger a moral pública,

⁴³ Transcrição do parecer de Carvalhêdo: “Num casarão assolado por ruídos fantasmagóricos e habitado por pessoas estranhas e anormais, se desenrolam fatos incríveis, desconexos e chocantes. Um barão necrófilo e duas jovens lésbicas demonstram suas perversões, num completo desrespeito aos princípios de moral, em roteiro ilógico e sem sequência. Um personagem místico faz as vezes de padre, coqueiro e “arranjador de cadáveres” para o barão. Detalhes das violações dos corpos, cenas de lesbianismo cru, relações sexuais anormais entre homem e mulher, assassinato, suicídio e enfoques agressivos de mau gosto são tomadas frequentes em toda a película, impossibilitando a sugestão de cortes. Por esta razão, considero o filme passível de INTERDIÇÃO, baseando-me no que dispõem os Decretos: 20493 em seu art. 41, letras a e c, 5536 art. 3º e 1077 art. 1º e 7º. Brasília, 22 de março de 1972. Hellé Prudente Carvalhêdo”

funcionava também como um mecanismo de neutralização de discursos dissidentes, situando-se no cruzamento entre o moralismo conservador e a política de segurança nacional.

É muito comum associar a questão moral amplamente ao âmbito narrativo das obras, mas o comentário de Hellé Prudente sobre a moralidade se constitui junto à duas outras questões primordiais em torno da poética da crueldade de Bressane: a necrofilia, a expressão da sexualidade dissidente da heteronormatividade e a falta de nexos, que a censora exemplifica como roteiro ilógico. O ataque a “ordem moral” de Bressane se faz presente na construção de sua poética desde *O Anjo Nasceu e Matou a Família...* ao incorporar na imagem de Urtiga e Santamaria a possibilidade da relação homossexual e na trama subjacente das jovens que desejam fugir da mãe castradora para viver um romance proibido em *Matou a Família...*, onde logo em seguida as matam.

Figura 46: Sequências de relacionamento e sexo lésbico em *Barão Olavo, o Horrível*.



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

As três sequências corroboram no ponto sobre a moral, onde nenhuma das questões se mostra isolada. A homossexualidade, a violência e a falta de sentido, numa tomada de leitura baseada nos filmes comerciais, atuam juntos como uma ofensa a ser combatida. Voltando a *Barão Olavo*, essas questões se misturam na relação lésbica e na representação desta, inicialmente voltada ao apelo sentimental de Ritinha e Isabel, que conversam e trocam carícias íntimas, mas na cena de sexo, a escolha sonora se dá no uso do som de animais como porcos, galinhas, barulhos de tiro e grunidos animaisescos das atrizes, operando simultaneamente. A escolha estética do uso de efeitos sonoros dissonantes para compor a sonoplastia do filme na obra de Bressane desenvolve enquanto poética para além de *Barão Olavo*, como é possível exemplificar também no filme *Memórias de Um Estrangulador de Loiras*, realizado no ano seguinte à dissolução da Belair durante o exílio do diretor em

Londres, de tal modo que não se trata de um ou outro fato isolado, mas a conjuntura de todos os aspectos voltados à concepção estética conservadora dos censores que ferem os valores morais que estes, por consequência, advogam defender a sociedade.

O debate da moralidade volta a aparecer também no texto do censor Sebastião Minas Brasil Coelho, de 05 de março 1975 (**Figura 47**), quando ele determina como "clima imoral existente em todo o desenrolar da obra" corroborando com o horizonte de expectativas compartilhado pela comunidade de intérpretes da censura. Coelho, afirma que, mesmo após a submissão de uma nova montagem, o filme "continua apresentando todas as cenas e sequências que motivaram e fundamentaram a não liberação do espetáculo por ocasião de sua apresentação pela primeira vez no órgão censório" e deixa claro que, mesmo após a primeira resolução de interdição, Bressane não recuou na defesa da sua integridade artística e poética, uma vez que não realizou cortes na obra. Contudo, a falta da devolutiva dos documentos referentes à primeira interdição não permitiu que Bressane soubesse quais os pontos que a censura classificou na obra como problemáticos para a exibição. Novamente, entra em combate a postura poética do cinema de poesia de Bressane em contraponto à autoridade interpretativa da censura, uma vez que Bressane se recusa a promover um "conjunto de estratégias e estratagemas de representação que têm como função esquivar a própria censura, antecipando-a" (Bamba, 2013, p. 283), ou seja, se autocensurar.

O texto de Coelho também trata a defesa moral, no que tange *Barão Olavo*, não se trata de fatores isolados à questão da narrativa, mas a constituição formal da obra enquanto conjunto de fatores. É interessante perceber que em ambos os registros de recepção dos censores, o apontamento moral se dá distante da apontamento político da obra, mas subentende-se essa visão, já que "valores e comportamentos propagados por determinada moral são, sempre e necessariamente, de natureza política" (Quinalha, 2020, p. 1734). O que está em ataque não é primordialmente o conteúdo, que é reforçado em outros textos censórios e que corroboram com esta afirmação, mas a forma a qual Bressane escolhe representar sua agressão estética na composição do filme por completo.

Figura 47: Parecer de Sebastião Minas Brasil Coelho sobre *Barão Olavo*⁴⁴

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 1626 175

TÍTULO: BARÃO OLAVO, O TERRÍVEL - L.M. 35mm Colorido

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Não Liberação

A presente fita foi anteriormente examinada e não liberada por esta DCDO, conforme Portaria 015/72 de 10/04/72, por contrariar os artigos 1º e 7º do Decreto-Lei 1.077 de 26 de janeiro de 1.970.

O interessado solicitou revisão de censura em 08/01/75, justificando para tal a execução de alguns cortes na obra.

Procedendo o reexame atendendo a determinação do SCDP, constatamos que a película continua apresentando todas as cenas e sequências que motivaram e fundamentaram a não liberação do espetáculo por ocasião de sua apresentação pela primeira vez neste órgão censório, conforme pareceres nºs, digo, anexados no processo referente ao filme, com os cortes e remontagens porventura realizados em nada alterando a temática ou mesmo diminuindo o clima imoral existente em todo o desenrolar da obra.

Face ao exposto, somos de opinião de que o filme supracitado deverá continuar interdito, em face de continuar ferindo os artigos 1º e 7º do Decreto-Lei 1077 de 26/01/70.

É o parecer,

Brasília, 05 de março de 1.975

Sebastião Minas Brasil Coelho.

Obs. O título do filme constante na película, não se identifica com o existente no processo, ou seja, enquanto que no primeiro é: BARÃO OLAVO, O TERRÍVEL, no outro é: BARÃO OLAVO.

DPF-742

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

⁴⁴ Transcrição do texto de Coelho: A presente fita foi anteriormente examinada e não liberada por esta DCDO, conforme Portaria 015/72 de 10/04/72, por contrariar os artigos 1º e 7º do Decreto-Lei 1.077 de 26 de janeiro de 1.970.

O interessado solicitou revisão de censura em 08/01/75, justificando para tal a execução de alguns cortes na obra. Procedendo o reexame atendendo a determinação do SCDP, constatamos que a película continua apresentando todas as cenas e sequências que motivaram e fundamentaram a não liberação do espetáculo por ocasião de sua apresentação pela primeira vez neste órgão censório, conformes pareceres nºs, digo, anexados no processo referente ao filme, com os corte e remontagens porventura realizados em nada alterando a temática ou mesmo diminuindo o clima imoral existente em todo o desenrolar da obra.

Face ao exposto, somos de opinião de que o filme supracitado deverá continuar interdito, em face de continuar ferindo os artigos 1º e 7º de Decreto-Lei 1077 de 26/01/70.

É o parecer, Brasília, 05 de março de 1.975. Sebastião Minas Brasil Coelho.

Obs. o título do filme constante na película, não se identifica com o existente no processo, ou seja, enquanto que no primeiro é: BARÃO OLAVO, O TERRÍVEL, no outro é: BARÃO OLAVO

O parecer de Sebastião Coelho, na íntegra, pouco avalia, nas palavras do próprio censor, os tensionamentos mais práticos do filme, pois ele escolhe validar os discursos já que haviam sido produzidos em 1972, entretanto ele deixa claro, na formalidade escrita, o cabo de guerra exercido entre o DCDP e a poética da crueldade de Bressane. Essa revalidação também põe em termos bem definidos os horizontes de expectativa comuns dos censores, que apesar de mostrarem diferentes formas de discursarem sobre o filme, reafirmam as mesmas opiniões, que seguem o código legislativo da censura, mas interpretam seguindo uma subjetividade limitada, afinal “a interpretação se faz à revelia da intenção da obra e com base em diversos tipos de critérios e preconceitos que servem de justificativas à proibição” (Bamba, 2013, p. 283). Essas balizas são compartilhadas na recepção da censura, já que qualquer desvio dessa conduta entra em conflito com o conceito de subversão política, pois ambos estão intrinsecamente ligados, já que “tratam-se de esferas da vida que guardam relativa autonomia entre si, estruturadas com códigos e funções próprios” (Quinalha, 2020, p. 1732).

O imbricamento entre a dimensão moral e política se mostra um campo interessante no que concerne a recepção em torno da recusa do formalismo no cinema. Lucas (2015b, 2015c) explica que os pareceres eram produzidos considerando três orientações: 1) a qualidade técnico-artística; 2) a mensagem que o filme passava; e 3) adequação à classificação etária. Ao serem defrontados classificação da mensagem que o filme passa, o primeiro impulso de análise dos censores é adequar o filme a uma narrativa lógica, como inicia o texto de Hellé Prudente Carvalhêto (Figura 18). Essa atitude ocasiona uma série de interpretações ambíguas da parte dos censores no que concerne às diferenças entre um comentário sobre assuntos de narrativa ou de formalismo na obra de Bressane.

5.3 Cuidado com o barão: morte e necrofilia

A divisão do filme em blocos permite seguir a série de leituras possíveis sem nos prender a uma continuidade narratológica. Sendo assim, começaremos aos 53 minutos, ao momento que o Barão (Rodolfo Arena), atônito, observa um momento íntimo entre Ritinha e Isabel. Com um falso *raccord*, a imagem volta à Isabel, nas ruas do Rio de Janeiro, sorridente, apontando para trás e estralando os dedos, num sinal popular para simbolizar dinheiro e caminha entre as pessoas na rua. É importante pontuar que a sequência é quase inteira sem nenhum efeito sonoro, a não ser pelo soar de um sino durante o *close-up* no rosto do Barão (Figura 48).

Figura 48: Sequência que demarca o fim do segundo ato para análise de *Barão Olavo*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

O falso *raccord* desorienta o espectador em relação ao fluxo de continuidade e espaço da ação, pois o filme que passou toda as suas sequências anteriores com imagens rurais, numa mansão de interior, passa para o caos da cidade. Falar sobre a violência em *Barão Olavo* é, antes de tudo, falar da violência espetacular que o filme promove em relação a quem assiste, no modelo das estruturas de agressão (Burch, 2019). Semelhantes às experiências anteriores em que Bressane se preocupava em embaralhar os encaminhamentos de leitura impostos ao espectador (Aumont; Bergala; Marie; Vernet, 2012), *Barão Olavo* também se dispõe a um ataque direto de sequências que não se conectam entre si ao serem analisadas de forma puramente narrativas.

De volta à noção da poética da crueldade, Bressane manipula a imagem por meio de operações que esticam as concepções de continuidade, de espaço, linearidade temporal e consequências de ações, se aproximando do emprego criativo do cinema que Maya Deren defende em torno do cinema como poética. Segundo Fernanda Ianoski Ferro (2022), para Deren, o emprego não criativo do cinema manifesta-se quando o dispositivo é utilizado apenas em sua dimensão instrumental, como uma máquina de registro, desprovida de intenção estética. Tal prática anula o potencial artístico do meio, transformando o cinema em simples espelho da realidade empírica. Da mesma forma, a autora critica a tendência de assimilação do cinema a outras formas artísticas consolidadas — como a pintura, o teatro ou a literatura —, argumentando que, ao mimetizar essas linguagens, o cinema abdica de suas propriedades ontológicas singulares, entre as quais se destacam a manipulação espaço-temporal, a montagem e a capacidade de organizar e confrontar imagens em sequências que produzem sentidos autônomos.

Contudo, é na transgressão das convenções narrativas herdadas da tradição clássica, propondo uma poética fundada na liberdade de composição e na desobediência estética que a criação cinematográfica se realiza, ao romper com o automatismo técnico e com

as formas fixas da representação, instaurando novas possibilidades de percepção e experiência fílmica. Assim, o “uso criativo da realidade” proposto por Maya Deren não se refere à mera invenção sobre o real, mas à reorganização sensível de suas estruturas, pela via da imaginação e da linguagem cinematográfica.

O que se dá na sequência de início do terceiro ato do filme é o confronto direto com as pessoas, a imprevisibilidade do acontecimento. Fora dos limites do campo, os arautos e vítimas do Barão se soltam no mundo, como uma semente do mal, movidos pelo caos, liberdade e pelo evento, o quê, aqui e agora, a aleatoriedade do momento. A persona de Guará Rodrigues avisa: “as coisas vão mal, muito mal. Cuidado com o Barão! Cuidado com o Barão! As coisas vão mal. Cuidado com o Barão! Cuidado com o Barão! As coisas vão mal, muito mal. Cuidado com o Barão!” No meio da fala, Isabel/Ignez dá um beijo na bochecha dele. Os personagens continuam nas ruas, passeiam entre as pessoas, andam de braços estendidos, proclamam nas praças, importunam transeuntes. Caos instaurado (**Figuras 49 e 50**).

Figura 49: Persona de Guará alerta “cuidado com o Barão!” nas ruas do Rio de Janeiro



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Figura 50: Persona de Maria Glady persegue, discute e briga com transeunte



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Bressane não deseja conduzir o espectador a uma experiência passiva. O desenrolar da sequência se desenvolve enquanto um *happening* filmado na rua. É interessante pontuar que àquele momento, a tecnologia da época ainda não permitia uma interação direta com a tela ou projeção. Arlindo Machado (2007) discute o *happening* como uma das formas que antecipam a arte das mídias e a performance multimídia. Para ele, o *happening* introduz a lógica da simultaneidade e da interação que mais tarde caracterizou as artes tecnológicas. Ele comenta:

a verdade é que apenas a partir dos anos 60 tais atos ganharam autonomia suficiente, a ponto de converterem, muitas vezes, o receptor em cocriador da obra. Os móveis de Calder, os espetáculos coletivos do Living Theatre, os happenings do grupo Fluxus, as instalações e os ambientes imaginados por artistas como Donald Judd, Richard Serra ou Robert Morris, os poemas desmontáveis de Raymond Queneau, os bichos de Lígia Clark, os parangolés de Hélio Oiticica são apenas alguns exemplos, dentre milhares de outros, de obras que pressupõem a intervenção ativa do leitor/espectador para a sua plena realização, que solicitam da audiência resposta autônoma e não prevista, abolindo, pelo menos nas experiências mais radicais, as fronteiras entre autor e fruidor, palco e plateia, produtor e consumidor. (2007, p. 265-266)

Dessa forma, a interatividade que ocorre filmada necessita da altivez interpretativa do espectador para completar a vivência da obra, fazendo-os sair da posição puramente passiva. Artaud (2006) pensa a influência do espectador na construção ativa da obra que não se dirige aos olhos, mas ao corpo e aos nervos do público, deslocando o espectador da posição de observador para a de participante ativo do acontecimento cênico. Por mais que as pessoas

aleatórias da rua não se convertam necessariamente em público espectador do filme, eles funcionam como corpos representativos dos espectadores que os assistem. Enquanto agentes da encenação, a ação ocorre inspirada na ideia artaudiana de “peste”, deixa de representar para agir, deixa de significar para afetar. O público é imerso na experiência, sendo “circundado” pela ação, o que desfaz a fronteira entre cena, imagem e plateia.

Contudo, a necessidade de participação não se resume apenas à interação direta com a ação. Jacques Rancière comenta que não é necessário suprimir a distância entre ator e público (como desejava Artaud), mas reconfigurar o sentido dessa distância, reconhecendo-a como espaço de liberdade interpretativa e de criação compartilhada. O espectador emancipado age na própria esfera da percepção, transformando a performance em um campo de múltiplas interpretações e apropriações.

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (Rancière, 2012, p.17)

Um dos pontos de maior confronto e violência da obra de Bressane com a leitura dos documentos é a incapacidade de desprendimento da recepção passiva dos técnicos de censura, para vivenciar o filme enquanto recepção ativa. É o que demonstra, por exemplo, o parecer de Vilma Duarte de Nascimento (**Figura 51**), que faz comentários a partir de uma tentativa de esquematização narrativa, (que ela mesmo pouco consegue instituir ligações dentro de uma lógica narratológica). Na impossibilidade de participação ativa enquanto espectadora censora, ela descreve o filme como uma “película que não apresenta enredo propriamente dito e sim cenas vagas paradas, quase sem diálogos”, no que ela classifica como “obra medíocre”. Contudo, diferente dos outros pareceres até o momento, no crivo da classificação indicativa. Ela sugere que o público adulto pode assistir o filme contanto que o diretor execute alguns cortes.

Figura 51 e 52: Parecer de Vilma Duarte de Nascimento sobre *Barão Olavo*⁴⁵

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 16.27 / 75

TÍTULO: Barão Olavo. 35mm. Col. LM

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 anos.

Enredo: uma história de amor.

Filme sem continuidade, quase sem diálogos com sonorização fúnebre, focalizando cenas em que um barão necrófilo tudo faz para conseguir cadáveres, contando com ajuda de um místico funcionário do cemitério local; duas jovens lésbicas se encontrando, inclusive colóquios amorosos entre as mesmas e o suicídio de uma delas ao saber que havia sido pega flagrante pelo barão; estrangulamento e alguns personagens andando sem rumo pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro.

Conclusão:

A película não apresenta enredo propriamente dito e sim cenas vagas paradas, quase sem diálogos. A meu ver é uma obra medíocre, porém possível de liberação para público adulto com os cortes sugeridos abaixo, entretanto sem as chancelas de BOA QUALIDADE e LIVRE PARA EXPORTAÇÃO uma vez que apresenta pouca nitidez de imagem e algumas falhas sonoras, podendo recomendar mal a arte nacional no exterior. Informo ainda que para a liberação torna-se necessária modificação no título, pois no processo consta BARÃO OLAVO e no filme BARÃO OLAVO O HORRÍVEL.

CORTES SUGERIDOS

Tirar toda a cena em que aparece:

1º Rolo A) Duas mulheres se acariciando no jardim.
B) Duas mulheres se beijando na boca.

2º Rolo Duas lésbicas se despindo ao longe e colóquio amoroso das mesmas na cama.

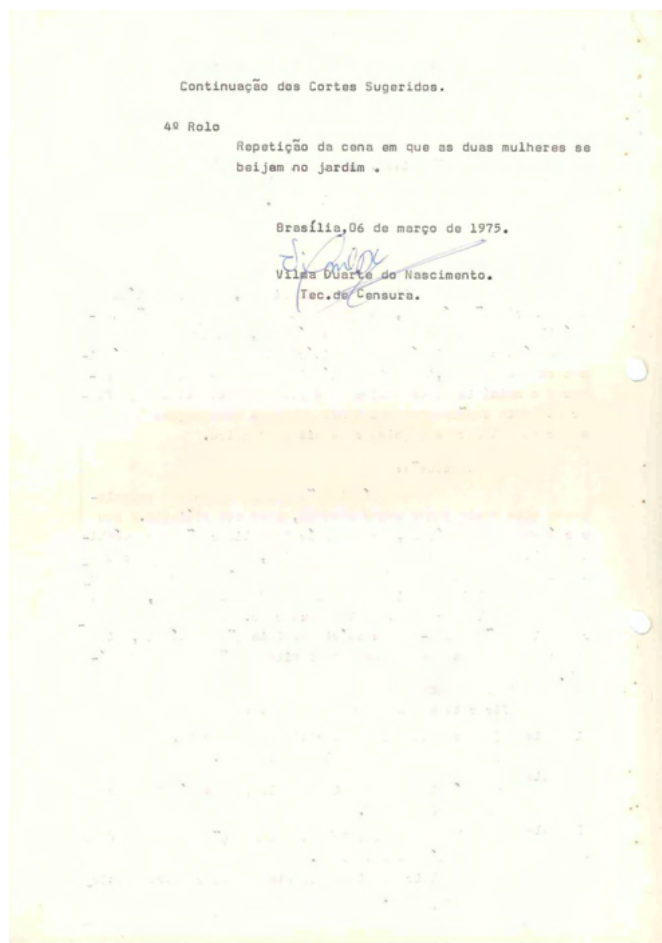
3º Rolo A) Barão Olavo no caixão tendo relação com uma defunta
B) Duas lésbicas na cama.
C) Jovem loira subindo por cima de outra morta estirada numa cama.

DPF-742

⁴⁵ Transcrição do parecer de Nascimento: “Enredo: Filme sem continuidade, quase sem diálogos como sonorização fúnebre, focalizando cenas em que um barão necrófilo tudo faz para conseguir cadáveres, contando com a ajuda de um místico funcionário do cemitério local; duas jovens lésbicas se encontrando, inclusive colóquios amorosos entre as mesmas e o suicídio de uma delas ao saber que havia sido pega flagrante pelo barão; estrangulamento e alguns personagens andando sem rumo pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro.

Conclusão: A película não apresenta enredo propriamente dito e sim cenas vagas paradas, quase sem diálogos. A meu ver é uma obra medíocre, porém possível de liberação para público adulto com os cortes sugeridos abaixo, entretanto sem as chancelas de BOA QUALIDADE e LIVRE PARA EXPORTAÇÃO uma vez que apresenta pouca nitidez de imagem e algumas falhas sonoras, podendo recomendar mal a arte nacional no exterior. Informo ainda que para a liberação torna-se necessária modificação no título, pois no processo consta BARÃO OLAVO e no filme BARÃO OLAVO, O HORRÍVEL.

CORTES SUGERIDOS Tirar toda a cena que aparece: 1º Rolo A) Duas mulheres se acariciando no jardim. B) Duas mulheres se beijando na boca. 2º Rolo Duas lésbicas se despindo ao longe e colóquio amoroso das mesmas na cama. 3º Rolo A) Barão Olavo no caixão tendo relação com uma defunta. B) Duas lésbicas na cama. C) Jovem loira subindo por cima de outra morta estirada numa cama. Continuação dos Cortes Sugeridos. 4º Rolo Repetição da cena em que as duas mulheres se beijam no jardim. Brasília, 06 de março de 1975. Vilma Duarte do Nascimento. Tec. de Censura.”



Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Os cortes sugeridos pela censora exemplificam o problema de espetatorialidade em torno da censura, mesmo que de maneira passiva à intencionalidade ativa da obra. Bamba (2013) explica que o censor intervém como um intérprete privilegiado, cuja missão é a de mediar a relação entre o texto filmico e o público. Essa mediação é marcada pela antecipação da leitura — o censor “lê previamente o filme” — pela intenção de neutralizar sentidos considerados indesejáveis. Assim, o ato de censurar não é apenas repressivo, mas também hermenêutico: o censor interpreta, seleciona e hierarquiza significados, operando como um leitor que deseja controlar os possíveis modos de recepção. Poderíamos relacionar essa dinâmica à noção de “leitura fechada” de Umberto Eco (1979), na qual o texto é reduzido a uma única interpretação autorizada. O censor, ao “eliminar percursos de sentido”, bloqueia a obra, impedindo seu funcionamento como texto aberto, que é aquele capaz de gerar múltiplas leituras e ativações de sentido por parte do público.

Nesse caso, é interessante olhar de perto as sugestões de corte de Vilma Duarte de Nascimento. São elas:

CORTES SUGERIDOS

Tirar toda cena que aparece

1º rolo A) Duas mulheres se acariciando no jardim

B) Duas mulheres se beijando na boca

2º rolo: Duas lésbicas se despindo ao longe e colóquio amoroso das mesmas na cama

3º rolo: A) Barão Olavo no caixão tendo relação com defunta

B) Duas lésbicas na cama

C) Jovem loira subindo por cima de outra morta estirada na cama

4º rolo: Repetição da cena em que as duas mulheres se beijam no jardim (Brasil, 1975)

A censura moral, discutida na seção anterior recai sobre a homossexualidade, mas para além disso, a censora impõe limites para as imagem, praticas e sugestões de necrofilia no filme (**Figura 51**). Vilma Duarte de Nascimento, propõe cortes por motivos éticos e não estéticos, com a finalidade de atenuar a experiência espectral cruel do filme. O choque aparece então, no encontro entre as práticas violentas com a ideia de sociedade caótica, numa aproximação entre a violência formal e o conteúdo visual da obra, uma união entre os mecanismos de crueldade entre o ato 2 e o ato 3 de *Barão Olavo*. Em diálogo com Charles Baudelaire, Walter Benjamin (1975) identifica que “a multidão metropolitana suscitou nos primeiros que a olharam nos olhos, angústia, repugnância e medo” (Benjamin, 1975, p. 53). O olhar urbano atua como um olhar de dispersão, incapaz de fixar-se. O sujeito moderno, inserido na massa, perde o controle sobre o ambiente e é constantemente submetido a estímulos que o atravessam.

Benjamin continua a descrever o choque como uma categoria estética e perceptiva: o indivíduo moderno vive sob o impacto de estímulos que o forçam a reagir mecanicamente, num regime de percepção fragmentária, constituindo o paradigma da modernidade perceptiva. Sua forma, feita de cortes, movimentos bruscos e alternância de planos, adapta o corpo e o olhar do espectador ao regime sensorial urbano. Scarpa (2007) utiliza o estudo de Ben Singer (2001) junto à noção de Benjamin (1975) para compreender a dinâmica entre as categorias de violência que orbitam entre o estímulo e as imagens violentas e chocantes. Singer ao estudar a cultura popular do fim do século XIX e início do XX, interpreta o sensacionalismo em imagens chocantes dos jornais como um espelho das ansiedades urbanas. As imagens de acidentes, mortes súbitas e catástrofes cotidianas não apenas representavam o perigo da

metrópole, mas ensaiavam uma pedagogia emocional: o público era impelido a reagir ao inesperado. Da mesma forma, Bressane provoca o público com agressividade.

Figura 53: Cenas de necrofilia em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Podemos exemplificar essa forma de exercer um choque de violência pela forma, por exemplo, com as dinâmicas entre espectador, obra e autor, através das artes visuais com a obra-performance *Trouxas Ensanguentadas* de Arthur Barrio (**Figura 54**), mais especificamente no evento artístico “Do Corpo à Terra” que aconteceu entre 17 e 21 de abril de 1970, em diversos locais de Belo Horizonte, Minas Gerais. Franco (2024) comenta que a primeira exibição das Trouxas de Sangue ocorreu em 1969, no Salão da Bússola, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nessa ocasião, as trouxas eram compostas por pedaços de jornal, espuma e tinta, materiais simples e precários que dialogavam com o cotidiano urbano. Rebouças (2011) relata que a semelhança das trouxas com o lixo provocou uma reação espontânea dos espectadores, que passaram a jogar outros detritos ao redor das peças, participando, sem perceber, da própria constituição da obra. Essa resposta do público marca um ponto de inflexão no estatuto da arte: a experiência estética se amplia para além do objeto, incorporando o gesto coletivo, a ação, o espaço e o tempo.

Em um segundo momento, Barrio leva o trabalho para o exterior do museu, instaurando o que se pode compreender como a fase externa do projeto, em Belo Horizonte. Nesse deslocamento, o artista radicaliza a fusão entre arte e vida. Rebouças (2011, p. 36–37) relata que “no dia seguinte, Barrio viria a saber que a presença das trouxas causou espanto a um grupo de policiais [...]. Até que se identificasse que se tratava de uma obra do Salão da Bússola, muito tempo foi levado”. Esse episódio é paradigmático porque demonstra como a obra ultrapassa o espaço expositivo e interfere diretamente na realidade social e política. A intervenção de transeuntes, policiais e bombeiros transforma a obra em acontecimento, em

performance coletiva não programada, rompendo definitivamente a distância entre o público e o objeto artístico.

Figura 54: Trouxas Ensanguentadas, de Arthur Barrio, no evento artístico “Do Corpo à Terra”, em Belo Horizonte.



Fonte: https://www.clicrbs.com.br/sites/swf/zh_artes_na_ditadura/img/artur-barrio.jpg

Franco ainda comenta que o processo de integração entre arte e vida pode ser compreendido à luz da categoria de “disturbação” desenvolvida por Arthur Danto (2019) já que argumenta que há perturbação “quando os limites que isolam arte e vida são transpostos de um modo que a mera representação de coisas perturbadoras não pode atingir, exatamente porque elas são representações, e reagimos a elas como tais” (Danto apud Franco, 2019, p. 159). O grafismo da violência em *Barão Olavo* opera sobre essas condições, de tal forma que a imagem grotesca não participa da obra como mero fator de choque visual, mas da indistinção ontológica entre o que é arte e o que é vida. O objeto artístico não representa a morte ou a violência: ele as convoca, as materializa no espaço cotidiano, exigindo do espectador uma resposta física e emocional.

A atitude da censura em esconder as imagens violentas e repulsivas se engendram como uma perturbação da intencionalidade da obra. Esconder o horrível, nesse contexto é anular o modo de participação na constituição daquilo que Genette (1982, p. 10) chama a “dimensão pragmática” da obra, isto é, um lugar a partir do qual o texto age sobre o leitor. (Bamba, 2013, p. 290). Desde a primeira avaliação, os técnicos de censura insistem na supracitação das imagens repulsivas do filme. É o que determina a breve leitura fílmica de Glaucia de Lima Baena Soares, de 22 de março de 1972 (**Figura 55**), ao sugerir a interdição

do filme pelas “repetidas sequências de lesbianismo e necrofilia, numa atmosfera místico-sexual”

Figura 55: Parecer de Glaucia de Lima Baena Soares sobre *Barão Olavo*⁴⁶

M.J.-DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
POLÍCIA FEDERAL DE SEGURANÇA
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

TÍTULO "BARÃO OLAVO"

PARECER

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Interdição.

Argumento:

Girando em torno da figura do Barão Olavo, desenvolve-se o filme em repetidas sequências de lesbianismo e necrofilia, numa atmosfera místico-sexual. O corte dessas sequências implicaria na eliminação de grande parte do filme, tornando completamente incompreensível uma obra já de si hermética.

Conclusão:

Sugiro a interdição, baseada no art. 19 do decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970.

Brasília, DF, em 22 de março de 1972

Glaucia de Lima Baena Soares
Glaucia de Lima Baena Soares
Tec Cens Cred

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

É curioso que a técnica de censura compreende que a retirada das cenas chocantes compromete a compreensão geral da obra, apesar dela classificar como “já de si hermética”. A determinação da leitura de Glaucia, ainda que por motivos outros, reitera a importância do choque como parte fundamental da condição espectral do filme. Corroborando com a ideia da comunidade interpretativa, podemos notar que em todos os registros discursivos, a violência e o grotesco são mencionados como fator primordial para interdição. Voltamos ao texto de Hellé Prudente Carvalhêto que também comenta as cenas de “assassinato, suicídio e

⁴⁶ Transcrição do parecer de Soares: “Argumento: Girando em torno da figura do Barão Olavo, desenvolve-se o filme repetidas sequências de lesbianismo e necrofilia, numa atmosfera místico-sexual. O corte dessas sequências implicaria na eliminação de grande parte do filme, tornando completamente incompreensível uma obra já de si hermética.
Conclusão: sugiro a interdição, baseada no art. 1º do decreto-lei nº 1.077 de janeiro de 1970. Brasília, DF, em 22 de março de 1972. Glaucia de Lima Baena Soares Tec Cens Cred”

enfoques agressivos e de mau gosto”, na qual ela discorre que são frequentes no filme inteiro, assim, a sugestão de cortes é impossível.

Em uma das cenas de forte agressão do filme, vemos Ritinha ser espancada na barriga com uma panela de ferro por uma persona ritualística interpretada por Maria Gladys, após constatarmos, na sequência anterior, que a personagem estava grávida. Enquanto gestante, ela veste branco e caminha na paisagem rural. Em plano americano, ela acaricia a barriga. Ela narra: “eu tinha que trabalhar o dia todo para ninguém desconfiar. Sangrava muito. Era o sonho”. Ela posa para a câmera, olha para o espectador e se movimenta, mostrando a barriga. Efeitos sonoros de animais esganiçados (provavelmente pássaros), macacos urrando e bichos rosnando finalizam a sequência (**Figura 56**).

Figura 56: Ritinha grávida em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

No momento da agressão escutamos o som das batidas da panela de ferro na barriga de Ritinha que se contorce de dor e agonia numa cama. Os pés tensos se apoiam na estrutura de madeira, enquanto, com semblante plácido, em roupas que remetem à religiões de matriz africana, em especial a Umbanda e Candomblé, a persona de Gladys continua a agredir de forma ritmada a barriga da mulher, no que é possível deduzir como uma prática abortiva. Por fim, Ritinha desmaia e Gladys levanta calmamente, saindo do plano. Ela continua narrando: “e a mulher olhava para mim com aquela cara de bicho... até hoje eu sinto a dor”(**Figura 56**).

Figura 57: Ritual abortivo por agressão entre Ritinha e a persona de Gladys em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

O assassinato, com mais ênfase no feminicídio, também emerge como representações violentas no filme. O feminicídio como choque está incrustado no cinema de Bressane desde *Cara a Cara*, como vimos anteriormente. Contudo, em *Barão Olavo*, a violação do corpo da mulher acontece até mesmo após a morte, de tal forma que a morte não é o ato final de agressão ao corpo da mulher, como demonstrado nas cenas de necrofilia. Numa das sequências de assassinato, filmada inteiramente em plano médio, sem diálogos, apenas com trilha sonora de suspense como faixa de áudio, testemunhamos Gladys, que agora veste uma saia florida, de cor rosa, uma blusa azul e uma flor no cabelo, aparentemente discute com o Barão Olavo, que veste uma calça de alfaiataria preta, cardigã branco, com uma boina e cachecol vermelho e guarda chuva. O Barão anda de um lado para outro do quarto e ela a persegue, continuando a discussão. De forma repentina, o Barão a agarra pelo pescoço. A mulher tenta resistir, mas padece pelas mãos do horrível Barão. O corpo, sem vida, desfalece no chão enquanto o homem pega o seu guarda chuva. A câmera desliza com suavidade para baixo, num sutil plongée, mostrando o corpo morto da mulher e o Barão saindo do plano, sem rosto enquadrado, apenas pernas, passando por cima do cadáver no chão (**Figura 58**).

Figura 58: Sequência de assassinato por estrangulamento em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

O estrangulamento é uma forma de morte recorrente no cinema de Júlio Bressane. apesar de já ter sido mostrado cenas de assassinato por estrangulamento ou asfixia em todos os filmes anteriores, Bressane utiliza esse ato violento como motivo final em *Memória de Um Estrangulador de Loiras* (1971)⁴⁷, analisado por Frederico Franco (2024) onde, centrado em uma sequência de eventos repulsivos, criminosos e repetidos de estrangulamento, Bressane desestabiliza as convenções éticas e estéticas do cinema narrativo tradicional (**Figura 59**). Assim como em *O anjo nasceu* (1969) e *Matou a família e foi ao cinema* (1969), Bressane trabalha com o grotesco, o escatológico e o absurdo como formas de confrontar tanto o espectador quanto o próprio aparato moral da representação. Jairo Ferreira (2000) observa que, nesses filmes, o diretor estabelece “paradigmas éticos questionáveis”, frequentemente invertendo a lógica de uma régua moral para criar uma estética da desordem e da violência simbólica.

⁴⁷ *Memórias de Um Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971), dirigido e roteirizado por Júlio Bressane, trata-se de um filme experimental filmado durante o exílio da equipe da Belair Filmes em Londres. O longa sustenta-se em repetidas sequências de um serial-killer (Guará Rodrigues) assassinando mulheres loiras (Helena Ignez) e alternando entre imagens documentais, contemplativas e repulsivas, operando como síntese de estudos e experimentações anteriores do diretor e dos atores.

Figura 59: Sequências de estrangulamento de *Memórias de Um Estrangulador de Loiras*



Fonte: *Memórias de Um Estrangulador de Loiras* (Júlio Bressane, 1971)

A cena de morte descrita opera de forma muito similar à experimentada por Bressane no filme citado. Uma câmera, quase parada, registra a cena de forma fria e impassível de sentimentalismos, que irrompe num ato de crueldade repentino e sem retorno, que Rogério Sganzerla (2001) nomeia como uma câmera cínica (**Figura 58**). Ao analisar *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, Franco (2024) relaciona o estrangulamento com conflitos estruturais do Brasil pós-colonial, especialmente o embate entre as heranças da colonização e a violência do subdesenvolvimento. A câmera com sua postura impassível diante da violência, não representa indiferença, mas antes uma estratégia de revelação. Os dramas íntimos e as pulsões subjetivas são diluídos nas forças históricas e coletivas que atravessam o corpo social.

Assim, o que poderia ser interpretado como conflito interno ou dilema moral é transfigurado em violência física e em atos brutais, nos quais a pulsão de morte substitui qualquer introspecção psicológica. O corpo, nesse sentido, torna-se o principal campo de inscrição da história, um suporte visível das tensões coloniais, sexuais e simbólicas que definem o sujeito brasileiro.

5.4 Coisa nossa, muito nossa: cadê o sentido?

Retornaremos para a cena de assassinato descrita da seção anterior (**Figura 58**). Após a morte da persona de Gladys, um fato curioso é que a mesma atriz volta a aparecer no filme, inicialmente como a mulher que realiza o agressivo ritual de aborto de forma ritmica (**Figura 57**) e logo mais adiante, no terceiro bloco, ela volta a aparecer, de vestido vermelho, interagindo com as pessoas na calçada e participando do ato performático junto com os outros atores (**Figura 60**). Portanto, se o Barão Olavo a tinha matado, como ela pode voltar à

narrativa? Claramente, trata-se de uma pergunta válida caso o filme obedecesse às regras de narrativa, continuidade, efeito de sentido e montagem do cinema narrativo-representativo-industrial. O que não é o caso, aqui. Tais parâmetros não se alinham com a proposta de *Barão Olavo, o Horrível*, de tal forma que encontrar uma lógica sequencial dos fatos não dará respostas concretas sobre destino dos personagens, ação-consequência ou a solução de uma trama.

Figura 60: Maria Gladys em ato performático no terceiro ato do filme



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

A construção de discurso dos censores sobre Barão Olavo, dessa forma, são construídas, basicamente, levando em consideração apenas os conceitos da narrativa clássica. Coriolano Fagundes (1974), constituiu um documento fundamental para a compreensão dos modos de operação e da formação discursiva que orientavam os censores durante o regime militar brasileiro, o livro *Censura & Liberdade de Expressão*, considerado “consulta obrigatória” destinado a diversos profissionais (“advogados”, “Jornalistas”, “Exibidores, Produtores e Distribuidores Cinematográficos”, “Profissionais de Televisão, Rádio e TV” e, notadamente, aos “Homens da Censura”), conforme se lê na contracapa do volume (Fagundes, 1974).

Estruturado como um compêndio normativo e técnico, o livro reúne as principais leis e regulamentos sobre censura, uma breve retrospectiva histórica do tema e um panorama da prática censória em outros países. Entre os critérios que orientavam a atividade censória, Fagundes (1974) destaca dois fatores principais para o exame de conteúdo: I – A Mensagem e II – A Impressão Final. O primeiro refere-se à “ideia comunicada pela obra em seu conjunto”, expressando “a maneira pessoal, subjetiva, de o autor encarar determinado aspecto do

universo” (Fagundes, 1974, p. 143). Já o segundo consiste no “resultado do balanço dos aspectos positivos e negativos, consequência dos conflitos entre o bem e o mal encontrados no desenvolver do tema” (Fagundes, 1974, p. 143). Vejamos a passagem completa:

I - A MENSAGEM

É a idéia comunicada pela obra em seu conjunto. Reflete a maneira pessoal, subjetiva, de o autor encarar determinado aspecto do universo, físico ou psicológico. Para transmiti-la, o artista criador utiliza-se de linguagem explícita e simbólica, necessitando, para tanto, possuir perfeito domínio das técnicas próprias do meio de comunicação empregado, sem o que não logra os próprios objetivos. Muito comum é o realizador querer dizer uma coisa e a mensagem de sua obra significar outra, completamente diversa.

II - A IMPRESSÃO FINAL

É o resultado do balanço dos aspectos positivos e negativos, consequência dos conflitos entre o bem e o mal encontrados no desenvolver do tema. O autor joga com os diversos constituintes da trama, propondo, quase sempre, uma solução ou desfecho (ib., p. 143).

Fagundes (1974) explicita a possibilidade de leituras para além do âmbito narrativo-representativo no que concerne à mensagem do filme, contudo, isso muda de figura ao que ele nomeia como impressão final, que funciona como um saldo geral em torno do filme, uma avaliação para determinar se a obra se encaixa ou não nas possibilidades de linguagem a qual a censura permite e que não fere a ideologia de moral construída pela ditadura civil-militar brasileira.

Em *Barão Olavo, o Horrível*, desde o primeiro momento, Bressane faz questão de evitar qualquer estrutura que amarre o filme numa expectativa de construção lógica. É no jogo entre autor-obra-recepção que o filme se arranja enquanto chave interpretativa. Ao pensar sobre as questões relativas à interatividade da obra de arte, Júlio Plaza (2003) desloca o debate sobre a recepção dessas obras para “a qualidade de resposta” e “qualidade do interpretante”, deslocamento envolve não apenas a capacidade de decodificação, mas a potência criativa do sujeito-leitor em sua relação com a obra e com os múltiplos sistemas de significação que a constituem. É nesse ponto que reside o cerne da problemática, pois, como observa Eco (1989), todo leitor simultaneamente escolhe e é escolhido pela obra, operando dentro de um horizonte de possibilidades previamente configurado por ela. Assim, o leitor

interativo é convocado a selecionar, dentre as opções possíveis, aquelas que melhor lhe convêm para manifestar-se como leitor criativo — ou, inversamente, para manter-se em uma postura de fruição passiva. Corroborando com as concepções sobre a interatividade na obra, Rancière (2012) discute essa capacidade interpretativa-colaborativa do leitor que se relaciona com a obra de arte. Essa capacidade é comum a todos nós nas dinâmicas da vida em geral, mas que se materializam no contato relacional com a obra, que o convida a brincar, escrever, fazer arte ou contemplá-la, exercida num jogo de associações e dissociações. Segundo Rancière,

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é a condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios (2012, p. 21).

De modo semelhante, Plaza (2003) retoma os estudos de Frank Popper (1993) que propõe que a integração do indivíduo — ou do grupo — no processo criativo depende de duas condições fundamentais: a inventividade e a responsabilidade artística. A primeira diz respeito à capacidade de conceber soluções originais no interior da estrutura da obra; a segunda, à consciência crítica sobre o papel desempenhado no ato de criação. Dessa forma, a interatividade artística deve considerar, simultaneamente, a distinção entre a estrutura da obra de arte e o processo criativo que a engendra (dimensão poética), bem como a relação entre espectador e obra (dimensão estética). Todas essas questões entram em conflito num dos principais e mais fortes pontos da recepção da censura de *Barão Olavo, o Horrível*: o sentido da obra.

Discutiremos o parecer final no documento censório aqui analisado. Trata-se da leitura da técnica de censura Teresa Cristina dos Reis Mara (**Figura 61**), realizado no dia 05 de março de 1975, que já na primeira linha deixa muito claro o principal ponto de inflexão em seu texto para a não liberação da obra, que assim descreve: “Este filme nacional apresenta cenas desconexas, sem diálogo lógico”. Como vimos anteriormente nas outras leituras dos técnicos sobre o filme, esse é um tópico comum a todos os textos, em maior ou menor grau,

mas é o incômodo mais discutido nas avaliações e um dos principais pontos de franca violência do embate discursivo entre a recepção dos censores e a concepção poética bressaniana.

Figura 61: Parecer de Teresa Cristina dos Reis Mara sobre *Barão Olavo, O Horrível*⁴⁸

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 1628 175

TÍTULO: BARÃO OLAVO 35 mm L/M COR- NACIONAL

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: Não liberação - Dec. 1.1077, arts 1º e 7º de 26/1/70

Este filme nacional apresenta cenas desconexas, sem diálogo lógico. Os personagens são estranhos apresentando deficiências mentais e taras. O Barão aparentemente dominava os outros personagens que são duas moças lésbicas, um místico. Este, auxiliava o Barão em sua caça aos cadáveres do cemitério, vilipendiando-os. São várias as cenas de lesbianismo sem diálogos, mas apresentando na trilha sonora ruídos de animais. O Barão mata duas mulheres. As mesmas aparecem em cenas posteriores ficando mais incompreensível, o filme, pois não há enredo.

Conclusão Na apresentação do filme consta como título: "Barão Olavo, o Horrível" não estando de acordo com a informação do interessado constante de fls. 12 deste processo quanto ao título correto que é "Barão Olavo".

Quanto ao fato de que efetuaram alguns cortes, após o exame do filme verifiquei que mantiveram as mesmas cenas inconvenientes mencionadas no parecer de fls. 05 deste processo.

Além das impropriedades de lesbianismo, necrofilia, apresenta cenas descontínuas ficando completamente incompreensível o filme.

Entendo que seria conveniente a sua não liberação face aos problemas acima descritos e por constituir a obra uma agressão à inteligência de qualquer espectador.

Brasília, 05 de março de 1975
Teresa Cristina dos Reis Mara

OPF-742

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

⁴⁸ Transcrição do parecer de Mara: “Este filme nacional apresenta cenas desconexas, sem diálogo lógico. Os personagens são estranhos apresentando deficiências mentais e taras. O Barão aparentemente dominava os outros personagens que são duas moças lésbicas, um místico. Este, auxiliava o Barão em sua caça aos cadáveres do cemitério, vilipendiando-os. São várias as cenas de lesbianismo sem diálogos, mas apresentando na trilha sonora ruídos de animais. O Barão mata duas mulheres. As mesmas aparecem em cenas posteriores ficando mais incompreensível, o filme, pois não há enredo.

Conclusão Na apresentação do filme consta como título “Barão Olavo, o Horrível” não estando de acordo com a informação do interessado constante de fls. 12 deste processo quanto ao título correto que é “Barão Olavo”. Quanto ao fato de que efetuaram alguns cortes, após o exame do filme verifiquei que mantiveram as mesmas cenas inconvenientes mencionadas no parecer de fls. 05 deste processo.

Além das impropriedades de lesbianismo, necrofilia, apresenta cenas descontínuas ficando completamente incompreensível o filme.

Entendo que seria conveniente a sua não liberação face aos problemas acima descritos e por constituir a obra uma agressão à inteligência de qualquer espectador. Brasília, 05 de março de 1975. Teresa Cristina dos Reis Mara.”

Teresa Cristina, numa tentativa de justificar a falta de lógica interna do filme, reitera o que discutimos em torno da coerência da ação-consequência entre as vítimas do Barão e a continuidade dessas na "narrativa" do filme. Ela descreve aquilo que não encontra sentido prático. No ato de escrita, destila preconceitos contra relacionamentos homossexuais e pessoas com deficiências, tenta encontrar uma justificativa para as atitudes das personas encenadas e no fim, chega a conclusão que, mesmo com sugestão de cortes, não forma de viabilizar a liberação do filme, "pois não há enredo". A determinação de Teresa Cristina chega à mesma conclusão que Glaucia de Lima Baena Soares e Hellé Prudente Carvalhêto em 1972, que também utilizam termos como lesbianismo e anormalidade para falar de pessoas LGBTQIPNA+ e pessoas com deficiência.

Partimos então, para o filme. O primeiro ato inicia com os créditos e logo após, uma tela escura recebe o espectador, enquanto escuta-se barulho de grilos e natureza. A sequência inicia-se com a imagem de um homem, o Barão Olavo, que balança um guarda-chuva enquanto uma gargalhada ecoa ao fundo. O contraste entre o gesto ameaçador e o som dissonante produz um efeito de estranhamento, sugerindo uma tensão entre o cotidiano e o absurdo, entre o trivial e o inquietante. Em seguida, a narrativa desloca-se para uma cerimônia fúnebre em um cemitério, onde um grupo de pessoas desconhecidas acompanha o enterro sob um céu nublado. Tratam-se dos atores encarando os limites entre a vida e a morte, o riso e o luto, o real e o simbólico. Eles observam um homem chorar copiosamente sobre o túmulo (Figura 62).

Figura 62: Sequência de abertura do primeiro ato de *Barão Olavo, o Horrível*.



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Até então, por se tratar do início da projeção, nada sinaliza o rumo dissonante que irá transcorrer o filme. Acontece que, ao longo de todo o primeiro ato do filme, o autor pouco se

preocupa em construir uma história. Não sabemos quem são as personas/personagens, não há indicativos geográficos de onde se passam os eventos (a não ser as descrições de lugares como mansão, jardins, parque de diversões, paisagem rural), não existe motivação dos atos de nenhum deles e tampouco uma narração que nos guie pelo o que acontece, a não ser uma voz que, de tempo em tempo, irrompe na projeção com comentários sobre o Barão ou declamações de citações e frases aparentemente desconexas em relação ao que transcorre na tela. Em outro momento, no mesmo ato, Ritinha observa Isabel repousar, deitada com ambas as mãos sobre o peito. A câmera cínica de Bressane assume uma distância protocolar em plano médio. Em seguida, Ritinha avisa ao Olavo que a mulher adormeceu pois tomou calmante, numa espécie de comportamento serviçal ao velho. O Barão se levanta. Em seguida, vemos Isabel olhar para os lados, em primeiríssimo plano, desconfiada. Na cena seguinte, o Barão aparece segurando uma vela em contra-plongée, enquanto efeitos sonoros característicos do cinema de horror (trovões, o assobio de uma ventania, risadas guturais e animais rosnando) compõem o som extradiegético. Logo em sequência, a persona interpretada por Guará está vestida de bata rosa vibrante, com braços esticados, em plano americano, andando da esquerda para a direita em *loop*, recitando: “Cuidado com o Barão! As coisas vão mal, Cuidado com o Barão” (**Figura 63**).

Figura 63: Sequência de planos que quebram o código narrativo em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

O desenrolar do primeiro ato não funciona como uma introdução a uma trama, mas um convite ao espectador a abandonar as práticas convencionais de leitura e se apropriar delas para reorganizá-las num espectro sensível. Rancière (2012) problematiza a relação entre arte e

política, rejeitando a visão utilitarista que reduz a arte a um simples instrumento de transformação social direta. Para ele, a eficácia da arte não está em sua capacidade de representar uma mensagem política ou de mobilizar ações concretas, mas no modo como ela reorganiza o sensível — isto é, as formas de ver, sentir e pensar o mundo. Nesse contexto, Rancière identifica três formas de eficácia da arte, que, embora distintas, coexistem de modo paradoxal: a eficácia ética, a eficácia representativa e a eficácia estética.

A recepção de uma obra de arte está ligada diretamente com esses três regimes, porém é na eficácia estética que reside a articulação que mais necessita do desprendimento do espectador enquanto emancipação. Nesse regime, a eficácia da arte está em criar novos modos de sensibilidade, novas formas de experiência e de partilha do sensível. A eficácia estética opera por dissenso, isto é, pela produção de deslocamentos perceptivos que desorganizam as hierarquias entre o que é visível e o que é invisível, entre o que é audível e o que é silenciado. Essa forma de eficácia emancipa o espectador na medida em que rompe com o paradigma pedagógico da arte engajada e propõe uma política das formas, não dos conteúdos. Para ele, o princípio dessa dissociação e eficácia desta reside na "suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e o estado de uma comunidade" (Rancière, 2012, p. 57).

Relacionando o pensamento de Rancière, a forma poética de Bressane e a recepção dos censores, fica claro um desvio entre autor-obra-recepção: a dificuldade dos avaliadores em perceberem seu lugar enquanto espectadores ativos diante de um filme artístico. Começamos observando que estes nem ao menos o reconhecem enquanto uma arte válida, como Vilma Duarte de Nascimento comenta, ao analisar os fatores técnicos para liberação: "sem as chancelas de BOA QUALIDADE e LIVRE PARA EXPORTAÇÃO uma vez que apresenta pouca nitidez de imagem e algumas falhas sonoras, podendo recomendar mal a arte nacional no exterior". Mesmo que de forma distorcida, Teresa Cristina dos Reis Mara, chega na mesma conclusão, mas esbarra no principal ponto da experiência sensível do filme: "entendo que não seria conveniente a sua não liberação face aos problemas acima descritos e por constituir a obra uma agressão à inteligência de qualquer espectador". De fato, um agressão espectral, que necessita da atenção e inteligência ativa para qualquer espectador poder experimentá-la.

No que tange ao que a recepção classifica como falta de qualidade, pouca nitidez de imagem e falhas sonoras, fazem parte da desorganização sensorial promovida pela obra para ser reorganizada a partir da ordem sensível do espectador. Como já foi discutido neste texto, o

uso do som dissociado da diegese da imagem em movimento é frequente no filme, com a sobreposição desses áudios sobre cenas de sexo, imagens contemplativas de ambientes assustadores ou então para evocar a figura gutural do Barão. No filme, as convenções primordiais do cinema de gênero, principalmente do trata o cinema de terror, se manifesta pela presença fora dos critérios formais desses filmes no cinema narrativo-representativo, como é o caso do uso dos sons de grito no filme.

Com propósito de comparar, vamos contrastar o uso do grito como som diegético no cinema de horror com um exemplo já bastante discutido nos estudos de cinema: o grito na famosa cena de assassinato do filme *Psicose*⁴⁹, dirigido por Alfred Hitchcock. Na sequência, que inicia com Marion Crane (Janet Leigh) se despindo, entrando na banheira e ligando o chuveiro. Até o momento, o som se mantém na diegese da imagem em movimento. Ela toma banho, enquanto, ao permanecer em primeiro plano, ao fundo, uma sombra que atravessa a cortina de plástico uma sombra emerge em segundo plano. O som extradiegético surge com uma trilha sonora de suspense. A sombra reage abrindo a cortina e a trilha sonora se intensifica em um som estridente de cordas que acompanha o ritmo da cena e as facadas na personagem. Mas o que nos interessa aqui é o grito de Marion Crane, que está perfeitamente sincronizada não apenas com a montagem rápida e sucessiva da cena de violência, mas também com os outros elementos que compõem a estrutura do plano como um todo, como o enquadramentos dos momentos de dor, o uso da trilha sonora musicada e os outros sons diegéticos, como o barulho das facadas (**Figura 64**).

⁴⁹ *Psicose* (*Psycho*, 1960), dirigido por Alfred Hitchcock, é um filme de terror e mistério, cuja trama acompanha Marion Crane, uma secretária que, após roubar uma quantia em dinheiro, refugia-se em um isolado motel administrado por Norman Bates, um homem de comportamento enigmático. A obra é notória por sua estrutura narrativa inovadora e pela abordagem da fragmentação da identidade, tornando-se um divisor de águas na linguagem cinematográfica e na representação do medo no cinema moderno.

Figura 64: Marion Crane é assassinada em *Psicose*



Fonte: *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960)

Em *Barão Olavo, o Horrível*, impera o uso criativo dos elementos sonoros, na mesma intencionalidade de criar horror, mas com uma nova compreensão sobre o horrífico no cinema. No segundo ato do filme, vemos pela segunda vez, o parque de diversões ao fim do dia. Centrado na atração Expresso do Terror, durante a sequência nenhuma ação, propriamente dita, transcorre na tela além de algumas pessoas que estão paradas no brinquedo (**Figura 65**). A imagem foca no dizer, pesadelo ao vivo, conforme comentado no capítulo anterior, funcionando como uma imagem-texto. Contudo o som se mistura no conceito da diegese da cena, já que, no princípio, escutamos o barulho de forte ventania e trovões, a despeito da cena não mostrar nenhuma tempestade. Em seguida, gritos desesperados e uma risada gutural se unem aos outros elementos sonoros da sequência. Contudo, não existem pessoas e nenhuma cena de violência, ou medo, ou susto, transcorre na imagem. O que fica é a sensação de incômodo de um grito assustador, um riso tenebroso e uma imagem sombria.

Figura 65: Expresso do Terror em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Assim como a presença, a ausência do grito se manifesta para aumentar a sensação de incômodo. Também no segundo ato, Helena Ignez, numa sequência em meio primeiro plano, abre a boca como quem grita de forma desesperada, aos 32min e 45s. Entretanto, não escutamos o grito. Desde o primeiro momento da cena, o som é apenas de ventania e o grito suprimido. A cena trata-se da repetição de outro momento, aos 17min e 46s do filme, onde Ignez performa o mesmo jeito, contudo, o que muda é o uso do som, que neste momento, utiliza uma música de suspense enquanto a atriz gesticula o choro (**Figura 66**).

Figura 66: Choro e grito silencioso de Helena Ignez em *Barão Olavo, o Horrível*



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

A repetição também aparece como marca poética neste filme. No ensaio “*Ciné-repetitions*”, Raymond Bellour (1979) propõe uma reflexão sistemática sobre a repetição no cinema, compreendendo-a não apenas como um fenômeno técnico, mas também como uma operação estética e psicanalítica. Bellour, dessa forma, elabora uma taxonomia de seis repetições, divididas em três externas e três internas, conforme o regime de sua ocorrência e de seus efeitos. A primeira repetição externa refere-se ao processo de ensaio e preparação que antecede a filmagem, tanto por parte do elenco quanto da equipe técnica. A segunda repetição externa diz respeito à multiplicidade das cópias de um mesmo filme, que tornam possível a reprodutibilidade técnica característica da imagem cinematográfica. Interessa-nos, a terceira, que aproxima-se de uma dimensão psíquica e onírica.

O teórico associa-a ao retorno de um estado imemorial e cotidiano, aquele em que o sujeito revivencia, por meio do dispositivo cinematográfico, a lógica dos sonhos e do desejo. Trata-se de uma repetição que o cinema não apenas permite, mas também renova e reinscreve. Ao mobilizar referências teóricas de Jean-Louis Baudry, Christian Metz e Thierry Kuntzel, Bellour insere essa forma de repetição no campo das teorias do dispositivo e da recepção,

reconhecendo no cinema um espaço privilegiado de projeção psíquica e de rememoração simbólica.

A dimensão da repetição no filme acontece de forma ritualística. Imageticamente, vemos diversas representações da dinâmica ritualística da obra no que concerne diversos momentos do filme, seja um ritual fúnebre (**Figura 62**) ou um ritual de agressão (**Figura 57**). A repetição entra na dimensão ritual do filme, perspectiva que Maya Deren (2005) compreende como uma potência de reinscrição do gesto e do tempo que se opõe à lógica narrativa linear. Segundo a autora, a reiteração de determinadas ações ou imagens não almeja à redundância, mas à instauração de um campo simbólico em que o acontecimento se desloca de sua função dramática e assume o estatuto de rito, uma repetição que produz sentido pela diferença, e não pela mera cópia. O gesto que se repete não apenas rememora o passado, mas também o projeta no futuro, funcionando como um mecanismo de prefiguração do destino, de déjà-vu, manifestando-se como um dispositivo de experiência, capaz de mobilizar o inconsciente do espectador e de instaurar uma comunhão sensível entre corpo, tempo e imagem.

Voltando ao texto de Teresa Cristina (**Figura 61**), ela menciona outro fator de estranheza, que são os personagens “estranhos apresentando deficiências mentais e taras”. Essa constatação que extrapola o capacitismo, trata-se da desnaturalização do gesto promovido pela interpretação experimental na Belair. Conforme citado no terceiro ato, a potência performativa estava no ato de interação e imprevisibilidade da cena. No contexto geral, a atuação supera a função tradicionalmente atribuída ao ator no cinema narrativo, isto é, a de sustentar a coerência psicológica e identitária de uma personagem. Essa ruptura, longe de significar a ausência de construção, marca o deslocamento de uma lógica representacional para uma lógica performativa, na qual o corpo se converte em matéria expressiva autônoma, dissociada das convenções do realismo psicológico. Ao expor o corpo em estado de jogo, os filmes instauram uma cena em que os atores não interpretam, mas agem e reagem dentro de um campo de forças estético e político. O resultado é um cinema que dispensa a psicologia em favor da presença, aproximando-se de experiências performáticas e experimentais em que o corpo se torna o lugar da dissidência, do improviso e da liberdade criativa.

Helena Ignez é a atriz que mais se entrega a este ato performático. Pedro Guimarães e Sandro de Oliveira (2021) ao analisar o método e processo criativo de Ignez, definem a noção de “experimental” uma atitude performativa e uma forma de presença que se afasta da mimesis clássica e da coerência psicológica do cinema narrativo. Eles pontuam o trabalho

atorial experimental em características: a recusa do programa mimético convencional, o excesso de corporalidade — expresso pelo risco físico, pela exposição da sexualidade e pela inclusão de atos fisiológicos — e a abertura ao acaso e ao imprevisto, frequentemente manifestada em filmagens realizadas em espaços públicos. Todas essas formas são vistas em Barão Olavo, em operações que não apenas tensionam os limites da ficção, mas acentuam a presença do corpo como centro irradiador da experiência fílmica. Por exemplo, Ignez em diversas momentos, atua de forma boba e infantilizada (**Figura 67**), balbuciando, grunhindo como um bebê e fazendo caretas para a câmera, como uma criança que deseja atenção.

Figura 67: Helena Ignez performando gestualidades infantilizadas



Fonte: *Barão Olavo, O Horrível* (Júlio Bressane, 1970)

Contudo, é possível perceber que esse aparente caos é, em muitos casos, rigorosamente estruturado. Guimarães e Oliveira (2021) conceituam esse campo de instabilidade, risco e exposição como um caos da presença, pois “é no terreno em que há o caos da presença que ele reina, e não na organização de uma *mise en scène* controlada” (Guimarães; Oliveira, 2021, p. 61). A liberdade performática, longe de ser espontânea ou aleatória, obedece a uma lógica de construção, operando numa “organização do descontrole” — uma espécie de *mise en scène* paradoxal que combina planejamento e improvisação, risco e cálculo, o corpo se converte em linguagem e o gesto em pensamento.

Distantes da capacidade de se desvencilhar das rígidas formas de controle exercidas pelos horizontes de expectativas compartilhados pela comunidade interpretativa da censura, a potência disruptiva e violenta de Júlio Bressane torna-se algo perigosamente sem sentido. Logo, a recepção é modulada pela experiência sensível de cada comunidade interpretativa, e subjetivamente, pela capacidade de integrar de modo ativo uma atitude relacional de reorganização da obra. Como uma obra essencialmente política enquanto forma, a poética da

crueldade pugna a restrição da liberdade política implementada pelo DCDP da ditadura civil-militar brasileira.

Para Rancière (2012), o problema da arte política não reside na validade moral ou ideológica das mensagens que ela transmite, mas na estrutura do dispositivo representativo que condiciona essas transmissões. Para ele, não se trata de pressupor o valor ético das narrativas ou dos discursos artísticos, mas de interrogar as condições de visibilidade e de sensibilidade que tornam possível a experiência estética. O que está em jogo, segundo o filósofo, é a fissura do dispositivo representativo — uma ruptura que expõe o fato de que a arte não é eficaz por sua capacidade de ensinar, moralizar ou conscientizar, mas por seu poder de reconfigurar a experiência sensível.

Quando desloca as fronteiras do possível e rompe com as evidências que organizam o mundo comum, a arte faz ver e sentir de outro modo, um modo de articulação entre o visível, o dizível e o pensável. É essa fissura — no interior do próprio dispositivo — que emancipa o espectador, convidando-o não à interpretação passiva, mas à co-participação sensível para a construção de novos significados para além da lógica limitante.

CAPÍTULO 6

Os naufragos do Novo Mundo: a recepção censória de A Família do Barulho

6.1 Movimentos analíticos II: a tipologia câmera-filme-corpo

Um intervalo de 3 meses separa as resoluções de interdição entre *Barão Olavo, o Horrível* e *A Família do Barulho*. Ao todo, o processo de *A Família do Barulho* possui 6 comentários, de 7 técnicos de censura. Glaucia Baena Soares, Roberto Antônio Coutinho e J. Antonio S. Pedroso, assinam seus pareceres em 24 de março de 1975, enquanto Avelino Gambim e Ivelide G. de Andrade, em 8 de abril de 1975. Por último, Carlos Rodrigues e Paulo Leite de Lacerda assinam em conjunto as últimas considerações presentes no processo. A essa altura do campeonato, não é surpresa para ninguém que todos os técnicos optaram pela não liberação do filme, sem nem recorrerem à solicitação de cortes no filme.

Como método de análise do filme conduziremos a análise da recepção de forma similar ao já estabelecido ao abordar as questões que se entrecruzam nas avaliações produzidas pelos técnicos de censura, em vez de proceder a uma análise isolada de recepção. Retornam os debates sobre características da poética da crueldade presentes nos textos da censura, sistematicamente combatidos nos pareceres e relatórios censórios que compõem o corpus deste estudo.

Contudo, filmes diferentes, movimentos analíticos diferentes. Assim como o filme previamente discutido, abandona-se a narrativa linear. De tal maneira, *A Família do Barulho* se apoia ainda mais nos atributos dissonantes da composição da imagem e da montagem do que o filme anterior, apesar de, aparentemente, constituir uma tentativa mais simples de compreensão do desenrolar do filme a partir de conceitos do cinema narrativo-representativo. Existem personagens que, apesar do nível de estranheza, ainda assim, são passíveis de compreensão a partir das atitudes que estes desenvolvem em cena. Essa percepção ilusória se dá pelo interesse de ruptura formal de Bressane de outro aspecto: o jogo relacional que existe no mecanismo da imagem, da câmera, do espaço de criação e, por fim, do espectador.

Para organizar a análise desse filme, recorreremos da relação câmera-filme-corpo, tipologia argumentada por mim, no capítulo 1, subseção 1.3 marginalidade bressaniana, onde, a partir do uso da câmera e sua forma relacional com a poética bressaniana, iremos dividir o filme. Na noção Bressane-câmera, trataremos do manuseio da câmera como forma de distorção da qualidade da imagem e das escolhas estéticas como atitudes formais. Essa dimensão transpassa todo o filme, mas trabalha em consonância com outros dispositivos autorais no filme, como a encenação. A segunda divisão, a câmera e a encenação, parte da

co-autoria dos filmes, no que tange a performance atoral e a forma que o diretor a utiliza para compor sua poética. Por fim, o terceiro pilar, câmera e espectador, trata-se das formas de recepção que o filme opera enquanto obra aberta. Portanto, essas classificações nos ajudam a pensar num filme estruturado em pedaços, retalhos de reconfigurações da implosão narrativa, onde diferentes formas de bagunçar a ordem dos acontecimentos são imbricados em momentos, o que não abre possibilidades da separação do filme em blocos.

Começamos então a divisão analítica com as imagens estáticas, que são parte fundamental do filme, contudo não necessariamente se tratam do uso de fotogramas com retratos fotográficos, mas com a performance dos atores diante da câmera mimetizando o registro fotográfico. O uso da imagem estática se encaixa com mais intensidade na primeira noção, onde Bressane a utiliza como mecanismo de distorção do quadro. Ressurge aqui a fotografia pré-histórica e as deformações provocadoras, já que o filme como todo se apoia na superexposição com excesso de luz, que planifica a imagem de modo aproximar ainda mais o regime da imagem em movimento com a imagem estática. É o exemplo de duas imagens estáticas no filme. Bressane usa fotografias intercaladas na montagem do filme ao longo de toda a projeção. Mas não apenas isso, ele utiliza a câmera cinematográfica para filmar objetos ou atores imóveis, simulando o registro fotográfico com a imagem em movimento. Dois exemplos disso são as seguintes imagens da **Figura 68**. Nela vemos uma fotografia de dois militares sem rosto aos 37min e 23s. O diretor opta por focar na vestimenta militar dos fotografados, deixando bem evidente a luxuosidade da roupa e os simbolismos de status que ela carrega, assim como a situação política do país durante a ditadura civil-militar. A imagem ao lado também trata-se de uma imagem estática, contudo, é a filmagem de uma página de jornal com uma manchete sensacionalista de violência doméstica. *A Família do Barulho* usa e abusa dessa fragmentação ao longo de todo o filme.

Figura 68: O uso do registro fotográfico e o uso da câmera para filmar objetos parados (no caso uma notícia de jornal) em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

A segunda divisão, no espectro de câmera e encenação, trata-se da disposição dos personagens na ação e entre si, que mais se parece com a estrutura de encenação do cinema narrativo-representativo, mas apoia-se no método de atuação experimental desenvolvida na Belair e talvez a mais identificável em relação às outras divisões analíticas, já que se trata dos momentos que são utilizados pelos censores para conformar o filme dentro da lógica da narrativa clássica. Nessas ocasiões vemos os personagens sem nome (a prostituta, os homossexuais, a odalisca, as crianças, a velha), com exceção da travesti Divina Dama, discutirem suas relações. A prostituta, cansada de ser explorada pelos irmãos, decide se rebelar e não mais trabalhar para eles. Os dois partem a procura da Odalisca para ganhar dinheiro de alguma forma.

O terceiro segmento analítico trata-se dos atos performáticos dos atores em confronto direto com a câmera. Ainda no campo da câmera e encenação, esse segmento analítico será pautado pelo gesto performático dos atores — seja em atitudes corriqueiras, como o simples atravessar do campo de gravação; movimentos calculadamente coreografados, como o andar posado; ou ainda em expressões mais evidentes, como a dança e a própria encenação —, onde o corpo atoral (e não a encenação) toma espaço central por meio da performance. Esse segmento não apenas rompe com a ilusão representacional, mas reconfigura a consciência da presença da câmera e, conseqüentemente, do olhar que a sustenta. Essas partes do filme introduzem um novo estatuto perceptivo à diegese: aquele em que o ato de filmar e o ato de existir diante da câmera se confundem, expondo a materialidade do dispositivo e o caráter sensível da presença. Podemos exemplificar esse segmentos por meio da dança da Odalisca, interpretada por Maria Gladys, que age conscientemente para a câmera, ao mesmo tempo, na

estrutura do filme, reconhecemos a atitude como um exemplo de como os irmãos irão ganhar dinheiro a partir da dança sensual da mulher (**Figura 69**).

Figura 69: A Odalisca (Maria Gladys) dança para a câmera em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

O enquadramento se mantém distante e estático, contemplando a personagem sem o impulso de interferir na mise-en-scène. A câmera de Bressane assume um cinismo neutro, ela integra-se à performance corporal como elemento da composição, participando do gesto ainda que imóvel. A imobilidade do enquadramento, em grande parte em plano médio ou meio primeiro plano, ao mesmo tempo que distancia o público, convoca uma percepção reflexiva sobre o ato de ver e sobre o papel da câmera como mediadora entre o corpo e a imagem. Assim, a cena não se organiza segundo uma lógica causal, mas performativa: no exemplo que escolhemos para ilustrar essa porção do filme, a ação da Odalisca se manifesta como ato de presença que ultrapassa a diegese tradicional e se aproxima da dimensão ritualística da performance.

O quarto e último segmento do filme para análise, que concentra-se no terceiro aspecto relacional da agressão bressaniana, a câmera e o espectador, manifesta-se na quebra do contrato estabelecido com o público, dissolvendo a barreira que sustenta a transparência cinematográfica e conferindo à cena a autonomia necessária para dialogar diretamente com a câmera — e, por consequência, com a audiência. Trata-se de momentos onde a presença dos personagens se aproxima do dispositivo filmador, instaurando uma zona de contato sensível entre corpo e imagem. A relação de proximidade produz uma ruptura perceptiva que ultrapassa o simples rompimento da distância entre espectador e cena — ela desestabiliza o próprio regime de representação, aproximando o espectador do personagem não apenas visualmente, mas afetiva e fenomenologicamente. Assim, o olhar da câmera deixa de operar

como mediador invisível e se converte em elemento constitutivo da mise-en-scène, instaurando um espaço relacional em que o ato de ver e o ato de ser visto se consubstanciam.

Podemos exemplificar essa instância de segmentos do filme em dois momentos específicos. O primeiro (**Figura 70**), ocorre quando a personagem interpretada por Helena Ignez, ao ameaçar um de seus companheiros, passa a rosar em direção à câmera, gesto que inicialmente se destina ao interlocutor diegético, mas que logo se converte em um ato de interpelação direta ao espectador. A proximidade do enquadramento ao rosto da atriz constitui uma quebra de protocolo singular na obra: até então, o corpo da prostituta permanecia mediado por uma distância óptica que assegurava certa estabilidade no campo da representação. Ao ocupar o espaço imediato da lente, a personagem rompe a camada simbólica que separa a audiência da imagem, instaurando um contato abrupto e quase físico entre espectador e corpo filmado. Nesse instante, o rosar de Ignez deixa de ser dirigido ao personagem em cena e se reconfigura como um gesto de afronta e provocação à própria audiência, que se vê apostrofada pela intensidade da performance.

Figura 70 e 71: Ignez rosna para a câmera e Grande Otelo se apresenta como Divina Dama



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

Em outro exemplo (**Figura 71**), presenciamos a personagem “Divina Dama”, interpretada por Grande Otelo, cuja performance também evidencia a dissolução da transparência cinematográfica. A Divina Dama — travesti que acompanha a Odalisca e participa das performances com os dois malandros que tentam sobreviver por meio de sua arte — dirige-se diretamente ao público, declarando suas intenções com plena consciência da câmera que a observa. Assim como Ignez, Otelo estabelece uma relação de frontalidade e consciência filmica, em que a câmera não atua como mediadora invisível, mas como agente de mediação explícita entre a diegese e o espectador.

A diegese, portanto, é tensionada entre o espaço ficcional e o espaço real da recepção: somos lançados à superfície da tela, convocados a participar de uma cena que reconhece a própria condição de artifício. Essa consciência do dispositivo, expressa tanto pelo olhar de Ignez quanto pela enunciação de Otelo, reconfigura o pacto espectadorial, convertendo o ato de ver em uma experiência reflexiva, na qual o cinema exhibe não apenas sua narrativa, mas também o gesto de sua própria construção.

A divisão do filme nessas quatro parcelas nos ajudará a compreendê-lo acima de um olhar narrativo sobre a obra, tomando-o como experiência sensível. Para além disso, nos auxiliará a compreender que a dinâmica espectadorial ativa faz parte do jogo de leituras possíveis para o filme, atitude que os técnicos de censura, nos documentos referentes à interdição de *A Família do Barulho* se recusam a ter devido às limitações impostas pela conduta avaliativa da censura, cujo horizonte de expectativas compartilhado, interfere diretamente na maneira de interpretar o filme como obra aberta.

6.2 Aberrações consideradas como família

Seguiremos então com o discurso da censura sobre o filme. Antes de tudo, é interessante notar que, nos textos discutidos, mesmo que escrito por técnicos diferentes, com exceção de Glaucia de Lima Baena Soares, que neste assina apenas como Glaucia Baena Soares, uma série de proposições vistas nos textos sobre *Barão Olavo* retornam como motivos para interdição de *A Família do Barulho*. As discussões em torno da moralidade, da homossexualidade, da falta de sentido enquanto filme narrativo, reaparecem, contudo, devido às diferenças da intencionalidade do autor no uso poético da agressão neste filme, essas chaves interpretativas se reorganizam noutra ordem de configuração de discussão, de tal forma que, por mais que compartilhem algumas interseções interpretativas entre ambos os filmes em alguns momentos, tópicos similares não representam, necessariamente, a mesma temática dentro da disputa entre interdição e poética da crueldade. Vejamos por exemplo o comentário de Gláucia Baena Soares (**Figura 72**), de 24 de março de 1975, sobre o filme:

Figura 72: Parecer de Glaucia Baena Soares sobre *A Família do Barulho*⁵⁰

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 2159 145

TÍTULO: "A FAMÍLIA DO BARULHO"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: PELA NÃO LIBERAÇÃO.

Filme cujo enredo mostra uma família dissocia-
sociada e absurda dentro de um clima imoral e pornográ-
fico. As cenas são sem nexo mas, cheias de situações a-
normais, tais como: homossexualismo, lesbianismo e afins.
O diretor pretende mostrar uma nova escola de cinema a
público muito reduzido de hábitos extravagantes. Opino
PELA NÃO LIBERAÇÃO por julgar, ou melhor, poupar o público
espectador de assistir aberrações consideradas, pelo autor,
como "família".

Brasília, 24 de março de 1975

Gláucia B. Soares
Gláucia Baena Soares.

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

O primeiro aspecto que se destaca na leitura de Glaucia Baena Soares é justamente sua crítica à moralidade em torno da concepção de família no filme, que ela descreve como “dissociada e absurda dentro de um clima imoral e pornográfico”. A questão sexual em torno da família se mistura com a noção de instituição familiar que deve ser protegida pelo Estado. Gonçalves (2024), ao analisar o posicionamento do Estado autoritário da ditadura civil-militar sobre a família, explica a normatização de um único tipo familiar como controle dos corpos e ações das pessoas.

No século XVIII, com o advento do capitalismo e a consolidação da sociedade burguesa, o sexo passou a ser regulamentado como objeto de controle moral e econômico, articulando-se aos dispositivos disciplinares que emergiam nas estruturas sociais modernas. Michel Foucault (2021) explica que a sexualidade foi incorporada às técnicas de poder e de

⁵⁰ Transcrição do parecer de Soares: “Filme cujo enredo mostra uma família dissociada e absurda dentro de um clima imoral e pornográfico. As cenas são sem nexo mas, cheias de situações anormais, tais como: homossexualismo, lesbianismo e afins. o diretor pretende mostrar uma nova escola de cinema a público muito reduzido de hábitos extravagantes [sic]. Opino PELA NÃO LIBERAÇÃO por julgar, ou melhor, poupar o público espectador de assistir aberrações consideradas, pelo autor, como “família”. Brasília, 24 de março de 1975. Glaucia Baena Soares.”

saber, sendo submetida a uma “economia dos prazeres” e a um “regime de verdade” que visava normalizar condutas, sobretudo através da família, da medicina e da moral burguesa. Nesse contexto, a repressão dos desejos e o fortalecimento das virtudes não constituíram apenas um efeito moral, mas um mecanismo produtivo do biopoder, essencial à expansão capitalista. Segundo o filósofo,

[...] se o sexo é reprimido com tanto vigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se? (Foucault, 2021, p. 10).

A valorização do tempo produtivo e da dedicação exclusiva ao trabalho remunerado implicou uma reorganização simbólica dos papéis sociais, na qual o masculino foi identificado à esfera pública e econômica, e o feminino, à doméstica e afetiva e esses dispositivos se perpetuam sob novas formas, operando como artifícios discursivos de manutenção do poder patriarcal. Em uma sociedade estruturada pela primazia do homem como provedor e da mulher como cuidadora, os discursos normativos reafirmam a desigualdade de gênero ao naturalizar a figura feminina como dependente e destinada à esfera privada. Como argumenta Bourdieu (2019), o poder simbólico do patriarcado repousa justamente em sua capacidade de se reproduzir por meio da crença e da naturalização das hierarquias de gênero. (Gonçalves, 2024).

Antes de lidar com a reorganização dos poderes na instituição familiar, pensaremos naquilo que causa a desordem dessa estrutura: a mulher cuja inscrição do corpo se sobrepõe ao âmbito privado. O lugar da mulher que foge das hierarquias de gênero nas artes, com ênfase na arte moderna, promotora de rupturas temáticas e formais, nos leva às discussões em torno da pintura *Olympia*, de Édouard Manet (**Figura 73**). Exposta pela primeira vez no Salão de Artes de Paris, em 1865, a pintura se trata da imagem de uma mulher nua, deitada, com uma flor na cabeça e fita em torno do pescoço. As mãos, que repousam sobre a cama e sobre o corpo, denotam a cama como um espaço de dominação daquele lugar. Em pé, uma mulher negra, servindo à mulher, segura um buquê de flores. No pé da moça, os sapatos. Em seu pulso direito, uma pulseira dourada. No canto do quadro um gato. Exposto na Sala M, acima de outra pintura de Manet, *Jésus insulté par les soldats* (1865) — que se tratava de uma pintura de Cristo sendo martirizado por soldados romanos — *Olympia*, causou furor. Foi rechaçado por uma parcela de críticos, scandalizou mulheres, apinhou uma série de pessoas curiosas na Sala M, suscitou zombaria e vaias, foi acusado de ser debochado por alguns, levando à

humilhação pública de Manet. O historiador T. J. Clark (2004) a falar da recepção da obra de Manet pela população parisiense descreve: “a multidão de espectadores foi alternadamente descrita como aterrorizada, chocada, enojada, levada a uma espécie de compaixão,” sujeita a uma epidemia de riso, “espremendo-se diante do quadro como se estivesse na presença de um homem enforcado”” (2004, p. 134).

Figura 73: A pintura *Olympia*, de Édouard Manet (1863)



Fonte: Google Imagens

Contudo, a despeito da nudez do quadro, o que chocou a sociedade parisiense está na forma de representação da mulher, no olhar fixo a quem encara a pintura e o fato de representar uma mulher de comportamento considerado imoral. Diversos críticos apontaram que trata-se de uma prostituta. Olympia, nome conforme a obra foi nominada por Zacharie Astruc⁵¹, era um dos pseudônimos preferidos das cortesãs da época. Mas o que os críticos da época afirmaram sobre a pintura de Manet está no local da estratégia recorrente de leitura, que consistia em identificar a figura da *courtisane* contemporânea — inclusive em sua inscrição burguesa — sob alegoria de uma Vênus ou de uma Frinéia. Contudo, ao olhar fixamente quem a encara, Olympia reconfigura o local de autoridade do corpo feminino que não está dentro do escopo da vida privada. Segundo Clark (2004) a estranheza decorrente advinha, precisamente, do esforço de ultrapassar o conceito relativamente estabilizado de cortesã — esse campo de referência simultaneamente confortável, genérico e arcaizante — em direção a

⁵¹ Zacharie Astruc (1833–1907) foi poeta, escultor, pintor e crítico de arte francês. Astruc destacou-se por sua postura crítica e engajada, sobretudo ao assumir a defesa precoce de artistas como Édouard Manet e Gustave Courbet, cujas obras tensionavam os parâmetros estéticos e institucionais vigentes.

uma determinação mais incisiva: tratava-se de circunscrever a origem social da figura e, sobretudo, de interrogar o vetor de seu olhar, isto é, a quem *Olympia* se dirigia no interior do dispositivo pictórico, pois

a prostituição é um tema delicado para a sociedade burguesa porque nela a sexualidade e o dinheiro estão misturados. Há obstáculos ao modo de representar ambos, e quando eles se cruzam geram o sentimento incômodo de que algo na natureza do capitalismo está em jogo, ou no mínimo não foi encoberto adequadamente. A reflexão sobre o tema, em consequência, tende a se tornar calorosa ao extremo, como as discussões acerca da transubstanciação; os tópicos em pauta são semelhantes, embora secularizados. Trata-se de uma questão de corpos se convertendo naquilo que em geral não são - nesse caso, em dinheiro. (Clark, 2004, p. 157).

O que *Olympia* faz é confrontar o lugar da prostituição em relação ao estatuto burguês da ordem social do corpo da mulher, o que nos conduz novamente à *A Família do Barulho*. No filme em questão, a figura feminina, representada tanto por Helena Ignez quanto por Maria Gladys se reposicionam em dois pólos que confrontam diretamente a ordem moral da instituição família: primeiro no que diz questão ao papel social de provedor, no qual o trabalho sexual e erótico de ambas se tornam o principal meio de monetização e sustento dentro da lógica familiar, e segundo no que diz respeito à sexualidade feminina fora da esfera privada do casamento, onde as duas exercem suas sexualidades fora da naturalização da mulher como responsável pelos cuidados domésticos, pela maternidade e pela sustentação emocional do homem, distante da ideologia da domesticidade que confinou os corpos femininos aos limites da casa e da família.

Contudo, o filme, de forma narrativa, à exceção do título, jamais sinaliza verbalmente o termo família e outros como “mãe”, “pai”, “filho” ou qualquer outra denominação parental consanguínea dentro da obra. Todas essas noções são feitas a partir do título e da sugestão da imagem de contexto familiar, com mais intensidade nos segmentos do filme de imagens estáticas. Logo após os créditos iniciais, a primeira imagem do filme é uma imagem estática utilizando a câmera cinematográfica para mimetizar o registro fotográfico, que junto ao uso contínuo da fotografia ao longo da película, se transforma da representação visual da família tradicional que os comentários da censura visam proteger da imoralidade e da pornografia. Trata-se da prostituta (Ignez) e os dois homossexuais (Poty e Guará Rodrigues), sentados, imóveis, olhando para a câmera, como se esperassem para ser fotografados (**Figura 74**). A imagem dos três, contrasta com a quantidade de fotografias do século XIX e começo do século XX de famílias burguesas que irrompem na tela durante todo

o filme (**Figura 75**). É interessante destacar o olhar frontal de Ignez que surge desde o primeiro momento do filme e retorna em diversos momentos, que assim como *Olympia*, de Manet, reconfigura o espectro da prostituta num espaço de domínio em relação ao homem, e por consequência, a ordem social patriarcal da família.

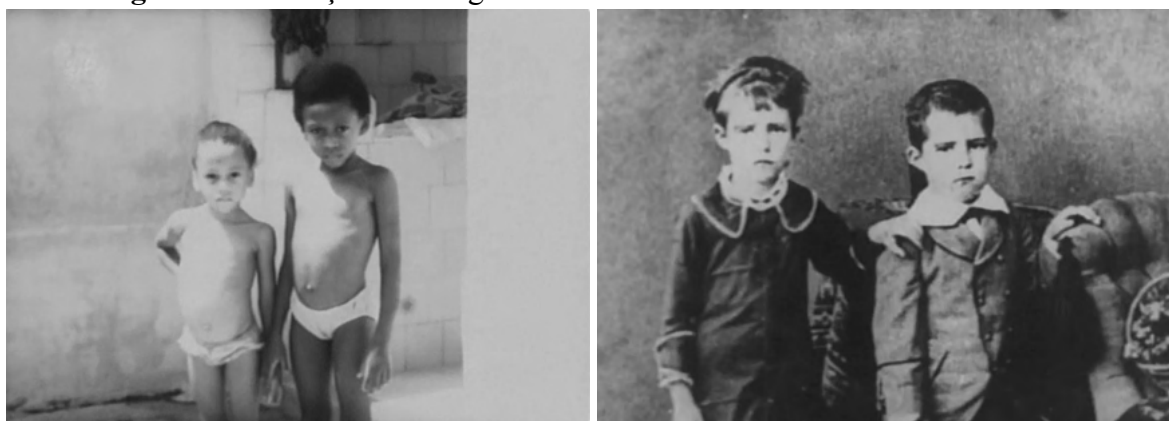
Figura 74 e 75: Ignez, Poty e Guará, à esquerda, em fotograma de *A Família do Barulho* mimetizando a imagem fotográfica da família. Ao lado, a fotografia de uma família burguesa do século XIX em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

A primeira associação entre as duas imagens se mantém na imobilidade dos atores diante da câmera, mas um segundo fator se destaca. O uso do preto e branco na imagem filmada, que se aproxima radicalmente da graduação de cor e granulação da fotografia preto e branco que Bressane utiliza. Conforme comentado em outras passagens desse texto, esse efeito foi possível a partir da ampliação da imagem filmada de 16mm para 35mm, mas não apenas isso, já que a forte iluminação, direta e frontal, em quase todas as planos acentua ainda mais a proximidade da imagem em movimento do cinema com a imagem fotográfica. Não apenas de similaridades são compostas o uso das imagens estáticas no filme. Elas também exemplificam um claro contraste: a fotografia de família, no século XIX e começo do século XX, denotavam um alto grau de *status* financeiro, que repercute no interior da imagem: o uso de roupas visivelmente onerosas, a quantidade de crianças que não estão sob condições de trabalho, o pai enquanto líder familiar e o retrato de uma figura feminina, presumivelmente a mãe já falecida, também em roupas luxuosas. Do lado da representação de família de Bressane, não há a definição de papéis patriarcais, familiares ou de gênero. As três figuras encontram-se olhando para a câmera, com roupas identificadas como vestimentas masculinas, mas sem nenhum sinal de *pedigree*. O contraste fica ainda mais marcante quando neste mesmo recorte de análise, o filme mimetiza a figura de duas crianças olhando para a câmera, estáticas, esperando o registro fotográfico de duas formas diferentes (**Figura 76**).

Figura 76: Crianças em imagens estáticas de *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

As crianças filmadas por Bressane exemplificam uma grande parcela da população brasileira durante o período ditatorial: apenas de cuecas, elas posam para a lente num espaço que parece ser uma lavanderia, com musgos na parede e aparente situação de vulnerabilidade social. Seus olhos, fixos na câmera, transmitem a sensação de dureza, nos remetendo ao abandono social experienciado pelas crianças pobres. Em contraste à imagem dessas crianças, também irrompe no filme a fotografia de duas outras crianças, dessa vez bem vestidas, olhar fixo ao mecanismo fotográfico, mas dessa vez, o que enxergamos em seus olhares é a ingenuidade da infância que não foi submetida à marginalização. Aqui, a inocência é o principal ponto de elo entre dois mundos socialmente diferentes. Fica evidente que a segunda imagem trata-se de duas crianças que compõem o mesmo seio familiar. A primeira imagem, mesmo tratando-se de duas crianças em situação semelhante, entretanto, não deixa claro nenhuma relação de parentesco familiar, pela situação de miséria que a imagem retrata. O abandono social que a imagem transmite desfigura a possibilidade de cuidado familiar que as crianças representadas podem pertencer ou não.

A interpretação de Roberto Antônio Coutinho (**Figura 77**), de 24 de março de 1975, também deixa evidente a dificuldade do reconhecimento dessas pessoas, em sua maioria pobres e distantes dos ideais da ditadura civil-militar de pessoas decentes, como constituição familiar. Ele exclama logo nas primeira linhas que “através de vários quadros, sem identificação real de família, nem mesmo procurando imitar uma verdadeira sociedade conjugal, e sim, apresentando um homem mal caráter convivendo com um “bobo”, um travesti, uma prostituta e uma odalisca [...]” o filme afeta às considerações de morais e bons costumes. Os papéis de divisão entre feminino e masculino da família retratados por Bressane

rasgam qualquer consideração de considerar a união de pessoas marginalizadas, que se unem para sobreviver às péssimas condições de vida, como núcleo familiar. A figura feminina, interpretada por Ignez e Gladys, é fundamental para entender a dissolução da concepção familiar.

Figura 77: Parecer de Roberto Antônio Coutinho sobre *A Família do Barulho*⁵²

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

06

PARECER Nº 2160 / 145

TÍTULO: "A FAMÍLIA DO BARULHO"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: PELA NÃO LIBERAÇÃO.-

35 MM - LM - PB -

Enredo : Através de vários quadros, sem identificação real de família, nem mesmo procurando imitar uma verdadeira sociedade conjugal, e sim apresentando um homem mal caráter convivendo com um "bobo", um travesti, uma prostituta e uma odalisca, a película se desenvolve num clima imoral, / de insatisfação, de irresponsabilidade, de desrespeito, com a repetição de várias cenas e palavrões, não caracterizando uma mensagem positiva e nem valor artístico e sim um desrespeito ao espectador.

Conclusão : Pelo exposto e levando-se em consideração cenas apresentadas são ofensivas à moral e aos bons costumes, opino pela Não Liberação, baseado no Decreto-Lei nº 1.077, / artigo 1º/7º.

Brasília, 24 de março de 1975.

Roberto Antônio Coutinho.

Fonte: Arquivo Nacional

O imaginário social, moldado por uma estrutura falocêntrica, estabeleceu fronteiras rígidas entre o público e o privado, categorizando o gênero feminino como pertencente à “segunda classe” social. Simone de Beauvoir (2020) propõe uma análise profunda sobre a posição ocupada pela mulher ao longo da história, evidenciando a construção de sua identidade em relação ao homem e não a partir de si mesma. Desde o âmbito biológico, no qual o corpo feminino é vinculado à reprodução e ao cuidado da prole, até o social e simbólico, a mulher é historicamente definida como o “Outro” — uma alteridade constituída

⁵² Transcrição do parecer de Coutinho: “Enredo: Através de vários quadros, sem identificação real de família, nem mesmo procurando imitar uma verdadeira sociedade conjugal, e sim apresentando um homem mal caráter convivendo com um “bobo”, um travesti, uma prostituta e uma odalisca, a película se desenvolve num clima imoral, de insatisfação, de irresponsabilidade, de desrespeito, com a repetição de várias cenas e palavrões, não caracterizando uma mensagem positiva e nem valor artístico e sim um desrespeito ao espectador. Conclusão: Pelo exposto e levando-se em consideração cenas apresentadas são ofensivas à moral e aos bons costumes, opino pela Não Liberação, baseado no Decreto-Lei nº 1.077, artigo 1º/7º. Brasília, 24 de março de 1975. Roberto Antônio Coutinho.”

pelo olhar masculino. Para a autora, o ser mulher não é uma essência natural, mas uma condição imposta por meio de estruturas culturais, religiosas e políticas que subordinam o feminino ao masculino.

Esse outro é evidenciado pela figura das mulheres nas imagens estáticas do filme. Conforme vimos, não existe uma hierarquia social bem definida na imagem familiar dos marginalizados em *A Família do Barulho*. A situação para as mulheres nas fotografias inseridas na montagem é bem diferente. Em nenhum outro momento vemos mulheres nas imagens estáticas que não sejam representações das possibilidades femininas dentro da estrutura familiar patriarcal. O “sujeito absoluto”, o homem, relega à mulher a condição de “ser relativo” — aquele cuja existência é pensada sempre em função do patriarca, onde sua subjetividade é sequestrada pela lógica da alteridade masculina. Essa função de poder é exemplificada dentro do filme na fotografia de um homem e uma mulher (**Figura 78**), naquilo que Coutinho descreve como “verdadeira sociedade conjugal”, que para ele, é a única noção válida de família. O homem de pé, mantém uma posição de superioridade à mulher, que sentada, está subordinada à condição da naturalização da desigualdade social na constituição familiar: o papel de inferioridade de poder enquanto mãe e mulher.

Figura 78: Fotografia de homem e mulher em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

Sem elaborar nenhum diálogo sobre condições familiares, Bressane, pela forma, ataca o espectador por meio da identificação dessas pessoas marginalizadas como membros de uma mesma família que não opera dentro das limitações conceituais da família burguesa e patriarcal. Bressane expõe, na utilização de pessoas com dissidência sexual e de gênero (homossexualidade e transexualidade) a incapacidade da sociedade em enxergá-los como

peças que podem constituir uma família. Piato, Alves e Martins (2013), ao formular categorias contemporâneas sobre construção familiar, descrevem a família plural como uma forma de organização familiar que se estrutura a partir da livre escolha afetiva de seus membros, os quais rompem com o paradigma tradicional e idealizado de família nuclear. Conforme destaca Szymanski (2001), tais configurações não representam uma ruptura recente, mas antes a continuidade de formas familiares historicamente presentes no Brasil, sobretudo nas camadas populares, caracterizadas por soluções práticas e contingentes de convivência, cuidado e parentesco.

Bressane joga ao espectador a responsabilidade do reconhecimento dessas figuras estereotipadas como família. A dialética entre o discurso sensório e a poética da crueldade da imagem em Bressane se dá na tensão entre o olhar e a imagem. Georges Didi-Huberman (2020) explica que o visível se organiza em torno de uma ausência constitutiva, um vazio instaurado pelo ato de ver, que ao se abrir em dois, constitui o próprio sujeito do olhar. Isso implica que o olhar é sempre exterior a quem vê, instaurando uma tensão entre o olho e o olhar, entre o sujeito e a imagem, entre o corpo e sua representação. Ao dirigirmos o olhar a algo, a imagem que se apresenta a nós provoca uma sensação ou um desejo que remete a uma falta constitutiva, revelada justamente pelo vazio aberto pelo próprio ato de ver. Nesse sentido, o olhar nos devolve a interpelação: ele nos questiona, pois, ao produzir desejo, a imagem que vemos — e que simultaneamente nos olha — abre-nos para o Outro, para a experiência do devir. Segundo Didi-Huberman,

O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso, assim, partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. (...) Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui (2020, p. 29-31).

Segundo Medeiros (2015), a questão do olhar enquanto ato de recepção se manifesta nas concepções de Hélio Oiticica e Lygia Clark no que tange o espaço entre interação do espectador participativo com o objeto artístico. Nessa concepção, o espectador-participador torna-se elemento indispensável à realização da obra, e as noções de autoria se diluem em detrimento da experiência coletiva e sensorial (Oiticica, 1986; Clark, 1980). Para Lygia e Oiticica, o primordial não era a obra finalizada, pronta para ser assinada e exposta em museus ou galerias, mas o processo de criação e todas as experiências que o ato de criação poderia alcançar. Isso compreende uma arte que, nas palavras de Oiticica, poderia ser também uma

“antiarte”, pois rompia com as convenções da obra como objeto acabado. Eles buscavam, portanto, abrir (ou tornar visível) o vazio constitutivo do sujeito, convidando o participante a confrontar-se com esse espaço interior. Colocado diante do vazio que o constitui, o participante ou espectador participativo, então, toma consciência de si e da alteridade contida na experiência estética. A obra se realiza apenas no local de troca participativa: quando o espectador-participador olha a obra e é, simultaneamente, olhado por ela. Desse encontro, ambos — obra e sujeito — saem transformados, tocados pela experiência que se instaura no intervalo entre o ver e o ser visto.

O que podemos perceber, contudo, no olhar que é olhado pela obra a partir da recepção da censura é o confronto que se estabelece no ideal representacional da família. A dificuldade de co-participação na construção de sentido determinado pelo código de leis e condutas morais dos censores enquanto leitores filmicos resulta na constante desclassificação da imagem apresentada no filme como seio familiar, discussão presente em todos os registros discursivos. E curiosamente, todas elas se baseiam em concepções subjetivas sobre a forma do filme, pois em nenhum momento, a não ser o título de abertura, os personagens representados constituem qualquer vestígio narratológico verbal ou cênico sobre questões voltadas à temática familiar. Ela está presente na forma que o filme insere a imagem estática ao longo de sua estrutura e como esta, enquanto elemento de agressão estética, se unifica através dos engendros da obra-autoria-recepção.

Conforme teoriza Maya Deren (2005) sobre o cinema de poesia, as diversas inserções dessas imagens estáticas no filme podem ser entendidas com ataques verticais. De acordo com Fernanda Ianoski Ferro (2022) Maya Deren defende que as incursões poéticas emergem do aprofundamento das sensações evocadas pela experiência filmica. O encadeamento das cenas, portanto, não obedece a uma progressão narrativa linear, mas se organiza a partir de relações afetivas e sensoriais que instauram um fluxo de significações mais próximo da poesia do que da narração. Assim, Deren, na sua teorização sobre cinema de poesia, e Bressane, na prática poética, se aproximam do pensamento formalista russo, especialmente do cineasta e teórico Serguei Eisenstein, para quem a montagem deve ser compreendida não como mero encadeamento de planos, mas como justaposição significativa. Como explica Ismail Xavier (2019, p. 130), trata-se de:

Uma montagem que segue o raciocínio, que compara e define significações claras.
Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do

espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma ideia. No seu cinema, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita causalidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico. Eisenstein prefere falar em ‘justaposição de planos’, ao invés de encadeamento.

A concepção “vertical” do cinema portanto está voltada para o aprofundamento poético da imagem e não para um encadeamento de ações. Enquanto o cinema clássico busca o movimento horizontal do tempo narrativo — a progressão de eventos —, o cinema criativo defendido por Maya Deren verticaliza o olhar, explorando a densidade simbólica e rítmica de cada plano, sua justaposição e contraste. Assim, tanto Deren quanto Eisenstein convergem na defesa de uma montagem expressiva, em que o sentido emerge do atrito entre imagens, e não da mera sucessão cronológica dos acontecimentos. Bressane, enquanto autor, exerce esse atrito pelo resultado simbólico do conflito imagético na mimese fotográfica dos marginalizados, com a violência que atravessa a história brasileira das constituições familiares pela fotografia da burguesia e do passado colonialista em ataques verticais que se interpelam, se atravessam e recortam o filme entre os outros segmentos.

6.3 Ambiente de promiscuidade e anomalias sexuais

O teor discursivo até aqui discutido revela outra questão, do ponto de vista moral dos textos produzidos pela censura, que é o tom conservador e preconceituoso. O uso do sufixo *ismo* para determinar relações sexuais-amorosas fora do espectro da heterossexualidade (no texto dos censores, homossexualismo e lesbianismo), o tratamento à travestis pelo pronome masculino, o tratamento à pessoas com deficiência como “debil mental”, “anormais” e outros, é bem presente em quase todos os textos aqui discutidos. É o que vemos no parecer de Ivelide G. da Andrade (**Figura 77**), de 08 de abril de 1975, que novamente tenta engendrar o filme em uma narrativa clássica, no que ela entende como histórias paralelas. Ela cita:

O autor mostra em duas épocas diferentes a convivência entre irmãos, na infância esta com tendências a enveredar numa vida amoral, e na idade adulta onde surgem as manifestações de um comporamento anormal e doentio, onde se fazem presentes anomalias sexuais como: lesbianismo, prática de incesto, mostrados na película como se fossem normal, numa quebra de estruturas e padrões sociais (Brasil, 1975).

Voltamos ao choque visual como recurso poético em Bressane. Convido então, a olharmos para a sexualidade no cinema de Bressane, que desde *O Anjo Nasceu* aparece nos

filmes do diretor como forma de despertar um incômodo social no espectador. Em *A Família do Barulho*, tanto a relação homossexual entre homens, quanto entre mulheres é presente. Ao pensar o ato de ver como dispositivo voyeurístico e erótico no cinema experimental de Andy Warhol e Julião Sarmiento, Marcos e Duarte (2016), comentam sobre como o uso da sexualidade nessa forma de fazer cinema agride o espectador, de forma muito semelhante à exercida por Bressane em suas obras. O que entra em jogo com a espectralidade é experiência sensorial direta, imediata e não mediada pela lógica narrativa tradicional. Esse processo não se trata de uma mera excitação física ou emocional; trata-se, sobretudo, de uma consciência do ato de ver.

Segundo Marcos e Duarte (2016), as imagens, ao enfatizarem o corpo e o erotismo, produzem uma reação fenomenológica que se manifesta no próprio corpo do espectador, ativando nele um estado de percepção intensificada. A dinâmica de agressão encontra-se no que se passa na tela: não é apenas o ato sexual ou o gesto do corpo, mas uma rede de microafecções que tocam o espectador em diferentes níveis. A sexualidade, assim, ultrapassa o nível do conteúdo temático e passa a integrar a própria estrutura perceptiva do filme, onde diante da imagem erótica ele se confronta como sujeito do desejo e como objeto implicado na experiência visual. O erotismo, portanto, torna-se espaço sensorial e sensível, pois o olhar dirigido à tela retorna sob a forma de consciência — uma espécie de espelho sensível onde o sujeito percebe o desejo que o move. O enfrentamento, portanto, surge como uma estratégia estética que obriga o espectador a confrontar-se com o tempo da imagem e com o próprio ato de olhar. O cinema deixa de ser um espaço de consumo narrativo e se transforma em uma experiência de consciência corporal e afetiva, onde o erotismo não é apenas tema, mas condição de percepção.

Figura 79: Parecer de Ivelide G. da Andrade sobre A Família do Barulho⁵³

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 5592 / 35

TÍTULO: A FAMÍLIA DO BARULHO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

ESPÉCIE: 35mm. L.N. P/B

O autor, mostra em duas épocas a convivência entre irmãos, na infância esta com tendências a enveredar numa vida amoral, e na idade adulta onde surgem as manifestações de um comportamento anormal e doentio, onde se fazem presentes anomalias sexuais, lesbianismo, prática do incesto, mostrados na película como se fossem normal, numa quebra de estruturas e padrões sociais. A "família" constituída pelos três irmãos, conta com a participação de uma "odalisca" que passa a conviver neste ambiente de promiscuidade, mantendo ainda relação sexual com um dos irmãos, ao mesmo tempo que é vista em cenas de lesbianismo.

Paralela à estória central, o autor inteligentemente faz críticas à situação econômica do país, ao fazer citações constantes, (usando o recurso do retorno da filmagem) onde um dos personagens tenta cavar o solo para encontrar petróleo . Em outras partes são apresentadas fotos das Forças Armadas, como ainda quadros que mostram a família tradicional onde impera a ordem, contrastando com o comportamento dos elementos da "família" a que se refere a película. Nota-se em todo o filme que a intenção primeira do autor é, tão-somente fazer crítica às instituições sociais, partindo da instituição social família. O conteúdo do filme torna-se pois desaconselhável e pernicioso a qualquer plateia, em vista das cenas citadas acima e por sua mensagem negativa. É deprimente em todos os seus aspectos, não sendo possível a sua liberação, uma vez que fere as legislações de censura, como o Dec. 20493/46, no seu Art. 41, alíneas a, c, d, e e g.

Brasília, 08 de abril de 1975

I. Andrade
Ivelide G. de Andrade

DPF-742

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

⁵³ Transcrição do parecer de Andrade: “O autor, mostra em duas épocas a convivência entre irmãos, na infância esta como tendências a enveredar uma vida amoral, e na idade adulta onde surgem as manifestações de um comportamento anormal e doentio, onde se fazem presentes anomalias sexuais, lesbianismo, prática de incesto, mostrados na película como se fossem normal, numa quebra de estrutura e padrões sociais. A “família” constituída pelos três irmãos, conta com a participação de uma odalisca que passa a conviver neste ambiente de promiscuidade, mantendo ainda relação sexual com um dos irmãos ao mesmo tempo que é vista em cenas de lesbianismo.

Paralela à estória central, o autor inteligentemente faz críticas à situação econômica do país, ao fazer citações constantes, (usando o recurso do retorno da filmagem) onde um dos personagens tenta cavar o solo para encontrar petróleo. Em outras partes, são apresentadas fotos das Forças Armadas, como ainda quadros que mostram a família tradicional onde impera a ordem, contrastando com o comportamento dos elementos da “família” a que se refere a película. Nota-se em todo o filme que a intenção primeira do autor é, tão-somente fazer crítica às instituições sociais, partindo da instituição social família. O conteúdo do filme torna-se pois desaconselhável e pernicioso a qualquer plateia, em vista das cenas citadas acima e por sua mensagem negativa. É deprimente em todos os seus aspectos, não sendo possível a sua liberação, uma vez que fere as legislações de censura, como o Dec. 20493/46, no seu Art. 41, alíneas a, c, d, e e g. Brasília, 08 de Abril de 1975. Ivelide G. de Andrade.”

Os textos de recepção da censura demonstram que estes não passaram incólumes sobre a percepção do erotismo e da sexualidade, que Andrade (**Figura 79**) classifica como “ambiente de promiscuidade” e que Gláucia Baena Soares (**Figura 71**) nomeia como clima “imoral e pornográfico”.

É notório que “*A Família do Barulho*” é acusado por suas cenas de teor sexual como pornográficas. Todavia, é importante explicitar a conceitualização de conteúdo pornográfico que os censores aplicam nos laudos. Anterior à censura exercida pelo DCDP, que conforme discutido neste texto se apoiavam no tripé defendido por Guedes (2016), as questões relacionada a proibição de conteúdo ou atos considerados imorais como ilícitos já são instituídas na Era Vargas, durante o governo provisório, pelo Decreto-Lei nº 4.776 de 14 de Julho de 1934⁵⁴, responsável pela regulamentação da imprensa, com destaque ao Artigo nº 10 que diz:

Art. 10. Ofender, de qualquer modo, a moral pública ou os bons costumes; penas - de prisão celular por três meses a um ano, e multa de 200\$ a 1:000\$000.

Parágrafo único. É proibido, sob as mesmas penas, expor á venda, ou vender ou por algum modo concorrer para que circule qualquer livro, folheto, periódico, ou jornal, gravura, desenho, estampa, pintura ou impressão de qualquer natureza, desde que contenha ofensa á moral pública ou aos bons costumes. (Brasil, 1934)

O enfrentamento à divulgação de materiais considerados impróprios, no quesito sexual, se aprofunda com a Lei de Segurança Nacional, de nº 38, assinada por Getúlio Vargas em 1935⁵⁵, que reuniam um conjunto de regras para definir e punir crimes contra a "ordem política e social". Nos interessa nessa publicação as concessões feitas à imprensa, com regras rigorosas para a comunicação, que previa a apreensão imediata de materiais impressos que representasse, divulgasse ou fizesse apologia a crimes de natureza política e social. Até então, as diversões públicas, sob o governo Vargas, ainda não tinham uma regulamentação específica sobre o conteúdo de ofensa à moral pública. Esta se deu com o Decreto-Lei nº 1.915, de 27 de

⁵⁴ Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24776-14-julho-1934-498265-publicacaooriginal-1-pe.html>

⁵⁵ Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1930-1939/lei-38-4-abril-1935-397878-norma-pl.html>

dezembro de 1939⁵⁶, que cria o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e dá poderes de censura a este órgão. O texto, no artigo nº 2, que determina a atuação do DIP, inclui para além das questões nacionais sobre a censura de materiais nacionais também instaura “proibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendam ou prejudiquem o crédito do país e suas instituições ou a moral;” (Brasil, 1939). Em 1940, com a implementação do Novo Código Penal brasileiro, a Lei nº 2.848, de 7 de dezembro daquele ano, no Capítulo IV, determina o seguinte:

Escrito ou objeto obsceno

Art. 234. Fazer, importar, exportar, adquirir ou ter sob sua guarda, para fim de comércio de distribuição ou de exposição pública, escrito, desenho, pintura, estampa ou qualquer objeto obsceno:

Pena - detenção, de seis meses a dois anos, ou multa, de dois contos a cinco contos de réis.

§ 1º Incorre na mesma pena quem:

I - vende, distribue ou expõe à venda ou ao público qualquer dos objetos referidos neste artigo;

II - realiza, em lugar público ou acessível ao público, representação teatral, ou exibição cinematográfica de caráter obsceno, ou qualquer outro espetáculo, que tenha o mesmo caráter;

III - realiza, em lugar público ou acessível ao público, ou pelo rádio, audição ou recitação de caráter obsceno. (Brasil, 1940)

Como demonstrado, a pertinência da ofensa à moral, do obsceno e do impróprio é constantemente reforçada como passível de censura desde o Estado Novo, cuja conjuntura é mantida até a Portaria nº 319, de 1979, pelo diretor-geral de Polícia Federal, Moacyr Coelho, que diz no artigo nº 1, que

A circulação e a venda, no território nacional, de livros e impressos que exteriorizem temas referentes ao sexo, moralidade pública e bons costumes, só poderão ser feitas se os mesmos estiverem embalados em material plástico resistente, hermeticamente

⁵⁶ Disponível em:

<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1930-1939/decreto-lei-1915-27-dezembro-1939-411881-publicacao-original-1-pe.html>

fechado, em que conste em uma das faces a inscrição "Venda Proibida para Menores de 18 Anos. (Brasil, 1979, *apud* Costa, 2016).

No que tange o cinema, a permissão para a veiculação de filmes considerados pornográficos só acontece após o fim da ditadura. Contudo desde o início da década de 1980, —com a abrandamento das leis que vetaram a exibição de filmes com cenas explícitas de sexo e violência — o Estado perdia a batalha contra a pornografia visto o crescente mercado nacional de exibição de filmes pornôns com a criação de salas específicas para esse gênero. O empresariado de exibição cinematográfica junto a diferentes segmentos da sociedade civil tinham posições que oscilavam entre a adesão e a rejeição à existência de salas exclusivas para exibição de filmes pornográficos. A essas divergências somavam-se as dificuldades de articulação entre os próprios órgãos responsáveis pela política censória, evidenciando a ausência de uma atuação institucional homogênea e conceituação decisória sobre o que é um filme pornográfico, bem como a expansão espontânea da especialização de salas dedicadas à exibição de filmes de sexo explícito, iniciativa conduzida pelos exibidores em resposta às transformações do mercado, e não por determinação governamental. Nesse contexto, a crescente demanda do público espectador passou a ser atendida tanto pela criação de sessões específicas quanto pela conversão integral de determinadas salas para esse circuito exibidor, esvaziando, em grande medida, a efetividade das medidas pretendidas de um projeto estatal de viabilidade da pornografia.

Embora uma proposta, por parte do governo militar, estivesse em discussão desde pelo menos 1972, sua institucionalização jamais acompanhou o ritmo das transformações do circuito exibidor. Somente em 1986, já no contexto da redemocratização e um ano após o término da Ditadura Civil-Militar, o projeto de lei correspondente foi efetivamente encaminhado para tramitação legislativa. Todavia, o processo foi interrompido pela promulgação da Constituição Federal de 1988, cuja entrada em vigor, em 1989, tornou incompatível a continuidade da iniciativa ao vedar qualquer modalidade de censura de natureza política, ideológica ou artística, preservando apenas a classificação indicativa por faixa etária (Barbosa, 2019).

O que nos interessa, no longo percurso até a viabilização comercial do conteúdo pornográfico no Brasil, são dois pontos: a falta de uma definição clara sobre o que é considerado conteúdo pornográfico; e a relação entre sentido histórico e político que possibilita a existência da pornografia como categoria legal e artística. Visto que tanto “*A Família do Barulho*” e “*Barão Olavo, o Horrível*” apresentam cenas explícitas de

representação de sexualidade, estas jamais atravessam a barreira representativa do filme pornográfico *hard core*⁵⁷, contudo, são interditadas pelo mesmo viés de sentido, mesmo não habitando o sentido categórico da pornografia. Isso se dá pela dificuldade de uma definição precisa sobre o que rege a moral em torno das representações de sexualidade no cinema e como ela ocorre ao longo do tempo de acordo com os marcados históricos, ideológicos e sociais sobre as maneiras de incluir as dinâmicas da sexo no campo representacional e como o espectador as compreende enquanto apreciação visual.

A representação do sexo, nos filmes de Bressane, conforme os laudos censórios efetivam no discurso, orbita a tríade obscenidade, pornografia e erotismo. De certa forma, mesmo que as três coisas exerçam diferentes níveis de representação da sexualidade nas artes representacionais, as três são postas na mesma dimensão normativa que flutuam sobre os parâmetros estéticos e morais da obra e da sua época. O que é considerado pornográfico no período da escrita do texto dos censores, dessa forma, não corresponde exatamente com os mesmos parâmetros da indústria pornográfica contemporânea, visto que para análise do que classifica esse gênero

“a perspectiva histórica é crucial [...] A pornografia não foi espontânea, foi definida num longo processo de conflitos entre escritores, pintores e gravadores, por um lado, e espiões, policiais, padres e funcionários públicos, por outro. Seu significado político e cultural não pode ser separado de seu aparecimento como categoria de pensamento, representação e regulamentação. (Hunt, 1999, p. 11)

Sem uma acepção que enquadre o que é o pornográfico, ou seja um conceito que orbita entre o obsceno, o erótico e o explícito, o sentido se estabelece numa instância cultural, pois o que rege aquilo que não deve ser visto ou veiculado sobre os atos considerados libidinosos é ditado pelo grau de agressão a um tabu posto sobre a sociedade em torno da violação do segredo da intimidade. Portanto, o que ofende o pudor é uma construção cultural e social do espectador que é atacado pela representação do sexo, pode ela ser um simples beijo acalorado ou uma cena de sexo explícito.

Partiremos, portanto, para a segunda divisão para análise do filme, que se trata da disposição dos personagens na ação e entre si. Aos 25min e 25s, logo após estabelecer um

⁵⁷ O cinema pornográfico *hardcore* caracteriza-se pela representação explícita de práticas sexuais, tendo como um de seus principais traços estéticos a exposição direta dos corpos e das genitálias por meio de enquadramentos fechados (*close-ups*) e da visualização não simulada dos atos sexuais. Essa modalidade incorpora diferentes práticas e performances sexuais, que constituem a materialidade visual em torno da qual se organiza sua narrativa e seu regime de representação.

trato com a Odalisca para serem agentes da dançarina, os dois homens são vistos trocando carícias íntimas e se beijando no chão. A prostituta, indignada com a situação, chega e interrompe os dois dizendo: “Ora, meu ministério em decomposição. Então é assim que vocês fazem? Quando é para fazer comigo vocês reclamam? Hoje mando eu, seus panacas!” dando pontapés nos dois homens e continuando a gritar insultos a eles (**Figura 80**).

Figura 80: Sequência de carícias e intimidade entre os dois homens e a chegada da prostituta inconformada em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

Outro momento de explícita dinâmica sexual entre as mulheres é quando, aos 45min, a prostituta (Helena Ignez) chega junto à odalisca e ela rebola na frente da dançarina, que corresponde pondo a língua para fora, simulando uma lambida. A prostituta agarra a odalisca e elas começam a se beijar, trocar carícias e rir juntas. A odalisca bate no traseiro da prostituta e, esta por sua vez, simula masturbação nos órgãos genitais da outra mulher (**Figura 80**). A curta sequência pode ser o que enquadra o filme nas definições de pornográfico, a anomalia sexual perigosa, presente na leitura de Ivelide G. de Andrade, acentuada nos outros registros desse mesmo processo censório. Entra nesse engodo, a regulação da sexualidade promovida pela ditadura civil-militar e aplicada pelo DCDP na restrição de cenas de teor sexual como política de controle dos corpos.

Figura 81: Interações sexuais entre personagens femininas em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

Assim como as concepções de família, o ato sexual tem como modelo normativo o casal reprodutivo como célula básica da sociedade burguesa e como paradigma de normalidade sexual. A partir dessa norma, estabelece-se um regime de regulação do sexo que o reduz a uma prática íntima e privada, confinada ao espaço doméstico restrito à intimidade dos pais. Essa privatização da sexualidade, ao mesmo tempo que institui uma forma de poder, cria também as fronteiras do que pode ser dito, vivido e representado. Ao normatizar a sexualidade heterossexual e reprodutiva, o dispositivo engendra práticas de controle e exclusão das formas desviantes (como a homossexualidade), classificadas como anormais, imorais ou doentias (Foucault, 2021).

Figura 82: Cena de intimidade entre os dois homens que cuidam um do outro seminus



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

Embora a ditadura tenha aprimorado os mecanismos de controle, Green (2019) assinala que as práticas de censura à sexualidade e gêneros dissidentes não eram inéditas: já existiam antecedentes de moralização pública nos governos anteriores, conforme este texto também relata. O que o regime fez foi institucionalizar o medo moral, transformando-o em política de Estado. A censura tratava-se de um dispositivo múltiplo, articulado pelo Sistema

Nacional de Informações (SNI), que refletia uma concepção específica de sociedade: orgânica, hierárquica e heteronormativa.

Nessa perspectiva, o Estado assumia o papel de guardião da racionalidade e do desenvolvimento, cabendo às instituições disciplinar as esferas da vida social em nome do progresso econômico e da ordem moral. Como ressalta Ortiz (2014, p. 120), “toda contestação ao Estado é uma ameaça a seus fundamentos”. A nudez, a homossexualidade e a liberdade sexual aparecem nos laudos censórios como constante motivação de interdição, como estratégia biopolítica voltada a preservar a estrutura heteronormativa da sociedade brasileira.

No que concerne à liberação espetacular para o erótico, nas imagens em movimento, devido à forte repressão e interdição das representações do sexo é que as poucas exhibições de cenas deste teor eram raras. Não apenas como ato político, as cenas que continham esses tipos de corpos e sexualidades dissidentes poderiam ser tidas como uso para excitação pessoal, algo que para além da visibilidade dessas minorias, de certa forma também escaparia à estratégia biopolítica de normatividade do que deve ou não dever ser algo excitante para o olhar espetacular que não o público cinéfilo intelectualizado.

Homossexuais, lésbicas e travestis eram tolerados apenas enquanto se mantivessem invisíveis, ou seja, contidos no espaço privado e fora da esfera pública. Quando suas presenças tornavam-se visíveis — seja nas ruas, nos palcos, nos jornais ou nas telas de cinema —, tornavam-se alvos privilegiados da repressão moral e política. Esse processo engendrou uma verdadeira *caça às bruxas* contra os sujeitos que desestabilizavam a ordem sexual hegemônica, instaurando um pânico moral institucionalizado.

O perigo, então, não era só a feminilidade pública, mas a ideia de que as várias encarnações da homossexualidade pública, das bichas e dos cabeleireiros na televisão até a nova imprensa gay, identificada como tal, aliciariam as pessoas à prática da homossexualidade ou — pior ainda — tornarem-se homossexuais autoidentificados e denominados (Cowan, 2014, p. 37).

A temática da “promiscuidade” nos laudos censórios, em consonância com o objetivo da ditadura civil-militar brasileira com o controle dos corpos e da sexualidade, perpassa um aspecto relacional da recepção dessas obras entre a produção discursiva dos técnicos de censura e a sociedade como fenômeno de discurso compartilhado. A censura, conforme descreve Noël Burch (2019), deve ser entendida como um gesto de autodefesa social diante de conteúdos que determinados grupos consideram inaceitáveis ou perigosos para a sensibilidade coletiva.

A partir dessa perspectiva, Burch (2019, p. 150) argumenta que a censura deve ser considerada “a expressão sociológica, em uma determinada sociedade, em um determinado momento, das tensões provocadas pela violação de um tabu” no campo estético. A censura torna-se um espelho do tabu social, refletindo as angústias coletivas de um público específico, no que Bamba (2013) compreende como um espectador empírico, mais do que um espectador-modelo, que se escandalizam diante do que transgride a norma, sobretudo em relação à sexualidade, à violência e à crítica política.

Dessa forma, o espectador é também um agente do ato de censurar. Antes de serem apenas vítimas da proibição imposta pelo Estado, certos públicos colaboram na instauração da censura, reagindo de modo moralizador diante das imagens que desafiam suas expectativas culturais e estéticas. A censura, portanto, não é apenas um mecanismo de cima para baixo. Ela se justifica nos afetos sociais, emergindo do medo, do desconforto e da repulsa frente ao que rompe o pacto de representação estabelecido entre o cinema e a sociedade. Um exemplo dessa regulação social da recepção da censura é o caso das “Senhoras de Santana”, um grupo formado por mulheres da classe média paulistana que, em 1981, mobilizou abaixo-assinados exigindo maior rigor da censura contra o que denominavam “onda de pornografia” (Guedes, 2016). Apesar de estar a 6 anos de distância entre a interdição de *A Família do Barulho*, o exemplo das Senhoras de Santana deixa claro a união entre Estado e sociedade civil em torno de uma agenda de “purificação cultural”, que existe desde os primórdios da censura. Assim, a interdição acontece longe de ser um evento isolado de recepção, cujo discurso textual fica restrito completamente à comunidade de interpretação e horizontes de expectativa compartilhada dos censores. Ela constitui-se como um momento de tensão entre arte, sociedade e moralidade, em que o espectador desempenha papel decisivo tanto na sustentação dos tabus quanto na possibilidade de ruptura estética que os desafia (Bamba, 2013).

A recepção fílmica, nesse contexto, transforma-se em terreno de disputa simbólica, onde a interpretação das imagens é subjugada às normas e expectativas dos grupos hegemônicos. A dimensão extrafílmica é fundamental para compreender o embate discursivo nos laudos da censura, no que Bamba (2013) identifica como um território de disputa. Segundo o autor,

As demais implicações estéticas, históricas e sociológicas da censura se observam no plano da recepção, isto é, num nível da experiência cinematográfica em que as contradições entre os horizontes de expectativa dos filmes e as concepções e o imaginário dos públicos e críticos não estão sempre em sintonia. Esse desencontro

revela uma dialética entre a esfera da recepção e as opções poéticas/estéticas dos realizadores. (Bamba, 2013, p. 286).

O que a dimensão espetatorial traz para as imagens da sexualidade não está diretamente ligada a representação da sexualidade em si, mas um embate entre o imaginário posto sobre as imagens e a possibilidade de agressão estética que eles produzem, afinal o obsceno, a pornografia e o erotismo não estão dados de maneira fixa. O que fica da experiência sexual e moral não está separado da experiência estética, pois esta também opera no espaço experimentalismo que Bressane provoca, onde o pornográfico reside na própria opacidade da obra, visto que “o obsceno não está na imagem em si — mesmo naquelas vistas como pornográficas —, mas no efeito que ela traz ao contexto fílmico, cultural” (Gerace, 2015).

6.4 O petróleo é nosso

Até então, os textos da censura, focados em determinar a interdição pela experiência de choque ao espectador, não haviam feito ligação direta sobre o modelo de produção e a estética do filme às experiências de guerrilhas, tanto armadas quanto nas artes. Essa veia interpretativa do filme aparece na análise de Carlos Rodrigues e Paulo de Leite Lacerda (**Figura 83**), do dia 26 de junho de 1975. A dupla que assina junto o último parecer do processo, avalia o teor subversivo do filme, diferente da maioria dos técnicos que buscaram basear suas decisões de interdição a partir do que não foi compreendido na exibição da película e aquilo que os mais agrediu enquanto experiência sensível.

Figura 83: Parecer de Carlos Rodrigues e Paulo Leite de Lacerda sobre *A Família do Barulho*⁵⁸

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

10

PARECER Nº 5353 / 75

TÍTULO: A FAMÍLIA DO BARULHO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: PELA NÃO LIBERAÇÃO, NEGADA LIVRE EXPORTAÇÃO.

O filme "A Família do Barulho" foi examinado nesta data pela comissão que assina o presente laudo.

Trata-se de película aparentemente desconexa, cujos quadros à primeira vista não guardam correlação entre si. Entretanto, além de procurar denegrir e achicalhar os nossos valores econômicos e sociais, contém uma mensagem política dirigida a determinado público, de conteúdo nitidamente subversivo. De outra parte, sua linguagem, embora metafórica, ajusta-se perfeitamente à mensagem transmitida pela imagem, o que torna de todo inconveniente a exibição da fita no presente contexto.

Isto posto, acompanhamos os pareceres de nºs 2159, 2160, 2161, 5591 e 5592 para opinarmos pela INTERDIÇÃO do filme em apreço, com fulcro nas alíneas "D" e "G" do Regulamento baixado pelo Decreto 20.493/46. Igualmente, com base no art. 37, § 2º, somos pela não concessão da cláusula Livre para Exportação.

É o nosso parecer.

Brasília, 26 de junho de 1975

Corrêa Lima
Carlos Rodrigues
Paulo Leite de Lacerda

DPF-742

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Apesar das questões relativas à desconexão narrativa que a maioria dos pareceres indicam como justificativa para interdição, a leitura de Rodrigues e Lacerda, acrescenta um fator discursivo que considera, pela primeira vez, ilogicidade como gesto autoral, que aqui interpretaremos como a poética bressaniana. Assim eles descrevem:

⁵⁸ Transcrição do parecer de Rodrigues e Lacerda: O filme "A Família do Barulho" foi examinado nesta data pela comissão que assina o presente laudo.

Trata-se de película aparentemente desconexa, cujos quadros à primeira vista não guardam correlação entre si. Entretanto, além de procurar denegrir e achicalhar os nossos valores econômicos e sociais, contém uma mensagem política dirigida a determinado público, de conteúdo nitidamente subversivo. De outra parte, sua linguagem, embora metafórica, ajusta-se perfeitamente à mensagem transmitida pela imagem, o que torna de todo inconveniente a exibição da fita no presente contexto.

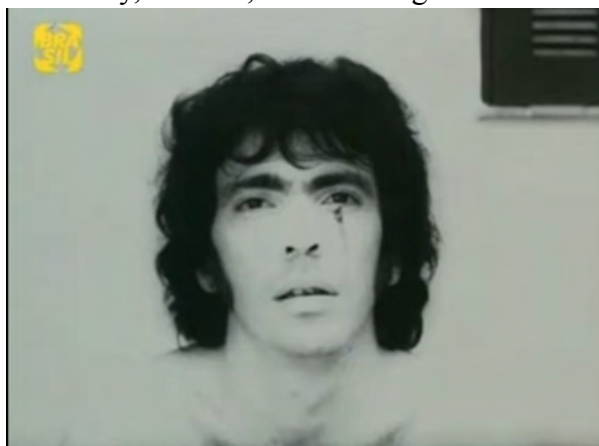
Isto posto, acompanhamos os pareceres de nºs 2159, 2160, 2161, 5591 e 5592 para pensarmos pela INTERDIÇÃO do filme em apreço, com fulcro nas alíneas "D" e "G" do Regulamento baixado pelo Decreto 20.493q46. Igualmente, com base no art. 37, § 2º, somos pela não concessão da cláusula Livre para Exportação. É nosso parecer. Brasília, 26 de junho de 1975. Corrêa Lima Carlos Rodrigues Paulo Leite de Lacerda

Trata-se de película aparentemente desconexa, cujos quadros à primeira vista não guardam correlação entre si. Entretanto, além de procurar denegrir e achincalhar os nossos valores econômicos e sociais, contém mensagem política dirigida a determinado público, de conteúdo nitidamente subversivo. Da outra parte, sua linguagem, embora metafórica, ajusta-se perfeitamente à mensagem transmitida pela imagem, o que torna todo inconveniente a exibição da fita no presente contexto (Brasil, 1975)

Rodrigues e Lacerda não se limitam a compreender a desconexão entre cenas como uma irregularidade da obra, mas a conectam com uma experiência subjetiva, a interpretação do filme enquanto ato político e militante. Seguimos então com a análise da recepção de *A Família do Barulho* pela DCDP utilizando a sistematização de divisão do filme, dessa vez incluindo também o terceiro e o quarto segmento do filme: os atos performáticos dos atores em confronto direto com a câmera; a quebra do contrato estabelecido com o público.

Em uma das mais famosas passagens de *A Família do Barulho*, Bressane, utiliza três primeiríssimos planos em sequência. Cada um deles pertence à uma instância diferente dentro da categorização de divisão analítica do filme. O primeiro trata-se da imagem estática. O ator Poty está imóvel, com um semblante de tristeza, olhando para cima, com uma lágrima escura saindo dos olhos, que também está parada em seu rosto. O plano dura em torno de 1min e 10s, completamente estático no rosto do ator (**Figura 84**).

Figura 84: Poty, estático, com uma lágrima escura no rosto



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

O segundo plano, dentro da lógica da quebra do contrato estabelecido com o público, trata-se do primeiríssimo plano focado no rosto de Guará Rodrigues. Inicialmente, Guará, assim como Poty, está imóvel, com a diferença que este olha diretamente para a lente da câmera cinematográfica. A curta distância entre o corpo do ator e a lente, assim como o olhar fixo em direção ao mecanismo de captura da imagem evidenciam que este não está replicando a mimese fotográfica, mas sim, adotando uma postura de atravessamento do olhar para a

consciência espetatorial que a câmera, enquanto objeto de presentificação do olhar do espectador, possibilita ao ator. Este encara fixamente o outro lado com um olhar de profundo pesar. A estabilidade da imagem acaba quando este cobre o rosto com as mãos, num gesto de choro escondido e começa a soluçar (**Figura 85**).

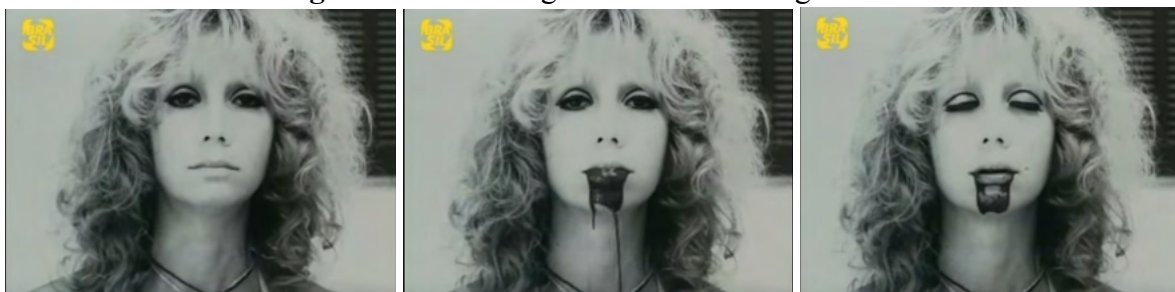
Figura 85: Guará Rodrigues frente à câmera



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

O terceiro e último primeiríssimo plano é protagonizado por Helena Ignez, que também inicia, estática, com o corpo próximo da lente da câmera, contudo, o olhar de Ignez, apesar de frontal, não se dirige ao espectador. A sensação no olhar de Ignez é de transe, não de confronto. Dessa forma, a atriz, consciente da materialidade do dispositivo, o utiliza como registro de um ato performático que começa aos 58 min e 30s, quando ela expele pela boca uma gosma escura, com textura espessa, cuja principal associação, visto o preto e branco da imagem, é que o líquido se trata de sangue. Sem limpar a boca, a sequência finaliza com Ignez fechando os olhos (**Figura 86**).

Figura 86: Helena Ignez e a boca ensanguentada



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

O olhar frontal e o ato de expelir o “sangue” instauram uma performance liminar entre o cinema e a arte de ação, situando a cena no campo da resistência imagética. A fim de estabelecer um diálogo entre essa sequência e outra representação correlata nas artes visuais, pode-se traçar um paralelo entre a imagem de Ignez e a obra *Poemas visuais: Língua Apunhalada* (1968), autorretrato da artista Lygia Pape (**Figura 87**). Nessa obra, Pape apresenta uma boca ensanguentada, criando uma visualidade que remete à violência simbólica e física dirigida aos corpos e às vozes marginalizadas durante o regime militar brasileiro. Segundo Isadora Matioli,

No enquadramento em preto e branco do rosto de Pape (Fig. 01), vemos sua língua escancarada exibindo uma ferida: corte transversal na mucosa, que sangra. Corpo que aponta para uma fisicalidade radical e imagem profunda de potencialidade diante o seu contexto. Simboliza um duplo silenciamento: a censura e o sexismo, sob as circunstâncias violentas do Rio de Janeiro de 1968 (p. 767, 2016).

As representações de Guará, Ignez e a de Pape operam em uma chave performativa, onde o corpo em diálogo com o dispositivo torna-se meio e mensagem, superfície de inscrição da dor, da repressão e da resistência. A matéria orgânica (o sangue, a saliva, a “gosma”) na cena de Ignez funciona como signo de contaminação e de vida, ao mesmo tempo que metaforiza a impossibilidade de silenciar aquilo que insiste em emergir. Até o momento que a matéria escorre pela boca e corpo de Ignez, é percebido no seu corpo as reações da deglutição: a boca se contrai, a traquéia no pescoço de movimenta numa postura de vômito, até o momento limite onde os lábios não conseguem conter o impulso de expelir o líquido escuro. Como observa Isadora Matioli (2020), a fotografia de Pape “atua na fronteira entre a denúncia e o rito, encenando o grito de uma mulher atravessada pela violência e pela censura”. Tal leitura pode ser estendida à performance de Ignez, cuja intenção artística, diferente do ato de Guará, que direciona o olhar ao de confronto ao espectador, devolve o mesmo olhar para si como ação performática operando como espelho da própria opressão social.

Figura 86: Fotografia “*A Língua Apunhalada*”, de Lygia Pape



Fonte: Comitê Brasileiro de História da Arte

A sequência de três planos, que ocorre já no fim da película, contudo, em nada conversa com o filme na instância da disposição dos personagens na ação e entre si, até porque, como vimos, sequer existe interação na ação dos personagens nas cenas descritas. Ela está no filme enquanto ordem sensível de crítica da situação política do país. Da lágrima escura, ao choro, ao escorrer do sangue, sem a possibilidade de exprimir verbalmente qualquer palavra, Poty, Guará e Ignez, em uma interpretação puramente corporal desenvolvem uma mensagem que só é possível de ser identificada ou lida a partir da participação ativa do espectador para criar significados em cima da imagem, que num contexto de análise do cinema narrativa-representativo-industrial, seria considerado ilógico.

É necessário mencionar que o terceiro primeiríssimo plano aqui percorrido, reaparece em outro filme de Bressane, que notadamente, já foi mencionado nesta dissertação. Trata-se de *Memórias de Um Estrangulador de Loiras*, que utiliza apenas a cena protagonizada por Helena Ignez como enxerto no bloco final do filme. Franco (2014), ao relacionar o cinema e as artes visuais enquanto guerrilha artística, também analisa a proximidade do poema visual de Pape e a performance de Ignez em *Memórias de Um Estrangulador de Loiras* ao destacar o simbolismo envolto em ambas as representações da boca lacerada como uma forma representacional da falta de liberdade do regime militar no Brasil. Entretanto, ele aponta uma diferença fundamental entre as duas obras: enquanto a imagem de Ignez é foi realizada por um homem, a fotografia trata-se de um autorretrato feito por uma mulher. Dessa forma, a obra de Pape dialoga com mais profundidade às questões relacionadas ao movimento feminista no que diz respeito à liberdade de fala, em específico, da mulher. Segundo Franco,

Enquanto Pape expõe a lesão, um corte transversal que libera sangue, Helena Ignez nem ao menos é capaz de abrir a boca, está afogada nas próprias palavras. O sangue, derivado da violência, impede a expressão. De certa forma, Pape e Bressane, este por meio do corpo de Ignez, retratam experiências próprias em relação ao cerceamento da liberdade. Pape, mais objetiva, expõe a ferida aberta de quem vive no epicentro da situação política brasileira. (2014, p. 128)

Para além das questões sobre a logicidade nas sequências descritas, é possível pensar a poética envolvida na potência relacional entre câmera e corpos que, segundo Guimarães (2018), manifestam-se na capacidade de tensionar as fronteiras entre encenação e representação. Uma fricção contínua entre o olhar e o movimento, entre o registro e a presença. A câmera, mais do que um instrumento de captação, torna-se um corpo que sente, que respira e que se afeta em sua interação com os corpos filmados. É fundamental distinguir esse conceito do código narrativo clássico da câmera subjetiva. No cinema de tradição narrativa, a câmera subjetiva funciona como prótese ótica do personagem, vinculando o ponto de vista visual ao ponto de vista dramático. Já a câmera-corpo rompe com essa estrutura: ela é autônoma, não representando ninguém, mas instaurando-se como presença ativa, que coexiste e interfere na diegese. Assim, ela não “narra” o olhar de um personagem, mas produz um olhar próprio, imanente ao ato de filmar. (Guimarães, 2018). A presentificação da câmera nem sempre ocorre com o corpo, mas também com a própria materialidade do dispositivo, como por exemplo o momento que Bressane escolhe filmar o tripé (**Figura 88**).

Figura 88: Tripé da câmera em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

A câmera-corpo também afeta o espectador, deslocando-o de uma posição passiva para uma experiência sensorial partilhada. Como observa Vieira Jr. (2011, p. 28), essa interação “promove o encontro com a alteridade”, pois o espectador é tocado pelos corpos que vê, sentindo em sua própria carne a vibração do encontro entre imagens, gestos e afetos. Nesse sentido, o cinema se configura como um campo de troca, no qual o olhar não domina, mas se deixa atravessar, e o corpo filmante torna-se meio de contato entre mundos.

A relação entre corpo e câmera também pode ser exemplificada na crítica às ordens sociais e quais corpos obedecem à conceituação estrita de família pela moralidade imposta pela ditadura civil-militar brasileira. No começo do filme, vemos imagens caseiras de diversas situações. Uma menina segura um serrote, com um olhar sério e, poucos segundos depois, sorri para a câmera (**Figura 89**). Em seguida, ela brinca com outro menino, utilizando o serrote para remeter ao corte do corpo do garoto pela metade (**Figura 90**). Trata-se da primeira vez que crianças são filmadas no decorrer da obra. Esta já estabelece um exímia relação entre corpo e câmera, já que o enfrentamento das crianças ao dispositivo óptico releva não apenas a consciência dos miúdos a uma encenação não mimética, mas também da possibilidade de brincar dentro de uma consciência infantil que orbita entre o espectro da crueldade, da violência e do lúdico, que se revela no ato de serrar o garoto pelo meio. Mesmo que inconsciente, pois trata-se de dois pequenos, a menina faz os movimentos à altura da genitália da outra criança, que imagneticamente incomoda pela laceração do falo. Ao sermos atingidos pela imagem, enquanto adultos que podem refletir sobre um ato infantil, percebemos que o ato cruel situa uma ruptura com uma hegemonia da ordem falocêntrica, ou seja, a descentralização de uma sociedade que põe o masculino, em especial o homem branco, heterossexual, de classe média ou alta, como símbolo de soberania social. A relação corpo e câmera, nesse primeiro momento, se dá no duplo incômodo gerado pela ciência das atitudes dos corpos dispostos na fotografia em movimento, primeiro no brincar cruel, mas também no incômodo desconforto ao espectador, pelo simbolismo em torno da atitude dos dois corpos que se presume a inocência, mas estes, pelo contrário, agem em desafio à primazia da ordem tradicionalista da sociedade patriarcal.

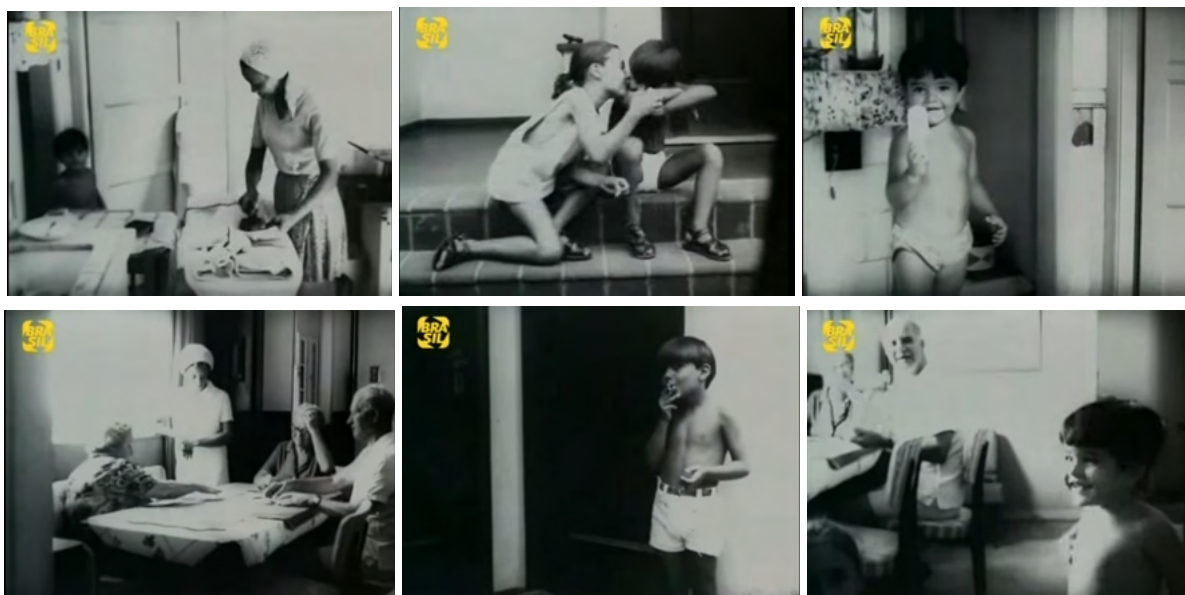
Imagem 89 e 90: Menina posa e brinca com serrote em *A Família do Barulho*



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

A relação entre corpo e câmera neste primeiro momento do filme aparecem apenas sobre questões correlatas à ordem da sociedade enquanto estrutura, mas também na organização do núcleo familiar. Continuamos a analisar o que sucede após as imagens das crianças com serrotes. Uma mulher negra, com roupas que remetem ao trabalho doméstico, passa roupas, sorri para a câmera enquanto cuida de uma criança negra; Duas crianças brincam diante da câmera e a menina dá um beijo na bochecha do garoto, tenta afastar ela ponto os braços cruzados diante do rosto. Uma criança chupa um picolé e o mostra à câmera. Um grupo de idosos jogando cartas. Um menino fuma um cigarro e sorri de forma maliciosa para a lente, como quem tem consciência de fazer algo proibido. Por último, voltamos aos idosos que encorajam um menino à sorrir para a câmera (**Figura 91**). As relações mostradas estabelecem muito bem questões relativas às condições sociais das pessoas em tela, da empregada, às crianças, aos velhos. A câmera em toda a sequência está inserida como corpo, cujas pessoas em interação com ela presentificam sua dinâmica e extrapolam a condição do mecanismo como puro registro de imagens, desvelando a experiência estética da imagem familiar de arquivo. Ele desloca o motivo das imagens de arquivo como memória familiar, para a inscrição dessas imagens como evidência da política de constituição familiar burguesa: quem é a empregada, quem são as crianças, quais crianças que podem ser filhos da família, quais crianças não estão inseridas em um contexto familiar. A criança que fuma está no mesmo espectro de moralidade familiar que a criança com um picolé?

Figura 91: Sequência de cenas que remetem a imagens de arquivo de família.



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

As sequências descritas acima se enquadram como atos performáticos em confronto direto com a câmera, que é desempenhado com frequência pelos atores no filme. Constituem esses segmentos do filme tanto atitudes corriqueiras como o andar de um lado para o outro na frente da câmera de Ignez, a dança da odalisca, o personagem de Guará Rodrigues dançando marchinha de carnaval com um bata e momentos de Guará perseguindo a personagem de Ignez de joelho da praia, como também cenas de maior impacto performático (**Figura 92**).

Figura 92: Guará Rodrigues dança *Chegou A Hora da Fogueira*, música de Carmem Miranda



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

Esse teor performativo é identificado no texto de Avelino Gambim (**Figura 93 e 94**), de 8 de abril de 1975. A avaliação de Gambim pode ser considerada a mais reflexiva sobre o filme, já que este se dedica a interpretar a disjunção formal de Bressane a partir do viés

político e confrontador do filme em associação à realidade sócio-econômica do país. O texto de Gambim, que dedica a discorrer com mais detalhes suas impressões do filme, se aproximando a uma crítica cinematográfica jornalística, demonstra que nem todas as leituras dos técnicos de censura são feitas em dissonância com a intencionalidade do autor por uma questão de falta de capacidade técnica para compreender um filme experimental. Apesar de tudo, ele repete, no início do parecer, um gesto analítico de enquadrar as imagens que simulam o arquivo de família com a narrativa que se desenvolve na disposição dos personagens na ação e entre si, evidenciando os preconceitos do censor em torno dos temas da família, da sexualidade, da marginalização e da representação da pessoa com deficiência. Em nenhum momento Bressane desenvolve as crianças vistas no início da película como versões mirins dos personagens interpretados por Ignez, Guará e Poty, contudo, Gambim, numa necessidade enquadrar as imagens vistas no começo do filme enquanto fio narrativo, assume a postura de interpretar os gestos performáticos dentro de uma ordem narratológica.

Figura 93: Parecer de Avelino Gambim sobre A Família do Barulho⁵⁹

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 5591 / 75

TÍTULO: A FAMÍLIA DO BARULHO (filme - sem trailer).

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: PELA NÃO LIBERAÇÃO.

Longa metragem, 35mm, em preto e branco, Prod. Nacional.

O 1º quadro do filme apresenta três crianças, dois meninos e uma menina, sem o amparo necessário à sua educação: os três brincam na maior promiscuidade, fumam, etc.

Nos quadros seguintes mostra os mesmos garotos, já adultos: A menina transforma-se numa meretriz e amante do irmão mais velho, o qual é também seu "gigolô", enquanto o menor - débil mental - é homossexual passivo do irmão; por ser débil mental, tem que receber comida na boca, motivo por que só come os restos. A moça, no entanto, exerce poder sobre os irmãos e, quando o irmão lúcido resolve contratar um "odalisca" para prepará-la para ir a Bagdá "ganhar dinheiro", ela se revolta, nas tornando-se amante homossexual daquela, convence-a a deixar a casa. (Casa este cenário de incestos, homossexualismo masculino e feminino).

Nesse deprimente ambiente de promiscuidade e baixez moral, o filme joga apelos contra o estado sócio-econômico do Brasil, como: fazendo insistentes alusões ao milagre do petróleo, sem que se veja o "ouro negro"; na colocação subreptícia e inteligente de contrastes sociais; na referência injuriosas a funcionário público; na insistência cíclica do homem andando de joelhos atrás da mulher, indicando a escravidão do homem ao sexo, etc.. Além disso, há várias referências ao passado, pela apresentação freqüente de fotos estáticas de corporações militares e de famílias tradicionais: talvez a película, em lembrando o passado, quisesse fazer uma comparação entre a família integrada e disciplinada de antes e a desagregação total da "família do barulho". Mas se pretendia, não conseguiu. Entretanto, a "família do barulho" aparece como fruto da promiscuidade e da ausência da mão educadora na infância. Essa "família" seria, então, um caso excepcional, ou um retrato de muitas famílias das nossas grandes cidades? Ou seria uma advertência?

Ainda, o fato de deixar muitos espaços da película sem

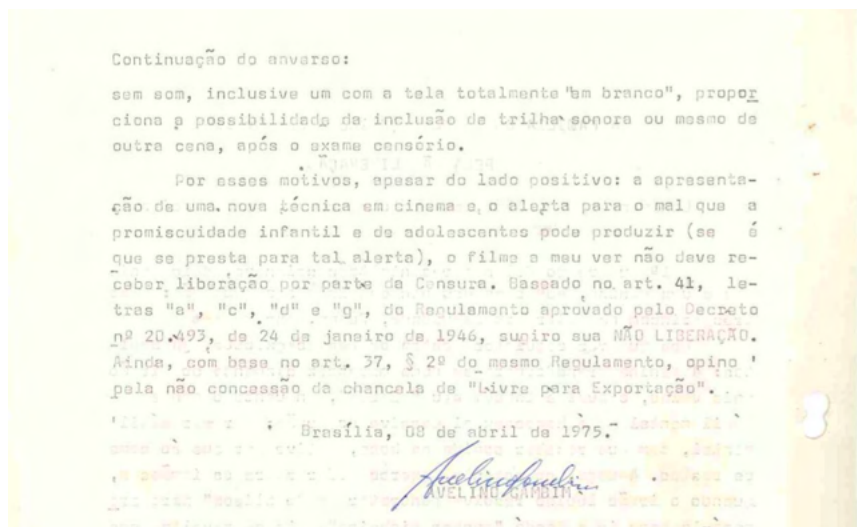
- continua no verso -

DPF-742

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

⁵⁹ Transcrição do parecer de Gambim: "O 1º quadro do filme apresenta três crianças, dois meninos e uma menina, sem o amparo necessário para à sua educação: os três brincam na maior promiscuidade, fumam, etc. Nos quadros seguintes mostra os mesmos garotos, já adultos: a menina transforma-se numa meretriz e amante do irmão mais velho, o qual também é seu "gigolô", enquanto o menor débil mental - o homossexual passivo do irmão; por ser débil mental, tem que receber comida na boca, motivo por que só come os restos. A moça, no entanto, exerce poder sobre os irmãos e, quando o irmão lúcido resolve contratar uma "odalisca" para prepará-la para ir a Bagdá "ganhar dinheiro", ela se revolta, nas tornando-se amante homossexual daquela, convence-a a deixar a casa. (Casa este cenário de incestos, homossexualismo masculino e feminino). Nesse deprimente ambiente de promiscuidade e baixez moral, o filme joga apelos contra o estado sócio-econômico do Brasil como: fazendo insistente alusões ao milagre do petróleo, sem que se veja o "ouro negro"; na colocação subreptícia a inteligente de contrastes sociais; na referência cíclica do homem andando de joelhos atrás da mulher, indicando escravidão do homem ao sexo, etc.. Além disso, há várias referências ao passado, pela representação freqüente de fotos estáticas de corporações militares e de famílias tradicionais: talvez a película, em lembrando o passado, quisesse fazer uma comparação entre a família integrada e disciplinada de antes e a desagregação total de "família do barulho". Mas se pretendia, não conseguiu. Entretanto, a "família do barulho" aparece como fruto da promiscuidade e da ausência da mão educadora na infância. Essa "família" seria, então, um caso excepcional, ou um retrato de muitas famílias das nossas grandes cidades? Ou seria uma advertência? Ainda, o fato de deixar muitos espaços da película sem - continua no verso -

Figura 94: Verso do parecer de Avelino Gambim sobre *A Família do Barulho*⁶⁰



Fonte: Arquivo Nacional (2024)

O parecer de Gambim cita o ato performático de Guará Rodrigues, de cueca, ao apontar uma faca no chão, desferindo golpes repetidos, falando: “O petróleo é nosso! Milagre!” (**Figura 95**) O gesto performático do ator, que explicitamente defende a soberania do povo brasileiro sobre as riquezas minerais do país, tem direta conexão com a união do Estado com o empresariado nacional que apoiava o regime totalitarista da ditadura. Segundo Julio Cesar Pereira de Carvalho (2023), após o golpe civil-militar de 1964, diversos dirigentes de organizações patronais encaminharam uma carta ao então presidente Castello Branco, solicitando a revisão da desapropriação das refinarias privadas. Nessa correspondência, com tom abertamente favorável ao novo regime, os empresários argumentavam que a política de expropriação promovida por Goulart buscava “anular os pontos de resistência às greves gerais na indústria petrolífera”, destacando que as refinarias privadas teriam maior capacidade de conter mobilizações trabalhistas do que as estatais.

Esse documento evidencia que as elites empresariais não apenas apoiaram o golpe, mas também se percebiam como agentes capazes de influenciar diretamente as decisões políticas do novo regime. A ditadura civil-militar implementou um conjunto de medidas que beneficiaram amplamente a iniciativa privada, especialmente nos setores complementares às

⁶⁰ Continuação do anverso: sem som, inclusive um com a tela totalmente “em branco”, proporciona a possibilidade de inclusão de trilha sonora ou mesmo de outra cena, após exame censório.

Por esses motivos, apesar do lado positivo: a apresentação de uma nova técnica em cinema e o alerta para o mal que a promiscuidade infantil e de adolescentes pode produzir (se é que se presta para tal alerta), o filme a meu ver não deve receber liberação por parte da Censura. Baseado no art. 41, letras “a”, “c”, “d” e “g”, do Regulamento aprovado pelo Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, sugiro sua NÃO LIBERAÇÃO. Ainda, com base no art. 37, § 2º do mesmo Regulamento, opino pela não concessão da chancela de “Livro para Exportação”. Brasília, 08 de abril de 1975. AVELINO GAMBIM.”

atividades da Petrobras. Entre 1970 e 1973, período identificado como o “milagre econômico”, os investimentos das companhias do ramo industrial cresceram mais de 118%, conforme dados da Associação Brasileira da Indústria de Base (ABDIB, 1974, p. 11). Carvalho (2023) evidencia que das empresas listadas pela entidade naquele período, pelo menos 58 atuavam diretamente no fornecimento de equipamentos e máquinas para os segmentos químico e petroquímico, ambos fortemente integrados às demandas da estatal.

A performance de Guará Rodrigues, junto a outras formas de escárnio, operado por Bressane e os atores, ao estado sócio-econômico brasileiro citado no parecer de Gambim, reitera a noção de crueldade na poética de Bressane para além do grafismo da violência física. A crueldade da imagem procede na representação da violência impregnada no arranjo político brasileiro, que relega a funcionalidade do Estado à um regime autocrata, presente no cotidiano, que para além dos crimes cometidos aos direitos humanos, também entregavam os lucros do país à uma parcela mínima e elitizada da sociedade civil.

Figura 95: Ato performático de Guará Rodrigues: O petróleo é nosso



Fonte: *A Família do Barulho* (Júlio Bressane, 1970)

Além de momentos já comentados aqui, o técnico de censura comenta a dualidade da repressão da ditadura no que ele considera disciplina e a representação dos marginalizados, que ele denomina como desagregação total.

Talvez a película, em lembrando, quisesse fazer uma comparação entre a família integrada e disciplinada de antes e a desagregação total. Mas se pretendia, não conseguiu. Entretanto, a *Família do Barulho* aparece como fruto da promiscuidade e da ausência da mãe educadora na infância. Essa “família” seria, então, um caso

excepcional, ou o retrato de muitas famílias das nossas grandes cidades? Ou seria uma advertência? (Brasil, 1975)

Gambim, em sua leitura, evidencia um lado positivo: o que ele chama de apresentação de uma nova técnica de cinema e o conteúdo do filme como advertência dos problemas sociais que surgem na infância, mas não tem certeza se esse é, de fato, a intenção do autor. A existência de um ponto de discordância que surge da possibilidade da existência de um ponto positivo na obra evidencia que mesmo sobre as mesmas balizas, a individualidade de leitura não significa pontos de rachadura no horizonte de expectativas da comunidade interpretativa, já que “as pequenas discordâncias que se leem numa troca de laudos de um censor para outro, de um setor para o outro, revelam uma divergência de interpretação parcial do que ideológica” (Bamba, 2013, p. 293).

6.5 Um público muito reduzido de hábitos extravagantes

Ao avaliar uma obra cinematográfica, o técnico de censura ocupa uma posição paradoxal entre o espectador e o mediador institucional do poder. Consciente da multiplicidade de sentidos possíveis contidos em um filme — ou seja, da sua pluralidade de “verdades” interpretativas —, ele tenta antecipar o processo de recepção, buscando controlar e restringir a construção de significados por parte do público. Quando o censor julga que uma obra contraria os valores morais, religiosos ou políticos tidos como legítimos, sua ação não se limita a um gesto técnico de veto: ela se configura como uma operação simbólica de tutela, exercida “em nome” da proteção dos públicos, especialmente daqueles considerados vulneráveis ou “influenciáveis”.

O parecer de J. Antonio S. Pedroso, de 24 de março de 1975, demonstra essa consciência ao denunciar a abertura de significados que o filme pode abranger (**Figura 95**). Contudo, o tom na escrita de Pedroso deixa clara a irritação do censor com a quantidade de momentos que ele considera uma história “sem pé nem cabeça, relatada da forma mais absurda possível”. Ele repete termos aqui já discutidos: falta de nexos, o uso exacerbado da sexualidade (onde ele diz que a degeneração atinge níveis inconcebíveis), linguagem chula, o uso de palavrões etc. Pedroso considera tudo o que foi apresentado como besteira e idiotice, já que este não consegue conceber uma justificativa para que esses elementos apareçam no filme.

Figura 96: Parecer de J. Antonio S. Pedroso sobre *A Família do Barulho*⁶¹

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 2161 1-15

TÍTULO: "A FAMÍLIA DO BARULHO"

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: PELA NÃO LIBERAÇÃO

35 mm - longa metragem - preto e branco - sem trailer

"Trata-se de uma família de náufragos do Novo Mundo suas novas relações de amizade e convivência. Como pano de fundo uma jogada gangstérica com petróleo travestis e odaliscas". Isto segundo a sinopse apresentada na ficha técnica. Pelo que apresenta, o filme pode receber inúmeras interpretações. O que não tem explicação é colocar tanta besteira e idiotices junto, em um mesmo filme. Homossexualismo, lesbianismo, além de grossuras e agressões compõem a base de uma estória sem pé nem cabeça, relatada da forma mais absurda possível.

Como retrato absurdo de uma família, onde a degeneração atinge níveis inconcebíveis, em cenas desconexas. Insinuações claras de imoralidades, linguagem chula e alguns palavrões totalmente desnecessários, homossexualismo, lesbianismo e outras idiotices do mesmo calibre levam-me a opinar, digo, opinar pela NÃO LIBERAÇÃO.

Brasília, 24 de março de 1975

J. Antonio S. Pedroso

Fonte: Arquivo Nacional (2024)

A indignação e revolta de Pedroso reside naquilo que denota o trabalho da censura como uma espécie de código de proteção à uma parcela da comunidade que precisa ser defendida contra agentes externos que desejam contaminar a sociedade. Bamba (2013) explica que o censor atua como um produtor de ficções sociais, pois “imagina” e constrói espectadores hipotéticos — públicos idealizados que ele supõe necessitarem de proteção moral e ideológica.

⁶¹ Transcrição do parecer de Pedroso: “Trata-se de uma família de náufragos do Novo Mundo suas novas relações de amizade e convivência. Como pano de fundo uma jogada gangstérica com petróleo travestis e odaliscas”. Isto segundo a sinopse apresentada na ficha técnica. Pelo que apresenta, o filme pode receber inúmeras interpretações. O que não tem explicação é colocar tanta besteira e idiotices junto, em um mesmo filme. Homossexualismo, lesbianismo, além de grossuras e agressões compõem a base de uma estória sem pé nem cabeça, relatada da forma mais absurda possível. Como retrato absurdo de uma família, onde a degeneração atinge níveis inconcebíveis, em cenas desconexas. Insinuações claras de imoralidade, linguagem chula e alguns palavrões totalmente desnecessários, homossexualismo, lesbianismo e outras idiotices do mesmo calibre levam-me a opinar, digo, opinar pela NÃO LIBERAÇÃO. Brasília, 24 de março de 1975. J. Antonio S. Pedroso.”

Essa atitude, como observa Umberto Eco (2008), desconsidera as dimensões do *intentio auctoris* (a intenção do autor) e do *intentio operis* (a intenção da própria obra), privilegiando apenas o *intentio lectoris* (a intenção do leitor), entendida aqui como a projeção de uma leitura subjetiva e normativa. Em outras palavras, o censor interpreta o filme não a partir de suas potências estéticas ou discursivas, mas segundo sua própria percepção moral e política do que é aceitável ou perigoso para o corpo social. O que acontece é que nessa empreitada de defesa ao espectador, o censor atua como um produtor de ficções sociais, pois “imagina” e constrói espectadores hipotéticos, ou seja, públicos idealizados que ele supõe necessitarem de proteção moral e ideológica. A função do censor é de antecipar a recepção. Ele elimina sentidos possíveis e bloqueia caminhos interpretativos que possam conduzir à reflexão, à crítica ou à subversão dos valores hegemônicos. Como um intérprete privilegiado, ele recusa o diálogo com o texto fílmico e impõe sobre ele uma hermenêutica da interdição, vetando a espectadorialidade (Bamba, 2013).

O argumento da defesa do espectador é constante nos laudos. No texto de Roberto Antônio Coutinho, ele aponta que o filme não possui mensagem positiva nem valor artístico, e configura “um desrespeito ao espectador”. Ivelide G. de Andrade (**Figura 79**), cita o conteúdo como “desaconselhável e pernicioso a qualquer platéia”. Mas quem é o público referido nos textos? A dimensão de construção de um espectador pode ser vista no texto de Glaucia Baena Soares (**Figura 72**), que diz “O diretor pretende mostrar uma nova escola de cinema a público muito reduzido de hábitos extravagantes. Opino pela NÃO LIBERAÇÃO por julgar, ou melhor, poupar o público espectador de assistir aberrações consideradas pelo autor como “família”” e no parecer de Rodrigues e Lacerda que falam: “contém uma mensagem política dirigida a determinado público, de conteúdo nitidamente subversivo”.

Portanto, o espectador é uma pessoa imaginada, não um espectador real que produz e exerce a recepção da obra por si só. Bamba (2013) discute que as leituras partem da existência um sujeito que se posiciona diante do texto fílmico mais como um espectador empírico, no sentido atribuído por Umberto Eco (2008), do que como um espectador-modelo — aquele que cooperaria com as estratégias semióticas e narrativas propostas pela obra. Sua leitura, embora excêntrica e por vezes desprovida de fundamento estético, obedece a um horizonte de expectativas e a um sistema interpretativo que, como destaca Stanley Fish (2007), está longe de ser arbitrário. Para o teórico, mesmo as interpretações excêntricas — aquelas que parecem destoar do consenso crítico ou da intenção autoral — são formadas dentro de um conjunto de convenções discursivas e institucionais. Em outras palavras, “a produção e a percepção das

interpretações excêntricas são atividades tão aprendidas e convencionais quanto a produção e a percepção de interpretações que são julgadas aceitáveis” (FISH, 2007, p. 81).

É interessante notar que, ao compreender a dinâmica sensível do filmes, existem duas formas de espectador nos laudos censórios que devem ser protegidos: aqueles que se chocariam com as imagens e aqueles que reinterpretariam o filme a partir de sua subjetividade. O primeiro espectador trata-se daquele atribuído ao espectador-empírico de Umberto Eco. Para o segundo, podemos pensar a espectralidade a partir dos conceitos de Rancière, um espectador emancipado, e de David Bordwell, onde o espectador é concebido como uma entidade cognitiva que atua na articulação entre percepção, inferência e construção narrativa. David Bordwell (1989, 2008) conclui que o espectador assume a postura de um visualizador ativo (*viewer*), cujo funcionamento é essencialmente sensorial e cognitivo. Trata-se de um modelo teórico que busca compreender como a mente do espectador constrói a coerência narrativa a partir de dados parciais oferecidos pelo filme, transformando a experiência fílmica em um processo de constante verificação de hipóteses perceptivas.

Sobre uma análise cognitivista, Bordwell explica que a percepção cinematográfica é entendida como uma forma de simulação. O cérebro do espectador processa a imagem, filtrando o ambiente visual e antecipando suas possibilidades narrativas. A cada plano, o sujeito infere sentidos, formula expectativas e ajusta suas hipóteses sobre o que vê, num processo que articula memória, atenção e motivação (Bordwell, 1989). O que ocorre em *A Família do Barulho* é que o espectador ao ser defrontado com a fragmentação da linguagem cinematográfica se vê à mercê da imprevisibilidade, assim como a construção de sentidos possíveis do filme. Contudo, Bordwell (1985, 1989) também enfatiza que as formas e técnicas cinematográficas não são universais ou atemporais: elas devem ser analisadas dentro de contextos históricos e estilísticos específicos, nos quais as convenções narrativas e perceptivas são socialmente aprendidas e compartilhadas.

As formas de leitura antecipam a experiência do espectador, contudo, fica muito claro que a população de espectadores protegidos, são aqueles que existem dentro dos limites de decência moral da censura. Nada de espectadores marginalizados, prostitutas, homossexuais ou odaliscas. A hipótese de proteção recai apenas para uma parcela de pessoas que vive dentro das regras morais e políticas da ditadura civil-militar, em sua maioria, pessoas de um classe média alta cujos olhos devem ser tapados diante da depravação de uma parcela social que pode ser considerada “muito pequena” e de “hábitos extravagantes”. A proibição

do filme para esses espectadores hipotéticos também sinaliza a biopolítica dos corpos da ditadura civil-militar: quais existências são válidas e quais não são.

CAPÍTULO 7

Discursos em disputa: a vigência da censura

Figura 97: Recorte de nota no Jornal do Estado de S. Paulo, datado de 13 de julho de 1975, que informa a interdição de *A Família do Barulho*



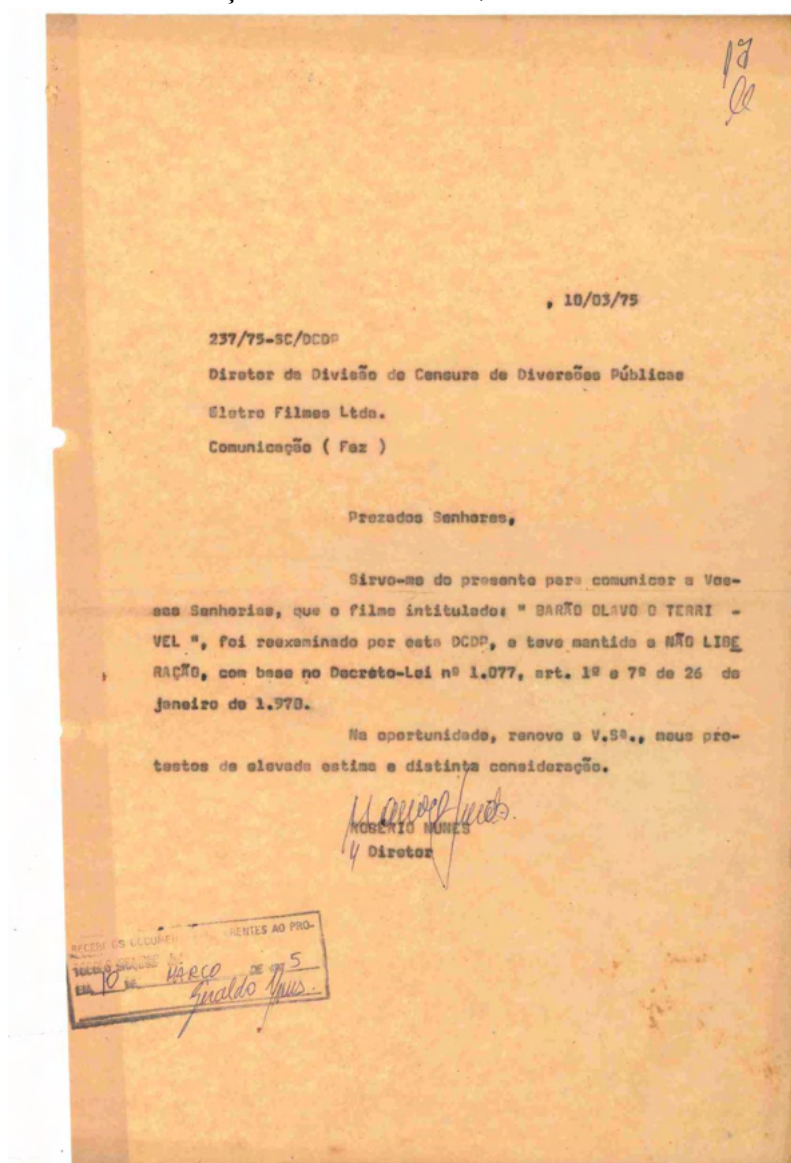
Fonte: Cinemateca Brasileira (2025)

Ainda no ano de 1975, a interdição de *A Família do Barulho* torna-se pública através de notícia jornalística, em nota no Jornal do Estado de São Paulo (**Figura 96**), publicada em 13 de julho de 1975. Assim diz o título: “Filme proibido”. Conforme estabelecido no Decreto-Lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, Art. 10, “o certificado de censura para teatro, cinema e novelas ou teatro para radiodifusão terá validade, em todo território nacional, pelo prazo de 5 (cinco) anos”, o que significa que a validade do veto de ambos os filmes terminaria em julho de 1980, sendo necessário submeter novamente as películas aos procedimentos do DCDP para tentar uma nova liberação, o que não aconteceu.

Do momento da dissolução da Belair, à resposta do estado, ao vai e vem dos trâmites legais dentro do INC e do DCDP, à submissão dos filmes ao aparato do censor, à finalmente, o veredito final de Rogério Nunes, diretor da DCDP, cuja decisão foi proibir o filme em todo o território nacional, ao todo, o veto à espetatorialidade pública legal de *Barão Olavo*, *o Horrível* e *A Família do Barulho*, durou pelo menos 10 anos. Durante esse período, o ímpeto de Bressane em realizar filmes não morreu, continuando a produzir novos filmes nos moldes Belair em Londres e Nova Iorque, enquanto estava em exílio fora do país, e na volta continua a gravar suas obras no Brasil, ainda que a situação política continue a incidir sobre as suas obras. Assim, o determinante de interdição, por mais que sinalize a vigência da ordem do estado sobre a circularidade das obras, vai além dos 5 anos que a legislação da ditadura exige.

Tanto *Barão Olavo, o Horrível*, quanto *A Família do Barulho* permanecem num limbo de exibição durante a década de 1970 inteira.

Figura 98: Parecer final de Rogério de Nunes, de 10 de Março de 1975, indicando a não liberação de *Barão Olavo, o Horrível*.⁶²



Fonte: Arquivo Nacional (2024)

⁶² Transcrição do documento: 10/3/75. 237/75-SC/DCDP

Diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas

Eletro Filmes Ltda

Comunicação (Faz)

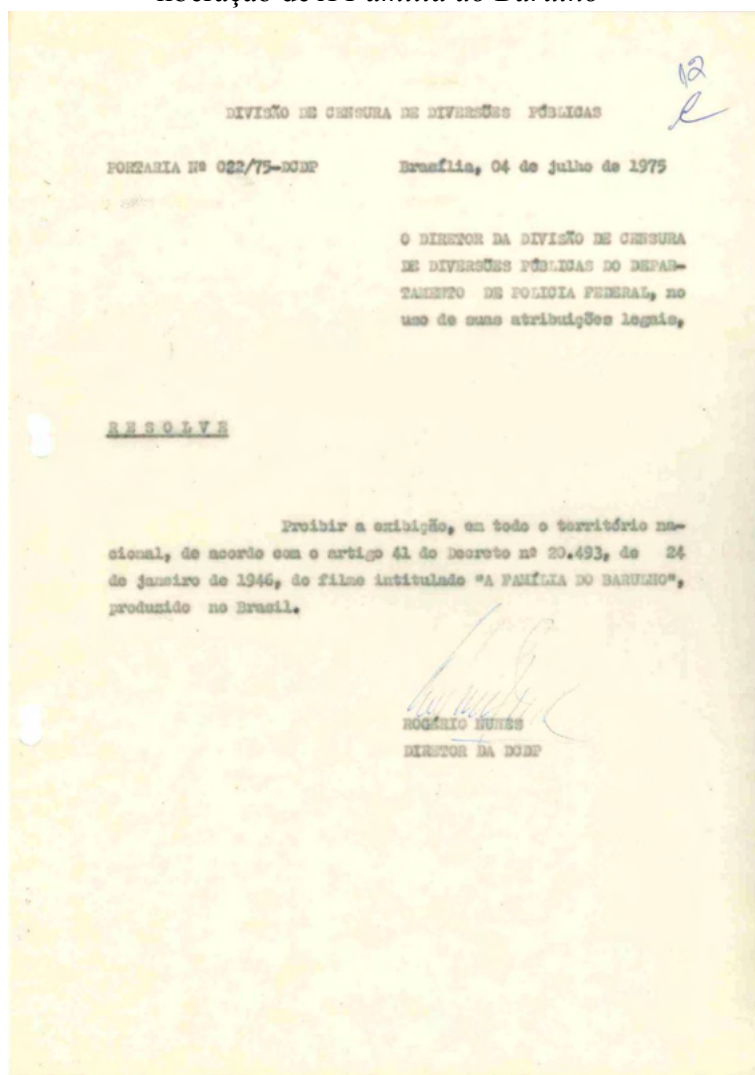
Prezados senhores,

Sirvo me presente por comunicar a Vossas Senhorias, que o filme intitulado “Barão Olavo, o Terrível” foi reexaminado, por esta DCDP, e teve mantida a NÃO LIBERAÇÃO, com base no Decreto-Lei nº 1.077, art. 1º e 7º de 26 de janeiro de 1970.

Na oportunidade renovo a V. Se., meus protestos de elevada estima e distinta consideração. Rogério Nunes.

Diretor. (Recebi os documentos referentes ao protocolo SRA/SBS em 10 de Março de 1975. Geraldo M****s - assinatura não identificada)

Figura 99: Parecer final de Rogério de Nunes, de 04 de Julho de 1975, indicando a não liberação de *A Família do Barulho*⁶³



Fonte: Arquivo Nacional (2024)

Mas o que aconteceu foi que, antes do prazo ser concluído, o Cine Clube CAAE da Fundação Getúlio Vargas de São Paulo, organizou, de 30 de março a 8 de abril de 1979, uma mostra com quase todos os filmes de Bressane, a primeira vez que isto era feito no país. Na programação, apenas *Bethânia Bem de Perto*, *O Monstro Caraíba* e *Barão Olavo, o Horrível* não foram exibidos. Dessa forma, abertamente e ilegalmente, *A Família do Barulho* obteve mais uma sessão pública, 8 anos após ser visto na Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro. A

⁶³ Transcrição do documento: Divisão de Censura de Diversões Públicas. Portaria Nº 022/75-DCDP. Brasília, 04 de Julho de 1975.

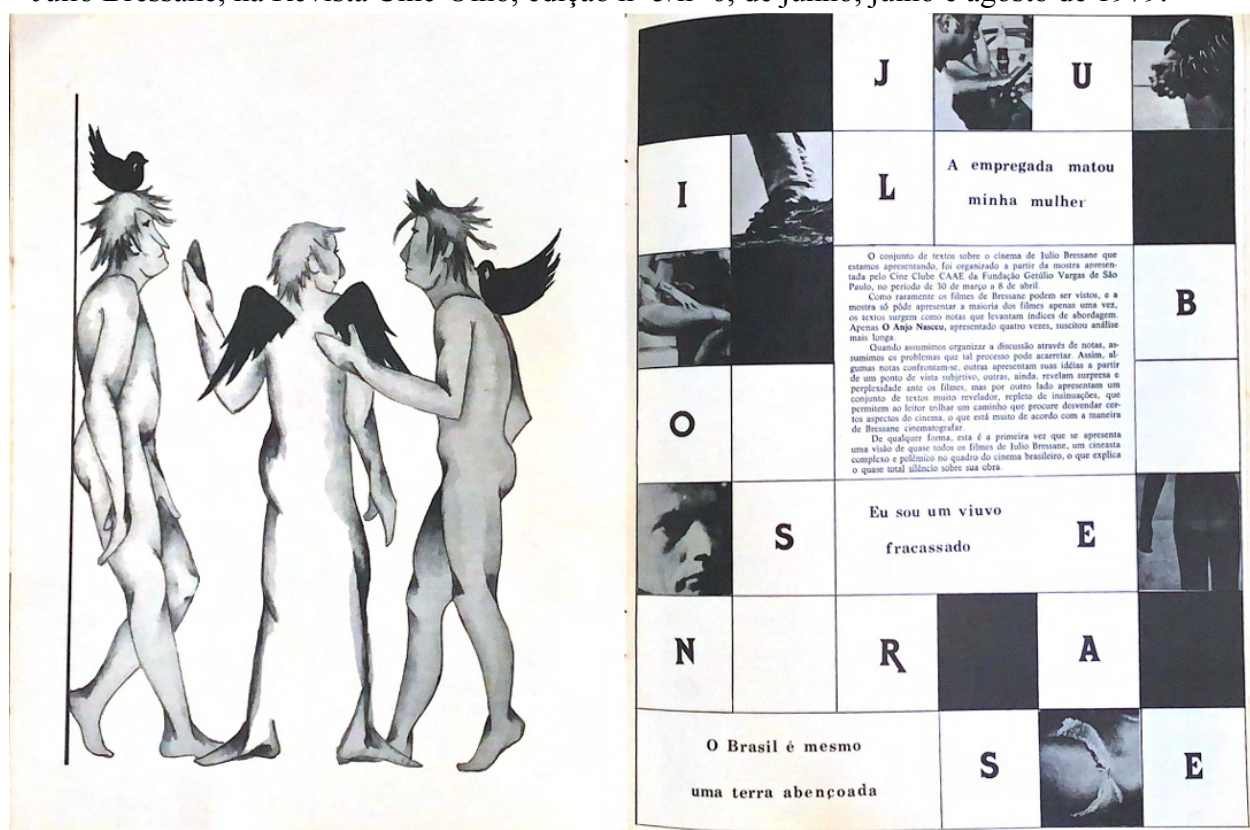
O DIRETOR DA DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS DO DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL, no uso de suas atribuições legais,

RESOLVE

Proibir a exibição, em todo o território nacional, de acordo com o artigo 41 do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946, do filme intitulado “A FAMÍLIA DO BARULHO”, produzido no Brasil. Rogério Nunes. Diretor da DCDP.

revista Cine-Olho, periódico estudantil dedicado à cinema, produzido pela PUC-RJ até 1978 e em 1979 pela USP, dedicou uma seção especial para mostra que funcionou como um catálogo, com textos de Rubens Machado, Ismail Xavier, Jean Claude Bernardet, João Silverio Trevisan, Luís Nazário, Mário Dalcêndio Jr., Jairo Ferreira e Fernando Mesquita (**Figura 99**). No registro do periódico, ao apresentar a mostra, o texto informa que a maioria dos filmes só pôde ser apresentado uma vez, com exceção de *O Anjo Nasceu*, que foi apresentado quatro vezes.

Figura 100: Abertura do catálogo de textos sobre a exibição da mostra focada na obra de Júlio Bressane, na Revista Cine-Olho, edição nº 5/nº 6, de junho, julho e agosto de 1979.⁶⁴



Fonte: Cinemateca Brasileira (2025)

⁶⁴ Transcrição do texto: “Júlio Bressane: A empregada matou minha mulher; Eu sou um viúvo fracassado; o Brasil é mesmo uma terra abençoada.

O conjunto de textos sobre o cinema de Júlio Bressane que estamos apresentando, foi organizado a partir da mostra apresentada pelo Cine Clube CAAE da Fundação Getúlio Vargas de São Paulo, no período de 30 de março a 8 de abril.

Como raramente os filmes de Bressane podem ser vistos, e a mostra só pôde apresentar a maioria dos filmes apenas uma vez, os textos surgem como notas que levantam índices de abordagem. Apenas o *Anjo Nasceu*, apresentado quatro vezes, suscitou análise mais longa.

Quando assumimos organizar a discussão através de notas, assumimos os problemas que tal processo pode acarretar. Assim algumas notas confrontam-se, outras, ainda, revelam surpresa e perplexidade antes os filmes, mas por outro lado apresentam um conjunto de textos muito revelador, repleto de insinuações, que permitem ao leitor trilhar um caminho que procure desvendar certos aspectos do cinema, o que está muito de acordo com a maneira de Bressane fotografar.

De qualquer forma, esta é a primeira vez que se apresenta uma visão de quase todos os filmes de Júlio Bressane, um cineasta complexo e polêmico no quadro do cinema brasileiro, o que explica o quase total silêncio sobre a sua obra.”

A despeito da seleção de textos que dissecam as obras sobre diferentes perspectivas⁶⁵, pontuamos duas questões sobre o cinema de Bressane na revista: primeiro, o tom místico em torno da visibilidade das obras em 1979, cujo texto de apresentação às notas sobre a mostra indica a dificuldade de acesso público aos filmes, seja no período de exibição dos longas na programação do cineclube — materializada na quase completude das sessões em exibição única —, seja na disponibilidade de sessões e repercussão pública da filmografia de Bressane, destacado no texto como “o quase total silêncio sobre a sua obra.” Isso implica que apesar da proibição institucional, que presumia um veto absoluto da espectralidade dos filmes, ainda assim, o silêncio não era, de fato, absoluto. Um exemplo é o texto de João Silvério Trevisan, que informa que havia assistido *Matou a Família e foi ao Cinema* há quase 10 anos atrás — ou seja, a primeira mirada sobre o filme foi durante o período de interdição da obra. Contudo, no que diz respeito à *A Família do Barulho*, nenhum dos convocados a escrever entra no mérito da condição espectral do filme. E nem todos se dedicam a escrever sobre o filme interditado. Apenas Ismail Xavier, Luiz Nazário e Jairo Ferreira dedicam rápidos comentários sobre o filme.

⁶⁵ Para além dos textos sobre a mostra, a revista, cujas edições se dedicam a artigos relacionados ao cinema marginal, também possui um artigo de título “Júlio Bressane: um cinema que sofre de câncer”.

Figura 101: Trecho do texto “O Mal Estar na Incivilização”, de Ismail Xavier, sobre a mostra dos filmes de Júlio Bressane.⁶⁶

Família do Barulho vai e vem. É um filme quase pendular que explicita sua via de retorno mas não tem ponto de partida para fixar os seus contornos. Recombina as cenas do seu psicodrama, se repete à saciedade, ostenta ao limite o grotesco e o inacabamento (téc-

nico e diegético) que permeia a obra de Bressane nesta fase. Caminhando num plano simétrico ao da “normalidade”, do bom comportamento (posto nos eixos pela repressão e marcado pela idéia de adequação, finalidade), sua representação da família, ao avesso ou com fratura exposta, se espalha numa expulsão de fantasmas de dominação tipicamente anal. Tal expulsão que dá corpo ao filme encontra seu comentário sonoro um tanto quanto óbvio (na descarga) e sua metáfora oral-visual no vômito reiterado dos protagonistas que, em sequência, encaram a câmera nas imagens finais.

Fonte: Cinemateca Brasileira (2024)

Dos três textos, começaremos com a análise de Xavier (**Figura 101**) que recorda, em linhas diretas, o ímpeto transgressor do filme em relação às condições políticas do Estado brasileiro naquele momento, assim como destaca alguns pontos em comum com a leitura da censura ao filme. Estas são as questões voltadas às representações familiares, o grotesco e a oposição ao conceito social do normal. Xavier também destaca o uso do “inacabamento (técnico e diegético)” (p. 57, 1979) como marcas de autoria. Quanto às questões relativas à censura e biopolítica dos corpos promovidos pelo regime, ele discursa:

Caminhando num plano simétrico ao da “normalidade”, do bom comportamento (posto nos eixos pela repressão e marcado pela idéia de adequação, finalidade), sua representação da família, ao avesso ou com fratura exposta, se expalha numa expulsão de fantasmas de dominação tipicamente anal. (Xavier, p. 57, 1979)

O que trago, ao olhar para os textos produzidos durante uma exibição clandestina, com o uso de outros registros espectatoriais que diferem da leitura imobilizante da censura, é

⁶⁶ Transcrição do trecho: “*A Família do Barulho* vai e vem. É um filme quase pendular que explicita sua via de retorno mas não tem ponto de partida para fixar seus contornos. Recombina as cenas do seu psicodrama, se repete à saciedade, ostenta ao limite o grotesco e o inacabamento (técnico e diegético) que permeia a obra de Bressane nesta fase. Caminhando num plano simétrico ao da “normalidade”, do bom comportamento (posto nos eixos pela repressão e marcado pela idéia de adequação, finalidade), sua representação da família, ao avesso ou com fratura exposta, se expalha numa expulsão de fantasmas de dominação tipicamente anal. Tal expulsão que se dá no corpo ao filme encontra seu comentário sonoro tanto quanto óbvio (na descarga) e sua metáfora oral-visual no vômito reiterado dos protagonistas que, em sequência, encaram a câmera nas imagens finais.”

que Xavier, ao ser deflagrado com a poética da crueldade de Júlio Bressane, não a enxerga pelo prisma moralizante das regras de dominação social do Estado. Tal leitura não passa pelo pressuposto de negar o outro ver ou não ver, influenciar ou não, a concordar ou discordar, mas compreendê-la fora das adequações do cinema hegemônico, naquilo que ele descreve como uma obra que “vai e vem”, “pendular”, que se desprende das condições de causa-consequência a qual a interpretação dos censores sob o prisma narrativo-representativo visava encaixotar para determinar o interdito.

Alinha-se à leitura de Xavier a noção espectral emancipada, cujo olhar se materializa na reconfiguração sensível dos devires a partir da interação com a obra, movimento que Bressane provoca e convida o espectador a partir da violência estética e da linguagem cinematográfica experimental da poética da crueldade, pois esta são

as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. (Rancière, 2012, p. 64)

De maneira semelhante à Xavier, Luiz Nazário (**Figura 102**), durante a breve passagem onde escreve sobre “*A Família do Barulho*” em seu texto, comenta as questões relativas à dimensão política da obra. Ele destaca os movimentos representativos e figurativos do filme, no que classifica como uma obra que “aborda mais diretamente (e cinicamente) as relações de poder através do modelo de uma família” (Nazário, 1979, p. 65) e exemplifica através das figurações do filme as dinâmicas de dominação. Nazário põe em evidência aquilo que a experiência estética brutal de Bressane procura desvelar, para além da disposição dos poderes na obra, mas a condição política de um país: “ditadura sangrenta (impressionante a imagem de Helena Inês vomitando sangue) que reduz os dominados à condição de rastejantes” (Nazário, p. 65, 1979). O que Nazário expõe, enquanto leitura de um espectador ativo, que se deixa infectar e se transmutar pela obra, é a observação da estética e linguagem enquanto política, no que Rancière (2023, p. 37) compreende como um distanciamento que a arte exerce em relação aos sentimentos e mensagens que ela transmite no que diz respeito à condição do mundo material em volta. Para Rancière (2023), a instância política da arte não

reside na forma representacional direta da ordem do mundo, da estrutura social ou dos princípios identitários, mas como ela reconfigura essas relações, pelo tipo de tempo e espaço que ela forja e como ela recorta, povoa e ocupa esse lugar.

Figura 102: Trecho do texto “O Cinema é teu Júlio Bressane”, de Luís Nazário, sobre a mostra dos filmes de Júlio Bressane.⁶⁷

A Família do Barulho aborda mais diretamente (e mais cinicamente) as relações de poder através do modelo de uma família que passa por sucessivas crises de reorganização: oposição do trabalho ao prazer, dominação e sadismo dos que trabalham (ou dos mais fortes) sobre os que têm prazer (ou que são mais fracos), grotesco de uma libertação quimérica, revanche dos dominantes e estado de terror, ditadura sangrenta (impressionante a imagem de Helena Inês vomitando sangue) que reduz os dominados à condição de rastejantes.

Fonte: Cinemateca Brasileira (2025)

As observações de Nazário e Xavier, como espectadores reais e ativos, em relação à leitura das instituições censórias, como agentes de bloqueio da espetatorialidade, deixam explícitas as diferenças de encontros com a poética da crueldade a depender da condição emancipada do espectador. De forma direta, a obra de Bressane, apesar de política, se posiciona num local oposto à militância panfletária sobre a realidade esmagante à população marginalizada da ditadura civil-militar brasileira; pois esta não se direciona simplesmente à denúncia explícita dos estratos da realidade. Ela convoca: é a experiência particular com a imagem e com o som, a infecção dos sentidos pela aversão, o desconforto por meio do olhar direcionado àquilo que os olhares fogem à visão, que segundo o próprio Bressane figura “um olhar que não significa olhar para avaliar uma situação a fim de nela intervir. Não é ver para fazer, é ver para ver. Ver para enxergar aquilo que não é visível” (2005, p. 39).

Retornamos à conceitualização de Bamba (2013) sobre a teoria de Genette (1982) em torno dos paratextos e metatextos; e como os documentos presentes nos processos podem ser encarados como tais. É importante elencar que os textos escritos, tanto por Xavier, quanto por Nazário, não tem função paratextual, ou seja, eles não tem a intenção de apresentar ou orientar sua recepção à um leitor que irá consumir a obra principal. Nos documentos do DCDP, o que tange a documentação referente ao filme — os documentos anexados ao anterior aos pareceres dos técnicos de censura, que contém informações técnicas sobre as películas —,

⁶⁷ Transcrição do trecho: “*A Família do Barulho* aborda mais discretamente (e mais cinicamente) as relações de poder através do modelo de uma família que passa por sucessivas crises de reorganização: oposição ao trabalho ao prazer, dominação e sadismo dos que trabalham (ou dos mais fortes) sobre os que têm prazer, grotesco de uma libertação quimérica, revanche dos dominantes e do estado de terror, ditadura sangrenta (impressionante a imagem de Helena Ignez vomitando sangue) que reduz os dominados à condição de rastejantes.”

é o que funciona como paratextualidade ao filme, pois em suas especificações sobre as obras, como é vista nos pareceres, guiam, contextualizam e até influenciam os técnicos de censura sobre as obras que serão analisadas a viabilidade de circulação comercial. Essa paratextualidade pode ser confirmada nos textos dos censores, que alguns retomam informações presentes nos documentos dos processos, como as fichas técnicas, os pareceres anteriores, as especificações sobre a qualidade ou não da película para exportação. Esses textos, na análise dos documentos enquanto registros de recepção, estão dispostos não apenas como burocracias estatais, mas como formas prévias de informações conjuntas à textualidade da obra, necessárias aos censores para decidir sobre o veto da espectralidade.

Contudo, é na metatextualidade que os escritos sobre “*A Família do Barulho*” no catálogo da revista Cine Olho se aproxima dos documentos censórios. O que difere os dois é a intencionalidade do metatexto produzido. Ao encarar o filme como o prototexto, ou seja, uma textualidade fílmica a qual o texto escrito se refere, é notório que, assim como os pareceres dos censores, tanto Xavier quanto Nazário escrevem sobre a obra com criticidade em torno na poética da crueldade de Bressane, que tenta capturar nas suas experiências pessoais com a obra a infecção afetiva que o filme causou ao espectador, em sua potencialidade ativa e emancipada. Uma vez que a poética da crueldade encontra campo frutífero para fruição estética e não uma avaliação que está calcada em predeterminar, por critérios políticos e morais, a censura do filme, o lugar do espectador-leitor, que produz o metatexto, se manifesta em dois campos distintos: daquele que é confrontado com a poética da crueldade, que é atingido e se deixa ser levado pela experiência estética cruel de Bressane e aquele que, ao ser defrontado com as violências espectraliais do filme, transforma a repulsa em afastamento da obra.

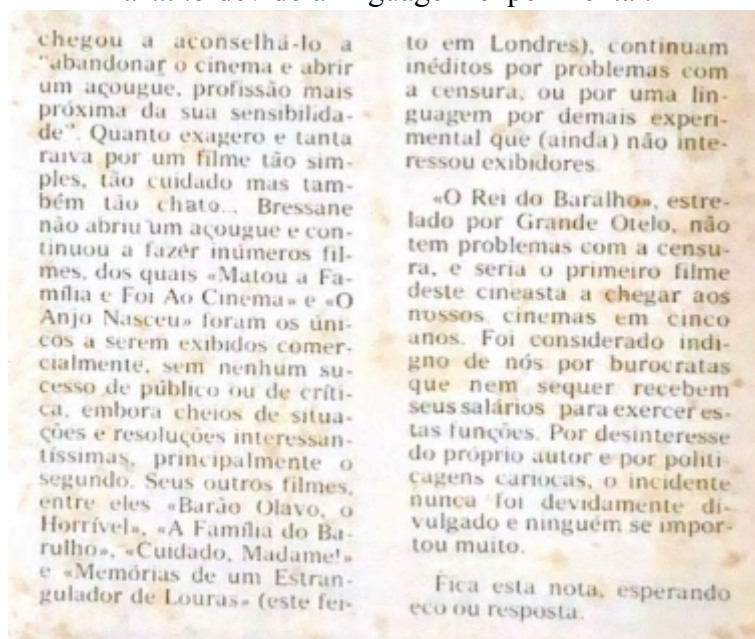
A perspectiva de um cinema poético, cuja determinação cruel se manifesta em linguagem e estética, necessita a mudança de postura que suscita a transformação de quem assiste para corroborar com a dimensão relacional da obra e enquanto arte de guerrilha e contra-arte, pois na esteira das artes relacionais, ela “chama a um deslocamento da percepção, uma passagem do estatuto do espectador para o de ator, uma reconfiguração dos lugares” (Rancière, 2023, p. 37). A leitura da censura evidência, para além das motivações basilares de veto da interdição, a rigidez da compreensão relacional com a obra, não pela incapacidade ou insipiência declarada dos agentes da DCDP, mas devido a uma postura de tentativa de dominação dos discursos.

O que está em voga nos textos dos documentos aqui postos à luz dos estudos do cinema e das artes do vídeo ultrapassa o veto da obra em si como objeto artístico. O que é primordial na leitura dos processos de interdição como recepção cinematográfica é a disputa pelo regime discursivo, regime este que atravessa o cinema e interpela quem se dispõe a se deslocar com a obra e deslocar a obra, ao mesmo tempo, como um espectador ativo, pois “a censura não é fato circunscrito à consciência daquele que fala, mas um fato discursivo que se produz nos limites das diferentes formações discursivas que estão em relação” (Orlandi, 2011, p. 76). Tal regime, na obra de Bressane opera na agressão estética da poética da crueldade, cuja desarticulação dos entraves linguísticos, estabelecidos pelo cinema hegemônico, cria fissuras no mundo material, provoca um pensamento-ação de quem é impactado de forma emancipada pelos filmes dirigidos por Bressane na Belair Filmes.

A interdição, enquanto modo de leitura que visa intervir à espectadorialidade, que supracita a possibilidade de um olhar emancipado e determina quais leituras são certas e erradas, ao impedir a exibição pública de determinadas obras, não elimina sua presença discursiva; sua prerrogativa contraditória à recepção reconfigura os modos da inscrição do discurso fílmico no campo cultural. O silêncio que se instala em torno dessas obras — seja pela ausência de circulação comercial, pela supressão de debate crítico imediato ou pela impossibilidade de experiência espectadorial ampla — passa a operar como um marcador histórico de leitura. O que ocorre é um deslocamento da recepção. Desloca-se o filme do regime ordinário de visibilidade para uma nova condição, uma opacidade institucionalizada, no qual aquilo que não pôde ser visto, comentado e discutido no momento de sua produção, passa a constituir um campo de expectativas interpretativas futuras, que ultrapassa uma produção de discurso construída sobre a interdição, mas revela a disputa pelo discurso.

Dessa forma, ao realizar essa série de movimentos, indo da construção poética do autor, das condições históricas de sua produção, da produção de recepção censória, até as formas de discurso que ela movimenta, consideramos que os filmes interditados de Bressane não são apenas obras impedidas de chegar ao público; eles tornam-se obras de arte cuja historicidade é mediada por um arquivo de proibições, no qual a leitura censória precede e condiciona a leitura crítica. O silêncio, portanto, não corresponde à inexistência de discurso, mas à sua reconfiguração institucional: aquilo que não se pôde dizer no espaço público reaparece sob a forma de documentação censória, convertendo o gesto de proibir em uma instância inaugural de interpretação.

Figura 103: Trecho de crítica de “O Rei do Baralho”, por João Carlos Rodrigues, publicada em 02 de março de 1975, que explicita a censura à *Barão Olavo*, *Horrível* e *A Família do Barulho* devido à linguagem experimental.⁶⁸



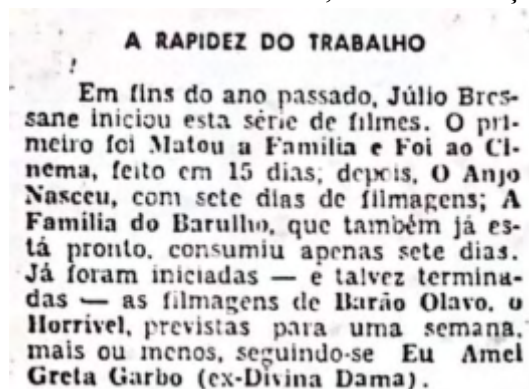
Fonte: Cinemateca Brasileira (2025)

Contudo, não há como apagar os vestígios de uma existência meteórica. A existência dos filmes da Belair reaparecem naquilo que a censura não pode determinar no veto absoluto, que é a memória. Para além da memória dos artistas envolvidos, existem também os traços dessa existência na mídia, que informa que o Estado foi responsável por não permitir a espectralidade pública do filme. Dessa forma, o silenciamento desses filmes provoca aquilo que Eni Orlandi (2011) chama de *silêncio fundante*: o silêncio não corresponde à ausência de discurso ou linguagem, mas a uma dimensão constitutiva do próprio funcionamento discursivo. A interdição transforma o silêncio em princípio estruturante da memória crítica das obras, que não ocorre como simples lacuna ou suspensão do discurso, ao contrário, ele configura aquilo que Orlandi denomina o real da significação, isto é, a dimensão a partir da qual o discurso se estrutura e se torna possível. O interdito, o rumor,

⁶⁸ Transcrição do trecho: “Quanto exagero e tanta raiva por um filme tão simples, tão cuidado e também tão chato... Bressane não abriu um açougue e continuou a fazer inúmeros filmes, dos quais <<Matou a Família e foi ao Cinema>> e <<O Anjo Nasceu>> foram os únicos a serem exibidos comercialmente, sem nenhum sucesso de público ou de crítica, embora cheios de situações e resoluções interessantíssimas, principalmente o segundo. Seus outros filmes, <<Barão Olavo, o Horrível>>, <<A Família do Barulho>>, <<Cuidado, Madame!>> e <<Memórias de um Estrangulador de Louras>> (este feito em Londres) continuam inéditos por problemas com a censura, ou por uma linguagem experimental que (ainda) não interessou exibidores <<O Rei do Baralho>> estrelado por Grande Otelo, não tem problemas com a censura, seria o primeiro filme deste cineasta a chegar aos nossos cinemas em cinco anos. Foi considerado indigno de nós por burocratas que nem sequer recebem seus salários para exercer estas funções. Por desinteresse do próprio autor e por politicagens cariocas, o incidente nunca foi devidamente divulgado e ninguém se importou muito. Fica esta nota, esperando eco ou resposta.”

a menção indireta e, sobretudo, o arquivo censório tornam-se formas de inscrição discursiva que substituem provisoriamente a experiência espectral visual da obra. O silêncio, portanto, não se apresenta como vazio semântico, mas como um *continuum signifiante*, no qual a obra interdita permanece operando como objeto de sentido, e objeto de sentido em disputa.

Figura 104: Trecho da matéria “Júlio Bressane: a rapidez do cinema jovem”, escrito por Míriam Alencar ao Jornal do Brasil, de 08 de março de 1970.⁶⁹



Fonte: Cinemateca Brasileira (2025)

A obra não circula publicamente, mas continua a existir no interior de um campo simbólico que a interpreta a partir das marcas de sua própria supressão, um efeito discursivo específico: a constituição de um regime de recepção mediado pelo silêncio. Pode-se não ter visto o filme. Pode-se não ter registro dos seus processos. Pode não haver fotografias dos *sets*. Pode-se não ter registros sonoros. Mas a poética incrustada do autor reverbera para o além do não-visto, ela ressoa como um operador de memória no interior do campo cinematográfico. É o que a matéria de Míriam Alencar, no Jornal do Brasil, (**Figura 103**) ao falar sobre a rapidez da produção e execução das obras de Bressane expõe. A memória de um filme que existe, que é material, cujas bases de discurso fílmico são estabelecidas por um regime sensorial e estético particular da autoria (a poética de Bressane). Esse é o espaço discurso onde a poética da crueldade escorre para além do circunscrito nos rolos de película enviados ao DCDP. E se ela existe, ela está num campo de silenciamento.

⁶⁹ Transcrição do trecho: “Em fins do ano passado, Júlio Bressane iniciou esta série de filmes. O primeiro foi **Matou a Família e Foi ao Cinema**, feito em 15 dias; depois, **O Anjo Nasceu**, com sete dias de filmagem; **A Família do Barulho**, que também já está pronto, consumiu apenas sete dias. Já foram iniciadas — e talvez terminadas — as filmagens de Barão Olavo, o Horrível, previstas para uma semana ou mais ou menos, seguindo-se para Eu Amei Greta Garbo (ex-Divina Dama).”

Figura 105: Depoimento de Bressane à Míriam Alencar, na matéria “Júlio Bressane: a rapidez do cinema jovem”, ao Jornal do Brasil, de 08 de março de 1970.⁷⁰

— A idéia foi fazer uma colagem sobre acontecimentos do nosso cotidiano. O fato de fazer uma colagem me possibilitava maior abertura para discutir os problemas sociais colocados no filme. E o fato de a narrativa ser arbitrária e intemporal possibilitou também trabalhar com mais elementos e não ficar preso a uma narrativa linear. Essa liberdade, que desenvolvi ao ponto da saturação, é consequência extrema em *O Anjo Nasceu*, *A Família do Barulho* e *Barão Olavo, o Horrível*. Eu estou partindo para outra jogada, isto é, uma narrativa simples, como percepção imediata e subjetiva, como uma reflexão posterior. Nos dois últimos filmes, *O Barão* e *A Família do Barulho*, a estrutura é mais livre, inclusive com a utilização de elementos que possam surgir na hora da filmagem.

Fonte: Cinemateca Brasileira (2025)

Como primeiro lugar de inscrição discursiva dessas obras, o que a leitura da censura fornece, enquanto documentação estatal, ultrapassa as motivações da interdição por si só — o veto do discurso fílmico — ou funcionam isoladamente enquanto registro histórico de um momento crítico para as artes no Brasil. Elas revelam novas dinâmicas constitutivas da própria leitura histórica dessas obras, instaurando um espaço em que a ausência de palavras e de imagens públicas se converte, paradoxalmente, em uma das formas mais densas de produção de sentido.

O que se destaca, desde o texto de Míriam Alencar e a notícia de interdição do filme publicada nos jornais, até a leitura dos críticos sobre os obras, finalmente acessados publicamente por meio de sessões clandestinas, é a vontade voraz, provocadora, ameaçadora de Bressane para provocar uma alteração política por meio da espectralidade ativa sua poética da crueldade, pois se “a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência do dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais” (Rancière, 2012, p. 60). É o discurso que sobrevive à interdição,

⁷⁰ Transcrição do trecho: — A idéia foi fazer uma colagem de acontecimentos do nosso cotidiano. O fato de fazer uma colagem me possibilitava maior abertura para discutir os problemas sociais colocados no filme. E o fato de a narrativa ser arbitrária e intemporal possibilitou também trabalhar com mais elementos e não ficar preso a uma narrativa linear. Essa liberdade, que desenvolvi ao ponto da saturação, é consequência extrema em **O Anjo Nasceu**, **A Família do Barulho** e **Barão Olavo, o Horrível**. Eu estou partindo para outra jogada, isto é, uma narrativa simples, como percepção imediata e subjetiva, como uma reflexão posterior. Nos dois últimos filmes, **O Barão** e **A Família do Barulho**, a estrutura é mais livre, inclusive com a utilização de elementos que possam surgir na hora da filmagem.

que tenta a todo custo como poder dominante, suprimir a poética bressaniana alocando-o como discurso subalterno.

Conforme Bressane, “o importante em arte é exprimir, o que exprime não tem importância”⁷¹. Sua fala condiz com a motivação de sua arte, pois o conteúdo narrativo não está concatenado à forma que se estabelece o discurso fílmico, o discurso fílmico se incrusta no ato de exprimir, na linguagem cinematográfica. É a vontade de criar imagens no que diz respeito à montagem, à composição de enquadramentos, à estética do lixo e à força visual que toquem o interior sensível do espectador que está em jogo no ato de exprimir, que “mancha em embriaguez radical, poética, a superfície química do fotograma, do filme e de toda a tela” (Bressane, 2005, p. 38).

Figura 106: Júlio Bressane em *Viola Chinesa*



Fonte: *Viola Chinesa* (Júlio Bressane, 1975)

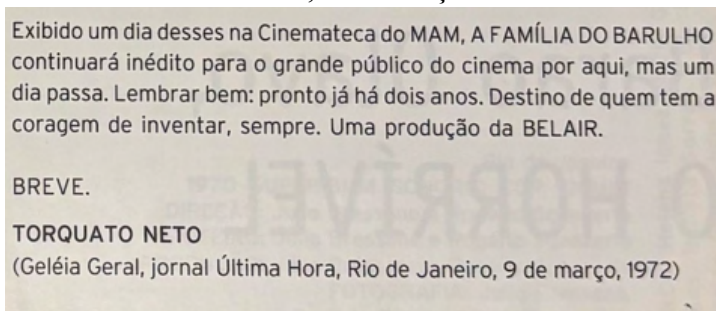
A despeito de uma discussão pública maior, pouco foi encontrado no que diz respeito à leitura de espectadores reais (que não os presentes nos documentos de censura) de *Barão Olavo, o Horrível* durante o período de interdição. O que mais se destacam são notas em jornais que brevemente falam sobre a existência do filme dentro do sistema Belair. *A Família do Barulho* cujas distorções poéticas se aproximam de *O Anjo Nasceu*, — filme de retórica muito mais aprofundada na década de 1970, devido à ruptura estética que causou no período de estreia e a possibilidade de um público maior em relação às obras aqui estudadas —

⁷¹ Fala presente no curta-metragem “Viola Chinesa”.

concentrou um número maior de produção de textos críticos, até mesmo previamente à seu *status* de interdição.

Por fim, um texto de Torquato Neto chamado “*A Família do Barulho é da pesada*” (**Figura 107**), após sessão não identificada na cinemateca do MAM em 1972, confirma que o silêncio produzido pela interdição transforma-se em uma dimensão constitutiva da própria leitura histórica dessas obras. Publicado no Jornal Última Hora, em 9 de março de 1972, período anterior ao veredito censório final sobre a interdição do filme, o registro de recepção produzido por Neto, enquanto discurso produzido por um espectador real, elabora sobre a condição espectral do filme como um cabo de guerra discursivo quando revela a temporalidade que impera a proibição: “Exibido um dia desses na Cinemateca do MAM, A FAMÍLIA DO BARULHO continuará inédito para o grande público do cinema por aqui, mas um dia passa. Lembrar bem: pronto já há dois anos. Destino de quem tem a coragem de inventar, sempre. Uma produção da Belair”. (Neto, 1972, s/p).

Figura 107: Trecho de “*A Família do Barulho é da pesada*”, de Torquato Neto, para o Jornal Última Hora, 9 de março de 1972.



Fonte: Cinemateca Brasileira (2025)

A coragem de inventar é o que manteve *A Família do Barulho* e *Barão Olavo, o Horrível* por tantos anos como obras interditadas. 56 anos após sua realização e finalização, como predito por Torquato Neto, um dia passa — e assim passou. Coragem de inventar marcada pela ousadia de pensar um cinema poético cuja própria existência movimenta forças dialéticas de combate ao que é estabelecido enquanto forma de dominação política e discursiva. Coragem de inventar cuja ruptura linguística expõe fraturas expostas que dilaceram o mundo. Cinemancia da violência. Deslimite da crueldade. Poética sensível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da real imoralidade

Nenhuma censura é um fenômeno espontâneo. Até mesmo a autocensura parte do princípio de uma análise inicial, seja esta social, institucional ou individual. Isso significa que, antes de qualquer coisa, o material, obra ou discurso que a proibição incide é lido antecipadamente pela pessoa censora, pela ordem social ou pelo órgão censor que determinará um juízo sobre o acesso público. Quanto à censura fílmica, a determinação censória — seja esta promovida por um indivíduo, um órgão, uma comunidade ou a massa social — constrói, antes de tudo, um espectador hipotético homogêneo ao qual visa proteger de narrativas intoleráveis.

Esse espectador hipotético, assim como a censura, não é produto de uma espontaneidade. Ele, apesar de homogêneo, não se manifesta como massa espectral indefinida, tal qual as primeiras correntes de pensamento sobre o espectador no cinema se utilizavam, enquanto dispositivo generalizante para pensar os efeitos psicológicos do filmes sobre uma audiência amorfa. Ele é o produto, antes de tudo, dos frutos da leitura prévia da censura, cujas bases se fincam na proteção do próprio espectador hipotético, cuja primeira ordem é a salvaguarda contra aquilo que é perigoso, dúbio ou imoral. Esse espectador está longe de ser uma massa indefinida, já que alguns indivíduos, de acordo com as determinações institucionais da censura, devem ser mantidos longe daqueles que promovem uma desestabilidade social, logo o conceito de espectador que vigora nos autos censórios não é universalizante. O espectador é alguém cuja expressão no mundo está de acordo com a ordem moral da censura.

O espectador hipotético, afinal, não é tão hipotético assim.

É sob essa perspectiva que Júlio Bressane, ao proporcionar uma experiência estética cruel, por meio de sua poética, ocasiona uma série de fricções que evidenciam as rachaduras que compõem os limites da recepção quando a censura se impõe de forma totalitária por meio da interdição. É sobre a interdição que recaem os mais complexos paradigmas de recepção (Bamba, 2013), afinal, não é apenas uma condição de liberação que as rege. Enquanto em muitos casos de censura trechos são cortados, a interdição representa, à primeira vista, um apagão da espectralidade, ou seja, uma não-espectralidade, caso nos atenhamos à recepção do filme justificada unicamente pela audiência pública da obra.

Em determinados contextos, e mais enfaticamente no contexto da ditadura civil-militar brasileira, a justificativa da medida proibitiva não é divulgada integralmente à sociedade e aos espectadores possíveis do filme. Quando esse processo é regido por uma política autoritária, os detalhes da interdição muitas vezes são trancafiados nas burocracias documentais e não são liberados, retidos em arquivos de censura. Por consequência, apesar de sua existência, sem espetatorialidade, é como se a obra não existisse. Ainda assim, o discurso construído para manter o espectador hipotético protegido contra as atrocidades morais continuam vivos nos arquivos censórios.

Jacques Derrida, no livro “Mal de Arquivo” (2001), evidencia a tensão paradoxal dentro do próprio ato de arquivar, pois não é apenas guardar, mas também selecionar, excluir e estruturar a memória conforme certas regras e poderes institucionais. Nos espaços dos arquivos de censura, principalmente ao compreendê-los nas condições sob quais estes atuaram sob uma demanda de repressão fica ainda mais evidente a unilateralidade dessa seleção da memória. Ainda assim, essas escolhas não significam uma submissão completa às instituições. Para Fontana:

Quem se coloca numa perspectiva discursiva, os lugares de memória, embora participem de um gesto político do Estado para disciplinar a(s)memória(s) coletiva(s) pelo viés da história oficial, pelo seu caráter simbólico se inscrevem no funcionamento imaginário dos processos de significação produzindo efeitos não só independentemente da ‘vontade política’ de qualquer setor do Estado, mas sobre ela mesma, produzindo e deslocando os objetos simbólicos que ela pretende controlar. (1997, p. 63)

Mas no âmbito da materialidade, a despeito do discurso proibitivo mantido nos arquivos e na proibição da circulação pública da obra, é um filme como qualquer outro e que como os outros filmes, produz discurso, significados e significação. Nas proposições gerais a recepção ainda assim acontece, mas ocorre por outras vias, cujos documentos de censura aqui analisados evidenciam. Ela sobrevive à não-espetatorialidade pública ao transferir essa espetatorialidade aos discursos relegados aos arquivos.

É sobre essas vias que o percurso feito neste estudo demonstra que a leitura totalizante da censura, enquanto espectadores censores reais e conformados historicamente, que constroem um espectador homogêneo e idealizado sob suas diretrizes moralizantes, não veta as obras estudadas por questões relacionadas à narratividade, mas devido à forma e discurso fílmico, com mais ênfase sobre a linguagem, nesse caso, a linguagem poética de Júlio Bressane.

Primeiro, nos atentarmos à questão das vias. Ora, se a necessidade de um discurso prévio sobre a obra é pre-requisito para compor um motivo de restrição, a ela cabem outras formas de continuidade da sua espectralidade. Para ser concluído como obra fílmica, o filme deve passar pelos processos de montagem e para que seja proibido, passar por uma avaliação censória, o que já constituem sujeitos que, de forma basilar, são confrontados com o discurso do filme e potencialmente discursam sobre ele. Nessas condições, para além de quem o idealiza enquanto forma, o filme deve ter sido visto por, no mínimo, duas pessoas: o montador e o censor.

Apesar de reduzido, essas duas figuras já configuram duas formas de leitura sobre o filme: uma leitura de autoria e uma leitura de espectralidade. Se for levado em consideração as formas de leitura e significação desse número ínfimo de pessoas, já é possível tecer uma linha de estudos sobre recepção, apesar da condição adversa. Se mais de uma pessoa produz discurso censor, para além da recepção, é possível entendê-los como espectadores reais.

A situação adversa da recepção na interdição pede que outros fatores sejam considerados no estudo de como os indivíduos compreendem e discursam o filme interditado. Primeiro, a condição histórica que acarretou a interdição. Segundo, construção de discursos sobre o filme na ordem de registros de recepção (documentos, críticas, respostas de público, arquivos de censura, caso esses registros existam). Por último, as condições de exibições clandestinas que burlam a regra de não-espectralidade, caso elas existam e também possam ser comprovados os registros discursivos, de qualquer natureza, em torno dessas exibições. Nem sempre todas essas condições serão possíveis, mas elas podem auxiliar a compreender como espectadores reais entenderam o filme e, mais do que isso, reinterpretam o discurso e a leitura fílmica a partir de seus horizontes de expectativas durante a vigência da proibição.

O que os documentos de censura representam nesta instância é a disputa pelo discurso fílmico cuja materialização não se restringe apenas à escrita avaliativa dos censores nos laudos. Ela reverbera nas tensões entre as interações de forças nos campos discursivos, na dialética entre Estado e autoria, entre leitores e textos, nas dinâmicas que compõem as burocracias dos órgãos da censura e por fim, nas implicações históricas sob qual são regidos os discursos de compreensão dos textos fílmicos.

Dessa forma, podemos assim dizer: a censura institucional decorre da deflagração de algo que fere tabus e a ideologia dominante. Noel Burch (2019) conceitua a censura como “a

expressão sociológica, em uma determinada sociedade em um determinado momento, das tensões provocadas pela violação de um tabu” (2019, p. 150). Dessa forma existe uma dupla violação de tabu que decorre da proibição: primeiro, a transgressão gerada pelas estruturas de agressão presentes no filme e segundo, a transgressão em desobedecer as normas sociais que validam a interdição.

A poética da crueldade de Júlio Bressane, em sua sua dimensão estética e formal, exige que o espectador seja atingido pela violência de sua proposição provocadora, que ele seja afetado não apenas pela imagem violenta, mas pela linguagem que o diretor impregna no filme com intenção de desestabilizar a ordenação sensível de quem é afetado pelo filme. Essa desorientação proposital é um chamado à participação ativa do espectador, que será impelido a reorganizar sua sensorialidade em torno das dinâmicas afetivas do filme, agindo como um espectador ativo e emancipado em relação à obra.

A censura enquanto órgão moralizante, cuja compreensão de espectadorialidade reside apenas no encapsulamento de uma identidade espectral hipotética e homogênea, responde à essa provocação de maneira reativa, que acende a disputa pela validação de seu discurso dominante como única leitura possível em torno da obra, já que esta é a conformação do seu horizonte de expectativas, é construída em cima dos tabus morais e políticos da ditadura civil-militar brasileira. Logo, um filme cujas bases estão redigidas por uma linguagem poética, que não é compreensível pelas chaves de leitura do cinema narrativo-representativo, significa um sério agravante à necessidade de controle das narrativas e dos corpos operado pela ditadura civil-militar brasileira.

Ao tentar enquadrar os filmes analisados sob essa ótica limitante da compreensão da linguagem cinematográfica, os censores e o aparato estatal esbarram em uma série de proposições que passeiam e titubeiam por diversas motivações que validam a interdição enquanto vontade política do Estado: a obra é indecente, é violenta, é ultrajante, é jocosa, é de má qualidade, é desagradável, é não aconselhável ao espectador hipotético, é impassível de ser exportada, é subversiva, é um atentado à moral e aos bons costumes. Um verdadeiro abalo no uníssono horizonte de expectativas dos censores e dos aparelhos repressivos que mantinham a censura de pé.

Tudo isso, concatena aquilo que os censores não conseguem diagnosticar na suas interpretações dilacerantes. Aquilo que é realmente inaceitável à ordem repressiva e ao discurso da censura: a poética da crueldade de Bressane não opera no sentido lógico. Apenas na sensorialidade é possível atingir a intencionalidade da obra, cujo ímpeto artístico é rasgar,

de maneira cruel, a realidade para desvelar aquilo que o real é, no sentido político e social: um Brasil manchado pela violência de sua época e de sua constituição violenta.

A ditadura civil-militar brasileira não suportava aquilo que não conseguia encaixar num sistema de logicidade, pois sua ordem repressiva precisava operar num sistema de controle sobre o que pode ser pensado, exprimido, veiculado e divulgado. Nesse sentido, enquanto modelo de regime totalitário, estes não funcionam apenas pela coerção física e material, mas pela indução de uma narrativa oficial que organiza os campos do dizível e do pensável. Aquilo que não está organizado dentro dessa estrutura, portanto, o *non sense*, desconstrói a prerrogativa ideológica que pretende suprimir ou substituir a própria realidade.

A repressão da linguagem poética e dos discursos dissidentes à ideologia dominante reorganiza o mundo sensível, subjuga a experiência pessoal e elimina a contingência histórica. Assim, a interdição das formas estéticas que operam pelo sistema do dizível ambíguo, pela desestabilização da linguagem e pela multiplicidade de sentidos revela a busca do aparato estatal pela integridade da conformação de uma narrativa oficial, a constituição de um regime de verdade que define quais discursos podem circular como legítimos.

As análises da Portaria nº 15 de Rogério de Nunes, de 10 de Março de 1975, relativa à manutenção da interdição de *Barão Olavo, o Horrível*, de 10 de abril de 1972 e a Portaria nº 022 de Rogério Nunes, de 04 de junho de 1975, relativa à interdição de *A Família do Barulho*, feitas nesta dissertação enquanto estudo de recepção das obras, revelam que a poética da crueldade de Júlio Bressane era um cataclisma que desestruturava todo o intrincado sistema de condicionamento dos discursos políticos e moralizantes da censura.

O que está em jogo é mais que apenas a leitura dos documentos como maneira de compreensão dos discursos de quem fala sobre o filme, mas o impacto da artisticidade da obra de Júlio Bressane e da sua linguagem poética cruel no espectador real e no confronto deste espectador real contra o movimento artístico da obra e da autoria. Constituídas no seio da marginalidade enquanto um cinema de arte que utilizou o como estética o lixo, o baixo orçamento, a imagem repulsiva, a implosão das estruturas de linguagem cinematográficas dominantes e a liberdade artística, esta dissertação evidencia o cabo de guerra que a arte — que é obra e que é processo artístico — promove enquanto instrumento de revelação do real, conformando a recepção dos filmes aos condicionantes históricos, políticos e sociais.

Esses documentos, enquanto registros discursivos buscam a todo modo, por meio do veto da espetatorialidade pública, jogar a poética bressaniana ao apagamento. E não apenas

no momento da interdição, ele opera em um movimento que vai desde a perseguição e fechamento da Belair, visto que sua produção microcomunitária e de guerrilha representa uma motivação estética e política da poética de Bressane, passando pela burocracia dos processos, pela produção do discurso dos censores, pela manutenção da interdição e pela construção discursiva sobre a má qualidade e o teor impróprio de *Barão Olavo*, *O Horrível* e *A Família do Barulho*, comentários que continuam a reverberar mesmo após a sua liberação.

Fora do campo da dignidade, todos aqueles que não correspondem aos ideais de um público espectador decente, ou seja, do espectador hipotético e homogêneo, configuram corpos e existências que precisam ser apagados ou escondidos do olhar público. As prostitutas, os vagabundos, os homossexuais, as lésbicas, as pessoas transgêneres, as dançarinas e odaliscas, aqueles que sofrem violências e cujos corpos são destinados à sarjeta são os imorais que vão junto à poética da crueldade na Belair de Júlio Bressane para a luta do campo discursivo da censura. Mas o que de fato é imoral, para Bressane, está no próprio ato censório, pois “a imoralidade é a imoralidade da época, que decretou seu banimento” (Bressane, 2018, p. 34).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, M. H. The Deconstructive Angel. In: MITCHELL, W. J. T. (Org.). **Criticism: The Major Texts**. Nova York: Oxford University Press, 1978.

ABREU, Nuno César. **Boca do Lixo: Cinema e classes populares**. 2002. 808f. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em multimeios. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2002.

ADORNO, Theodore W. Observações sobre ‘A Personalidade Autoritária’ de Adorno, Frenkel-Brunswik, Levinson e Sanford. Tradução: COSTA, Virginia Helena Ferreira da. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 44, n. 2, p. 345-384, abr./jun. 2021.

ALBERA, François. **La vanguardia en el cine**. Buenos Aires: Manantial, 2009.

ALCÂNTARA, Candice de Moraes. **Censura e cultura nos anos 1970: o caso de Calabar, de Chico Buarque e Ruy Guerra**. 2011. 151f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Letras. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ALEXANDRE, Gabriel Bandeira. Cinema e legislação censória: reflexões relativas à censura cinematográfica durante a ditadura militar brasileira (1964-1985). **Revista de História**, Edição 39, v. 15, n. 1, Mar./Set, 2023

ALMEIDA, Carlos Helí de. Novo filme de Júlio Bressane reúne imagens feitas pelo cineasta durante viagem de carro entre a Itália e o Nepal. *Jornal o Globo*, Rio de Janeiro, 3 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/noticia/2023/02/novo-filme-de-julio-bressane-reune-imagens-feitas-pelo-cineasta-durante-viagem-de-carro-entre-italia-e-nepal-nos-anos-70.ghtml>. Acesso em 21 de maio de 2025.

ARAÚJO, Inácio. **No meio da tempestade**. Portal Brasileiro de Cinema. s/d. Disponível em: https://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_04.php. Acesso em: 27 de maio de 2025

ARAÚJO, Raphael Genuíno De. As Vanguardas Artísticas e o Cinema. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, ano 4, v. 4, n.7, p. 67-83, dez., 2014.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. – 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006

APPEL JR., Alfred. The Eyehole of Knowledge: Voyeuristic Games in Film and Literature. In: BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (Orgs.). **Film Theory and Criticism: Introductory Readings**. Nova York: Oxford University Press, 1992. p. 412-423.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo. **Revista Foco**, 2012.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. **A estética do filme**. 9 ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

AZEREDO, Ely. Matou a família e foi ao cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15-16 mar. 1970. Caderno B, p. 4.

BAMBA, Mahomed. **A recepção cinematográfica: teoria e estudos de casos** / Mahomed Bamba. - Salvador : EDUFBA, 2013.

BARBOSA, Raísa Santos. Quando a pornografia virou diversão pública: os circuitos exibidores de filmes pornô e a censura nos últimos anos de ditadura (1980-1985). **Anais do 30º Simpósio Nacional de História** - História e o futuro da educação no Brasil. Org: VILELA, Márcio Ananias Ferreira.. Recife: Associação Nacional de História – ANPUH-Brasil, 2019.

BARTHES, Roland. **A aventura do texto**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1999.

BAZIN, André. Teatro e Cinema. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Apresentação de Ismail Xavier. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 168-218.

BAZIN, André. O cinema de poesia e o cinema de prosa. In: SOUZA, Eduardo Angel de (Org). **O cinema segundo André Bazin**. São Paulo: Publifolha, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 5. ed. rev. e ampliada. Lisboa: Nova Fronteira, 2020.

BENNETT, Tony. **Cultura e práticas culturais: uma abordagem sociológica**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

_____. Text and Social Process: The Case of James Bond. *Screen Education*, n. 41, p. 3–15, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: L&PM, 2018.

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

BELLOUR, Raymond. Cine-Repetitions. **Screen**, v. 20, n. 2, p. 65–72, 1979.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BRANCO, Patrícia Silveirinha Castelo. Cinema Abstracto: Da vanguarda europeia as primeiras manipulações digitais da imagem. In: BIBLIOTECA ON LINE DE CIÊNCIA DA

COMUNICAÇÃO. 1999. Disponível em...
<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cinema-patricia.pdf>. Acesso em 25 de mai de 2025.

BRASIL. Arquivo Nacional. Portaria nº 022 de Rogério Nunes, 4 de julho de 1975. A família do barulho (1970). 15f. Mimeografado.a

BRASIL. Arquivo Nacional. Portaria nº 15 de Rogério de Nunes, de 10 de Março de 1975. A manutenção da interdição em todo território nacional da obra interdita em 1972. Barão Olavo (1970). 23f. Mimeografado.b

BRASIL. Decreto nº 20.493/46, de 24 de janeiro de 1946. Aprova o regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública.

BRASIL. Lei nº 5.536/68, de 21 de novembro de 1968. Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências.

BRASIL. Decreto-Lei nº 1.077/70, de 26 de janeiro de 1970. Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8º, parte final, da Constituição da República Federativa do Brasil.

BRASIL. Decreto-Lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências.

BRESSANE, Júlio. **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie, 2018

_____. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Depoimento in: **Exposição Ocupação Rogério Sganzerla**. São Paulo: Itaú Cultural. 2010. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/rogerio-sganzerla/radiografia/>. Acesso: em 26 de maio de 2025.

_____. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000

_____. **Eu vou acabar ficando nu: cinema novo não dá pé**. O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 49, p. 27, 28 maio-3 jun. 1970.

_____. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. O inimigo é outro? Cinema brasileiro: novos rumos - IV. Acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, n. 255, 13 nov. 1970.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

BORDWELL, David. **Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema**. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

BURCH, Noel. **Praxis do Cinema**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. 1a ed. Lisboa: Vega LTDA, 1993.

CABRAL, S. et al. **Helena-Rogério**. O pasquim. Rio de Janeiro, n. 33, p. 11-15, 5-11 fev. 1970.

CADERNUTO, Reinaldo. O cinema brasileiro sob ataque: perseguições a um filme hippie nos anos 1970. **Revista Estudos Históricos**, v. 37, n. 82, p. 1-12, 2024.

CAIXETA, Ana Paula de Aquino, TEIXEIRA, Lais de Lourenço. Por uma gênese do cinema ensaio latino-americano. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, v. 50, p. 1-19, 2023.

CÁNEPA, Laura Louguercio. **Medo de que?: uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008. 498f. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em multimeios. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, 2008.

CANUTO, Roberta. **Rogério Sganzerla: Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

CARNEIRO, Ana Marília. **Signos da política, representações da subversão: a divisão de censura de diversões públicas na ditadura militar brasileira**. 2013. 244f. Dissertação (Mestrado em História) Programa de Pós-graduação em História. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

CARNEIRO, Lays Gaudio. **A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane**. Orientador: Gaspar Leal Paz. 2020. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

CARVALHO, Julio Cesar Pereira de. Petróleo e ditadura no Brasil: a militarização da Petrobras e a garantia dos interesses empresariais brasileiros (1938-1964). In: Colóquio Marx e o Marxismo 2023: Democracia contra capitalismo? Renovando o materialismo histórico. **[Anais...]** Niterói: Núcleo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas sobre Marx e o Marxismo da Universidade Federal Fluminense, 2023, s/p.

CLARK, T. J. **A Pintura da Vida Moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004.

COELHO, F. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Flávio Moreira da. Notas para um cinema underground. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, a. III, n. 16, p. 28-31, set./out. 1970.

COSTA, Luiz Cláudio. O cinema marginal: A imagem-oscilação e a imagem-inação. IN: PARENTE, André (org.). **Cinema/Deleuze**. São Paulo: Papius, 2013.

COSTA, Valmir. Com repressão, não há tesão: a censura ao sexo no jornalismo de revistas no Brasil do século XIX ao regime militar (1964-1979). **Revista Caligrama**, v. 2, n. 1, p. 1-12, 2006.

CROSSMAN, Robert. Do Readers Make Meaning? **Revista College English**, v. 45, n. 2, p. 147-157, 1983.

COUTO, Giancarlo Backes; GUTFREIND, Cristiane Freitas. Censura e Liberdade De Expressão: os discursos do livro de Coriolano Fagundes. In: 34º Encontro Anual da Compós 2025: Diversidades de vozes e políticas afirmativas na Comunicação. 2025, Curitiba. [Anais...] Curitiba: UFPR, 2025, p. 1 - 18.

COWAN, Benjamin. Homossexualidade, ideologia e “subversão” no regime militar. In: GREEN, James; QUINALHA, James (orgs.). **Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade**. São Carlos: EduFSCar, 2014. p. 27–52.

CULLER, Jonathan. **Em busca dos signos (The Pursuit of Signs)**. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1987

CULLER, Jonathan. **Poética estruturalista (Structuralist Poetics)**. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CULLER, Jonathan. On Deconstruction. **Philosophical Review**, v. 85, n. 3, p. 420-436, 1976.

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

DEREN, Maya. **Essential Deren: collected writings on film by Maya Deren**. New York: McPherson & Company, 2005.

DEREN, Maya, et al. Poetry and the film: A symposium. **Film Culture**, v. 29, p. 55-63, 1963.

DEREN, Maya. Cinema: o uso criativo da realidade. Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes. *Devires*, 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.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Rosa. A Família do Barulho na Belair de Júlio Bressane. In: MASSENO, André; BARROS, Thiago (Org). **Filosofia e Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Quintal Rio Produções Artísticas, 2012, p. 98 - 105.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

DROGUETT, Juan. Estética de recepção cinematográfica - sobre os efeitos receptivos da produção midiática. **Revista Comunicação e Inovação**, São Caetano do Sul, v. 8, n 15, p. 2 - 10, jul.-dez. 2007.

DUARTE, Miguel Mesquita. MARQUES, Marcos. Quando a Imagem Erótica nos Aborrece: Corpo, Sexo e Desejo no Cinema Experimental de Andy Warhol e Julião Sarmento. In: A. C.

Valente & R. Capucho (coord.). **AVANCA. Cinema 2014. Internacional Conference**. Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2014, pp. 425-434.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente: introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org). **Arte e Política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. São Paulo: Unicamp, 2011.

ESTEVES, Leonardo Gomes. Análise das cartas de Júlio Bressane publicadas nos programas da Cinemateca do MAM Rio (1970-71). **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 25, 2024.

ESTEVES, Leonardo Gomes. Pensar a desconstrução do cinema a partir de 68. **ARS (São Paulo)**, v. 20, p. 326-376, 2023.

_____. O processo da cor no cinema brasileiro moderno: aspectos técnicos e estéticos. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 36, p. 114-134, 2023.

FAGUNDES, Coriolano de Loyola Cabral. **Censura & Liberdade De Expressão**. 1. ed. São Paulo, SP: Editora do Autor, 1975.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: Ed USP, 2009.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2000.

FERNANDES, Guilherme Moreira. **Mentalidade Censória e Telenovela na Ditadura Militar**. 2018. 439f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Programa de Pós-graduação em Comunicação, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

FERNANDES, Guilherme Moreira. A mentalidade censória de Rogério Nunes tematizada no jornalismo impresso dos anos 1970. **Galáxia**, n. 46, p. 1-18, 2021.

FERRO, Fernanda Ianoski. **A realidade criativa nas obras da cineasta Maya Deren: conceitos teóricos e análises filmicas**. 2022. 205f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Arte do Vídeo). Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo. Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2022.

FILHO, Osvaldo Fontes. Uma “imagem repensada interminavelmente”: notas em torno de Imagens apesar de tudo, de Georges Didi-Huberman. **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 14, n. 37, p. 201-219, set.-dez. 2021.

FISH, Stanley. “Existe um texto nesta aula?”. Tradução de Rafael Eugenio Hoyos-Andrade. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, n. 36, p. 189–206, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

_____. **História da Sexualidade 1: A vontade de saber**. 11ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2021.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FONTANA, Mônica Zoppi. **Cidadãos modernos: discurso e representação política**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

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

FRANCO, Frederico. **Cinema experimental e artes visuais no Brasil: o caso da guerrilha artística (1967-1977)**. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em cinema e artes do vídeo. Faculdade de Artes do Paraná, Universidade Estadual do Paraná. Curitiba, Parana. 2024.

FREITAS, Artur. **Conta-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha (1969-1973)**. 2007. 361f. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **História da sexualidade: A vontade de saber**. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2014.

GARCIA, Estevão. “A violência em família nos filmes da Belair e da CAM”. In: **Atas do V Encontro Anual da AIM**, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 373-379. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5, 2016.

GARCIA, Estevão e Pinho. **Belair e Cine Subterrâneo: o cinema moderno pós-1968 no Brasil e na Argentina**. 2018. 280f. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GENETTE, Gérard. **Figuras III: discurso do relato**. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Seuil. 1982.

GERACE, Rodrigo. **Cinema Explícito: representações cinematográficas do sexo**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2015.

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

GONÇALVES, Douglas Ernesto Fernandes. **Deus. Pátria. Família: uma leitura contemporânea de As meninas, a partir dos ideais fascistas na ditadura militar brasileira**. 2024. 96f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Centro de Educação e Humanidades, Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

GRANGEIRO, Glaucenilda da Silva; LIMA, Jéssica Natane Pessoa; HIPÓLITO, Paulo. Censura, corte ou heladeira: Homossexualidade, adultério e incesto no cinema pornográfico brasileiro (1970 – 1978). In: II Seminário Nacional Fontes Documentais E Pesquisa Histórica: Sociedade E Cultura. **Anais...** Disponível em: <https://dspace.sti.ufcg.edu.br/bitstream/riufcg/35045/1/CENSURA%2C%20CORTE%20OU%20GELADEIRA%20-%20II%20SEMIN%C3%81RIO%20NACIONAL%20DE%20FONTES%20HIST%C3%93RICAS%20GT%2012%202011.pdf>

GREEN, James. **Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX**. São Paulo: Editora UNESP, 2019.

GUEDES, Wallace Andrioli. **Política como produto: Pra Frente Brasil e o cinema de Roberto Farias**. 2016. 318f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Instituto De Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

GUIMARÃES, Marcos Valério. **Corpos e sensorialidades no cinema marginal de Júlio Bressane**. 2018. 98f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes. Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.

GUIMARÃES, Pedro; OLIVEIRA, Sandro de. **Helena Ignez: atriz experimental**. São Paulo: Editora Sulina, 2021.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HOLLAND, Norman N. **The Dynamics of Literary Response**. New York: Columbia University Press, 1989.

HUNT, Lynn. **A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade**. São Paulo: Hedra, 1999.

IGNEZ, H.; DRUMOND, M. (Orgs.). **Tudo é Brasil: Projeto Rogério Sganzerla – Fragmentos da obra literária de Rogério Sganzerla**. Joinville: Letradágua, 2005.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria da recepção**. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, H. R. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 1990.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOSÉ, Angela. Cinema marginal, estética do grotesco e globalização da miséria. **Revista Alceu**, v. 18, n. 15, p. 155-163, jul./dez. 2007.

KAMINSKI, Rosane. **A Formação de um cineasta: Sylvio Back na cena cultural de Curitiba nos anos 1960**. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

KAMINSKI, Rosane. A Poética da Angústia no cinema ficcional de Sylvio Back. In: Egg, André; Freitas, Artur; Kaminski, Rosane (Orgs.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

KAMINSKI, Rosane. Formas da violência no cinema brasileiro moderno. In: GRUNER, Clóvis. KAMINSKI, Rosane. (Orgs) **História e Imagem: representações de traumas**. Jundiaí, São Paulo: Paco Editorial, 2024, p. 331-363.

KAMINSKI, Rosane. Os curtas-metragens de Paulo Sacramento e o debate sobre a violência no Brasil dos anos 1990. **Revista Antíteses**, v. 12, p. 698-727, 2019.

KAMINSKI, Rosane. **Poética da Angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back - anos 1960 e 70**. 2008. 476f. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em História. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, 2008.

KUHN, Annette. **Women's Genres**. Screen, n. 25, v. 1, p. 18-26, jan./fev., 1984.

KUSNET, Eugênio. **Iniciação à Arte Dramática**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988**. São Paulo: Boitempo, 2012.

LEENHARDT, Jacques. "Sociologia da literatura" in: LIMA, Luiz Costa Lima (Org.) **Teoria e crítica literária: sociologia da literatura**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

LELO, Thales Vilelo. O que é ser espectador quando as imagens nos desafiam? **GALAxIA. Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura** n. 36, p. 146-158, set.-dez., 2017.

LUCA, Meize Regina de Lucena. A tessitura dos fios de Ariadne: arquivo e censura cinematográfica no Brasil. **Antíteses**, Londrina, v.8, n. 15, p. 134-153, jan./jun. 2015a.

LUCAS, Meize Lucena. Cinema e censura no Brasil: uma discussão conceitual para além da ditadura. **Projeto História**, n. 52, p. 220-244, Jan.- Abr. 2015b.

LUCAS, Meize Lucena. Usos do passado: entre a censura e a representação no cinema brasileiro. **Revista Em Perspectiva**, v. 1, n. 1, p. 7-26, 2015c.

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>

MACELINO, Ana Beatriz. **O Olho e a Navalha: Integração e subversão no cinema marginal de Júlio Bressane**. 2016. 155f. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Comunicação. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, São Paulo. 2016.

MACHADO, Arlindo. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. **Significação**, v. 37, n. 33, p 21-40, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 4. ed. Campinas: Papirus, 2007.

MATIOLLI, Isadora. Estancar a ferida: uma análise da fotografia “A língua apunhalada de Lygia Pape. In: 36o Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016, Campinas. **Anais [...]** Campinas, A obra de arte como escrita da história: entre memória, corpo e violência, p. 766 - 776, 2016.

MASCARELLO, Fernando. **Os estudos culturais e a espetatorialidade cinematográfica: uma abordagem relativista**. 2004. 190f. Tese (Doutorado). Programa de pós-graduação em Ciências da Comunicação. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

MASCARELLO, Fernando. Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um mapeamento crítico. **ECO-PÓS**, v. 7, n. 2, p. 92-110, ago./set. 2004.

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira. **Contemporânea**, v. 3, n. 2, p. 129-158, jul./dez. 2005.

MASCARELLO, Fernando. “Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente, ou como e por que os estudos brasileiros de cinema seguem textualistas”. In: ARAÚJO, Luciana Côrrea de; JÚNIOR., Rubens Machado; SOARES, Rosane de Lima (Org). **VII Estudos de Cinema e Audiovisual - Socine**. São Paulo: SOCINE, 2006, p. 151-159.

MASCARELLO, In: JACKS, Nilda. **Espectatorialidade e públicos: entrevistas/ Nilda Jacks**. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

MATOS, Tetê. A Terra é Redonda. Di-Glauber: um filme marginal. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/di-glauber-um-filme-marginal/#:~:text=Em%20entrevista%20a%20revista%20Debate%20e%20cr%C3%ADtica%2C,hist%C3%B3ria%20e%20formalmente%2C%20por%20isso%20mesmo%2C%20regressivo.> Acesso em: 31 mar. 2025.

MEDEIROS, Manuela Quadra de. Imagens poéticas e imagens dialéticas em Lygia Clark & Hélio Oiticica. **Revista Ciclos**, v. 2, n. 4, Ano 2, p. 156 - 166, fev. 2015

MENDONÇA, Thiago B. **Os 90 anos de Limite e a memória do cinema brasileiro**. O Globo, 27 de maio de 2021. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/thiago-b-mendonca/coluna-os-90-anos-de-limite-a-memoria-do-cinema-brasileiro-25036118> Acesso em 27 de maio de 2025.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem pode matar?** Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

MORAES, Felipe Moralles e. A teoria de Theodor W. Adorno sobre o fascismo. **Revista PERI**, v. 5, n. 2, p. 186-207, 2023.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra". **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, n° 01, jan/fev. 1970.

MOREIRA, Carla Barbosa. Censura, Memória e Arquivo discursivo. **Veredas on line – Análise do Discurso**, n. 2, p. 107-118, 2010.

MÜLLER, Luisa. SILVA, Alexandre Rocha da. As teorias de Rogério Sganzerla sobre o audiovisual. **ECO PÓS**, n. 20, p. 258-274, 2017.

MÜNSTERBERG, Hugo. **The Photoplay: A Psychological Study**. Charleston: Legare Street Press, 2022.

NAUMANN, Manfred. Literary Production and Reception. **New Literary History**, v. 8, n. 1, p. 17-33, 1976.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. “Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In: ROLLEMBERG, Denise & QUADRAT, Samantha Viz (org.). **A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina, volume II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEGRIS, Andres de. Cine underground, cine clandestino e cine experimental: hacia un definicion. **Cybertronic: Lo Trans - revista de artes mediaticas**, n. 8, s/p, 2012.

NETO, Dário Sousa Nascimento. **A história dirigida: censura e filmes históricos no cinema brasileiro no pós AI-5**. 2021. 175f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2021.

NETTO, Roberto de Paulo Junqueira. **A produção cinematográfica da Belair 1970: um sonho experimental**. 2024. 108f. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em História Social. Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná. 2024.

NOSSA história - 100 anos de magia e emoção. **Site Comemorativo Centenário Kinoplex**. 2017. Disponível em: <https://www.kinoplex.com.br/centenario/index.html>. Acesso em 29 de dezembro de 2025.

NÚÑEZ, Fábian. Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 e 1970. **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 143-158, jul-dez. 2018.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Esquema geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília (Orgs). **Escritos de artistas: anos 60/ 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 154 – 168.

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

OLIVEIRA, Sandro de. **Helena Ignez: atuação experimental na Belair Filmes**. 2019. [FOLHAS]. Tese (Doutorado em Muiltimeios). Programa de Pós-Graduação em Multimeios. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, São Paulo: Editora Pontes, 2005.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Hereje**. Traduzido por Miguel Serras Pereira, 1ª ed., Assírio & Alvim, 1982.

_____. La fine dell'avanguardia (1966). **Empirismo eretico**. Milano :Garzanti, 1995.

PAULI, Rita Inês Paetzhold. GONÇALVES, Gabriel Eduardo. VIOLA, Mariana Camboim. (Re)discutindo as implicações socioeconômicas do “milagre” econômico brasileiro. **Informe Econômico**, ano 23, v. 42, n. 2, p. 71-91, 2021.

PAYER, Maria Onice. "Discurso, memória e oralidade". **Revista Horizontes**, v. 23, n. 1, p. 47-56, jan./jun. 2005.

PIACENTI, Ney Luiz. **Eugênio Kusnet: do ator ao professor**. 2011. 115f. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de pós-graduação em Artes. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PIATO, Raiane Straiotto; ALVES, Rosilda das Neves; MARTINS, Sheila Regina de Camargo. Conceito de Família Contemporânea: Uma revisão bibliográfica dos anos 2006-2010. **Nova Perspectiva Sistêmica**, v. 24, n. 47, p. 41-56, 2013.

PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. In: _____. **Contracomunicação**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004, p. 149 – 166.

_____. Teoria da guerrilha artística. In: PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Júlio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **Ars**, São Paulo, 2003, v. 1, n. 2. p. 8-22, dez 2003.

POPPER, Frank. **Art of the Eletronic Age**. New York: Harry N. Abrams, 1993.

PRINCE, Gerald. Notes on the Text as Reader. **Revista Style**, v. 7, n. 3, p. 310-318, 1973.

PURESA, Adriane. **Os errantes do cinema marginal**. 2012. 141 p. Dissertação (Mestrado). Programa de pós-graduação em Artes. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2012.

RAMOS, Alcides Freire. Revisitando delimitações historiográficas cristalizadas na História do Cinema Brasileiro: O Cinema Novo e o Cinema Marginal. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 17, n. 2, p. 401-411, 2020.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História do Cinema Brasileiro, volume 2**. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

REZENDE, Marcelo A. **Bressane de perto**. Jornal Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de junho de 2006. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/julio-bressane-apresenta-cleopatra-pede-tolerancia-do-publico-4138611>. Acesso em: 21 de maio de 2005.

QUILHANA, Renan. Censura moral na ditadura brasileira: entre o direito e a política. **Rev. Direito Práx.**, v. 11, n. 03, p. 1727-1755, 2020.

QUINALHA, Renan Honório. **Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)**. 2017. 329f. Tese (Doutorado em Ciências). Programa de Pós-Graduação em Relações Internacionais. Instituto de Relações Internacionais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **O mal estar na estética**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2023.

REBOUÇAS, Júlia Maia. **Artista-corpo-cidade-política-arte: Relatos de Artur Barrio e sua obra**. 2011. 147 p. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2011.

REZENDE, Sidney (Org.). **Ideário de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

RIFFATERRE, Michael. **Semiotics of Poetry**. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

RODRIGUES, Rodrigo Freitas. **Imagens de morte como manifestação do erótico**. Orientadora: Maria do Carmo de Freitas Veneroso. 2011. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes). Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2011.

ROSA, Carlos Adelino Loiola. A “mensagem” do filme: Censura e narrativa cinematográfica durante a ditadura militar no Brasil. **REBELA**, v. 13, n. 3, set./dez, 2023

SANTOS, Marcelo Moreira. Poética do cinema: sobre complementariedade, direção e método no processo de criação. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 12, n. 1, 2015.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCARPA, Paulo Cesar Almeida. **Transgressão, Mercado e Distinção: A Violência Extrema no Cinema**. 2007. 212f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Departamento de Sociologia, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. 1ª Azougue Editorial, 2001.

SGANZERLA, Rogério apud VIANY, Alex. O Incômodo Rogério Sganzerla. In: **CONTRACAMPO**. Edição 58, 2004a. Online. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/incomodosganz.htm> Acesso em: 27 de Maio de 2025

_____. Sganzerla ataca de Bandido. In: **CONTRACAMPO**. Edição 58, 2004b. Online. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/sganzatacadebandido.htm> Acesso em: 27 de maio de 2025

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora Senac, 1999.

SILVA, Hilton Pereira; WEYL, Francisco. Experiência do Cinema de Guerrilha na terra da liberdade. In: PRUDENTE, Celso Luiz; SILVA, Paulo Vinicius Baptista (org.). **16ª Mostra Internacional do Cinema Negro: educação, cultura e semiótica**. São Paulo: Jandaíra, 2020. p. 339-374.

SILVA, Michel. O cinema expressionista alemão. **Revista Urutágua - revista acadêmica multidisciplinar**, n. 10, p 1-10, ago.-nov. 2006.

SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts**. New York: Columbia University Press, 2001.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

SOUZA, Tânia C. Clemente de. A análise do não verbal e os usos da imagem nos meios de comunicação. **Rua**, v. 7, p.65-94, 2001.

STAIGER, Janet. **Interpreting Films: studies in the historical reception of american cinema**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1992.

_____. **Perverse spectators: the practices of film reception**. New York: New York University Press, 2000.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**, Campinas, São Paulo, Editora Papirus, 2003.

STAM, Robert. **Teorias do cinema: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____; PERSON, Roberta. Reflexivity and the Critique of Voyeurism. **Cine-Tracts**, v. 6, n. 1, p. 1-10, 1982.

STERNBERG, Meir. **Expositional Rhetoric: Reading, Interpretation, and the Production of Meaning**. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

STIVALETTI, Thiago. **Mostra homenageia Rogério Sganzerla**. Folha de São Paulo, 20 de agosto de 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2008200416.htm>. Acesso em 24 de maio de 2025.

SZYMANSKI, Heloísa. **Família: um estudo sobre suas transformações e permanências**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinardo. **Cinemas “não narrativos”. Experimental e documentário – passagens**. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. Do experimental ao filme ensaio: passagens. **Significação**, São Paulo, v. 49, n. 58, p. 1-17, 2022.

_____. **O cineasta celerado: A arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane**. 1995. 301 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

VIANA, Ana Paula Gonçalves. Cinema e ditadura militar brasileira: Manhã Cinzenta e o cinema engajado de Olney São Paulo. In: IX Encontro Estadual de História, 2018, Salvador. **Anais [...]** Muitas memórias, outras histórias?: cultura, política, movimentos sociais e resistência à ditadura civil militar (1964-1985), Santo Antônio de Jesus, BA: 2018.

VIEIRA JR., Ewerton Belico. **A câmera-corpo e o corpo como imagem: figurações da experiência sensorial no cinema contemporâneo brasileiro**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

VISNADI, Débora. Kandinsky, Malevich e Mondrian: concepção rítmica no surgimento da arte abstrata. **PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais**, n. 24, v. 40, p 1-18, jan-jun, 2019.

VIZEU, Rodrigo. Júlio Bressane apresenta Cleópatra e pede tolerância do público. *Jornal o Globo*, Rio de Janeiro, 03 de Março de 2007. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/julio-bressane-apresenta-cleopatra-pede-tolerancia-do-publico-4138611>. Acesso em 21 de maio de 2025.

WAHRHAFTIG, Alexandre. **Poéticas de repetição no cinema brasileiro moderno**. 203. 299f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

WELLER, Carneiro. **O cinema direto e a estética da intimidade no documentário dos anos 60**. Orientador: Paulo Carneiro da Cunha Filho. 2012. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

WEYL, Francisco; SILVA, Hilton Pereira da; ARAUJO, Roseti. (2023). Experiências do cinema de guerrilha no Quilombo do América. **Revista Trama Interdisciplinar**, n. 14, v. 1, p. 149–162, 2023.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

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

_____. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. **Revista Alceu**. v. 6. n. 12. 2006.

_____. Um cinema da crueldade: o cine “underground de Júlio Bressane. **Revista USP**, n. 4, p 103-116, dez./fev., 1990.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A FAMÍLIA do barulho. Direção: Julio Bressane. Roteiro: Júlio Bressane. Produção: Julio Bressane; Rogerio Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB Produções Ltda, 2017. (60 min), sonoro, p. & b.

A Miss e o Dinossauro. Direção: Helena Ignez. Roteiro: Helena Ignez. Produção: Julio Bressane; Rogerio Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes; TB Produções Ltda, 2017. (18 min), sonoro, cor.

ANÉMIC Cinéma. Direção: Marcel Duchamp. Produção: Marcel Duchamp. Alemanha: 1926, (7 min.), mudo, p. & b.

A paixão de Joana D’arc. Direção: Carl Theodor Dreyer. França: Société Générale des Films, 1928. (82 min) mudo, p. & b.

BARÃO Olavo, o horrível. Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes; Julio Bressane; Rogerio Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 2017. (61 min.), sonoro, cor.

BELAIR. Direção: Noa Bressane e Bruno Safadi. Produção: TB Produções. Brasil: Pipa Produções, 2009, (80 min), sonoro, cor.

BETHÂNIA Bem De Perto; Direção: Julio Bressane e Eduardo Escorel. Roteiro:Júlio Bressane. Produção: David Neves, Júlio Bressane e Eduardo Escorel. Rio de Janeiro, 1966 (33min.), sonoro, p. & b.

CARNAVAL na Lama. Direção: Rogério Sganzerla. Roteiro: Rogério Sganzerla, Produção: Belair Filmes; Julio Bressane; Rogerio Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 2017. (25 min.), mudo, p&b.

COPACABANA mon amour. Direção: Rogério Sganzerla. Roteiro: Rogério Sganzerla,

Produção: Belair Filmes; Julio Bressane; Rogerio Sganzerla, Helena Ignez. Rio de Janeiro: Belair Filmes, 2017. (85 min.), sonoro, cor.

CUIDADO, Madame. Direção: Júlio Bressane. Roteiro: Júlio Bressane. Produção: Belair Filmes; TB Produções Ltda; Julio Bressane; Rogerio Sganzerla, Helena Ignez. [S. l.: s. n.], 2015. 1 arquivo MPEG-4 movie (71 min), sonoro, cor.

LANCE maior. Direção: Sylvio Back. Roteiro: Sylvio Back. Produção: Paraná Filmes, Sylvio Back, Alfredo Palácios, Maurice Capovila. Curitiba: Paraná Filmes, 1968. (90 min.), sonoro, p. & b.

O gabinete do doutor Caligari. Direção: Robert Wiene. Roteiro: Carl Mayer Hans Janowitz. Produção: Rudolf Meinert, Erich Pommer. Alemanha: Decla Film Gesellschaft Holz Co., 1920. (77 min.), mudo, p. & b.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Música: Bernard Herrmann. Intérpretes: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 filme (109 min), son., preto e branco.

VIOLA Chinesa. Direção: Júlio Bressane. Produção: Júlio Bressane. Rio de Janeiro: Sem distribuição, 1975, (7 min) sonoro, cor.