
O deslimite dos signos: provocações de Julio Bressane a uma semiótica do cinema¹

Lennon MACEDO²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

Almejamos traçar uma genealogia do conceito de *deslimite* extraído dos escritos de Júlio Bressane. Desde uma teoria de cineastas de inspiração deleuziana, a construção de conceitos torna-se vital para compreender a relação entre o pensamento cinematográfico e o pensamento teórico. A essa composição Bressane acrescenta uma reversibilidade entre formas artísticas e filosóficas que se sustenta a partir de três princípios: a invenção, a tradução e a crítica. A genealogia do deslimite bressaneano passa por quatro pontos-chave da semiose cultural brasileira: o barroco de Antônio Vieira, o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, a poesia concreta e o cinema experimental nacional.

PALAVRAS-CHAVE: conversação cinematográfica; deslimite; experimental; invenção; tradução.

CORPO DO TEXTO

Este trabalho é expressão de uma tese em andamento que busca construir um conceito de conversação cinematográfica na transversalidade entre o construcionismo de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a intersemiótica de orientação pragmática de Haroldo de Campos e Décio Pignatari e o pensamento de Júlio Bressane, tal como expresso em suas obras escritas e filmadas, que aqui sintetizamos sob o conceito de *deslimite*.

Deleuze e Guattari (1992) afirmam que uma ideia em cinema é sempre um acontecimento raro, desde a perspectiva de sua incorporeidade. Toda ideia está sempre já destinada a certo domínio, efetuando-se como uma singularidade na relação com um dado modo de expressão. A construção de um conceito ocorre na vizinhança de componentes, e tais componentes podem ser outros conceitos, outras ideias teóricas, mas podem ser também blocos de movimento ou duração extraídos de filmes. Daí que se desenhe um estilo transversal do conceito a partir da ideia de deslimite de Júlio Bressane (1996) e suas consecutivas provocações intersemióticas.

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFRGS, e-mail: lennon-macedo@hotmail.com

Julio Bressane tem evidente herança concretista e boa parte dos problemas que reivindica para si são de natureza tradutória e intersemiótica. Permeia Bressane (1996, 2000, 2005, 2011) em seus textos uma fragmentária genealogia de modos de misturar signo, na arte rupestre que incide na poesia visual de Edgard Braga, na tradução da bíblia realizada por São Jerônimo, na música de Vassourinha, nos sermões do Pe. António Vieira, na leitura de Pignatari do *Memórias póstumas de Brás Cubas...* toda uma sorte de parcerias tradutoras, atarefadas em compor uma sensação que force os limites dos domínios expressivos.

Assim, é uma descontínua história da cultura brasileira isso que o cinema bressaneano reivindica, saltando épocas e frisando em cada parada esse transbordamento de formas, essa indiscernibilidade instalada entre matrizes semióticas. A organização dessa genealogia se dá a partir de análises, elogios e citações realizadas pelo cineasta em seus escritos, bem como pelo modo como esses signos brasileiros da mistura se inscrevem em seus filmes. São quatro os momentos que iremos recompilar, quatro as heranças que iremos recolher: o barroco de Antônio Vieira; o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; a poesia concreta de Pignatari e dos irmãos Campos; e o cinema experimental nacional, especialmente *Limite*, de Mário Peixoto. Em todas essas criações Bressane ressalta o aspecto inventivo de suas formas inovadoras, de suas operações de tradução verbivocovisuais e de sua crítica ao estado de coisas estético-narrativo vigente.

O primeiro momento da herança está entoadado nos versos de Vieira. O padre barroco imprime uma multissensorialidade em seu texto que aposta num formalismo transbordante da linguagem, por vezes delineando certo sincretismo perceptivo: “É o próprio Vieira quem nos diz: “Suponhamos que diante de uma visão estupenda saiam os nossos sentidos fora de suas esferas e inaugurem o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos!” Como pode ser?” (BRESSANE, 1996, p. 42). Esse transbordar é identificado por Haroldo de Campos (seguindo os conceitos de Roman Jakobson) como uma evidência da ênfase barroca sobre as funções poética e metalinguística da linguagem verbal, ou seja, as intensidades devidamente criadoras que rondam a linguagem. Em estudo sobre o trabalho de Antônio Candido acerca da formação literária brasileira, Haroldo percebe que o Barroco é indevidamente negligenciado pelo modelo candidiano, e assim descreve o movimento seiscentista:

Nesse modelo, à evidência, não cabe o Barroco, em cuja estética são enfatizadas a função poética e a função metalinguística, a auto-reflexividade do texto e a autotematização inter-e-intratextual do código (meta-sonetos que

desarmam e desnudam a estrutura do soneto, por exemplo; citação, paráfrase e tradução como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literário e desfrute retórico de estilemas codificados). Não cabe o Barroco, estética da “superabundância e do desperdício”, como o definiu Severo Sarduy: “Contrariamente à linguagem comunicativa, econômica, austera, reduzida à sua funcionalidade – servir de veículo a uma informação – a linguagem barroca se compraz no suplemento, na demasia e na perda parcial de seu objeto” (CAMPOS, 1989, p. 33).

Citação, paráfrase, tradução. O signo barroco é uma dobra sobre sua própria forma (função poética), e é também um jogo com a sua própria semiose (função metalinguística). Um segundo momento da herança do deslimite está nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. De Machado são destacadas duas premonições, dois presságios da arte por vir: antecipação da montagem cinematográfica, antecipação da palavra como imagem. Tomemos o exemplo do segundo: Pignatari (2004, p. 134) percebe que essa “tipoideografia” apresentada pelas *Memórias Póstumas* é evidência de um trabalho sobre o verbal que escapa à linguística fundamentada no código fonético e indica a trilha de um devir propriamente icônico e não-verbal do verbo. Um dos vários exemplos dessa palavra-imagem no livro é a assinatura da personagem Virgília, grifada na página com um único V bastante particular. A atenção se volta do *logos* para o gesto tipográfico, um vestígio da porosidade da escrita com relação às mídias de sua época. Essa inscrição será recuperada em diversos momentos no filme *Brás Cubas*, de Bressane. No filme é nítido como a letra se torna imagem, diferenciando-se conforme a situação. Primeiro, porque a assinatura não aparece numa carta ou num bilhete, mas é inscrita diretamente na tela, como Machado o fez na página. E, enquanto imagem variante, a assinatura opera diferentes sentidos, seja como um olhar devolvido a Brás ou como um segredo impresso nas costas do marido traído.

O comentário de Décio Pignatari acerca dos iconismos brascúbicos já nos posiciona diante da terceira herança que Bressane estampa em seu deslimite. O concretismo brasileiro de Pignatari e dos irmãos Haroldo e Augusto de Campos se materializa em diversas formas de escritura, poesias, prosas, manifestos, tipografias, peças de design – e textos teóricos. É palpável que a pesquisa concretista tenciona realizar-se tanto em estética quanto em teoria, daí que a ideia da palavra como *objeto* (CAMPOS, 2017, p. 34) não só opera conceitualmente como também é trabalhada poeticamente. O tratamento concretista da palavra é próprio também de uma dada perspectiva da *tradução*, esta pensada não como mera transposição de significados, mas como recriação do sentido de modo crítico (CAMPOS, 2017). A palavra tornada inscrição

multifacetada requer, daí, que a tradução selecione o que há de inventivo – poderíamos dizer, selecionar a *ideia* – na escritura, podendo priorizar brincadeiras ópticas, trocadilhos sonoros ou outras traições icônicas do verbal.

Finalmente, a quarta herança que destacamos da obra de Julio Bressane é eminentemente cinematográfica, e tem como foco aquilo que ele mesmo denominou *experimental* (BRESSANE, 1996). Por *experimental*, retemos três componentes do conceito: a qualidade propriamente criadora da invenção, a singularidade daquilo que é novo; o caráter intrusivo de uma forma em relação à outra no ato de conjugar distintos domínios da arte, ou seja, a tradução inerente à experimentação; e a crítica do estado de coisas cinematográfico que é co-presente ao experimento, um desviar-se dos códigos hegemônicos da narrativa. Nota-se que há um imbricamento entre essas três operações de modo que uma não sobrevive sem a outra. Toda invenção supõe uma tradução transcriadora, um rearranjo de signos anteriores que multiplicam sua potência em um novo experimento; ao mesmo tempo, toda invenção é também uma crítica, já que o cinema está sempre rodeado de opiniões, de palavras de ordem, de códigos normativos, e, portanto, a invenção joga contra o estado das coisas, é criadora por sua inatualidade, pelos devires que alimenta.

Invenção, tradução e crítica, esse tripé sustenta uma particular história do cinema brasileiro contada por Bressane e possui alguns núcleos principais. Para Julio Bressane (1996), o cinema brasileiro já nasce *experimental* devido às primeiras imagens do cinematógrafo no país, tomadas pelos irmãos Secretto em 1898, em *Vista da Baía de Guanabara*. Diz-se deste filme perdido que a posição inestável da câmera conferia um movimento ondulante à cena, o que fugia aos padrões de quadro fixo dos primeiros filmes de Lumière e companhia. Se o aspecto tradutório aqui é menos aparente (poderíamos dizer que se buscou traduzir um país para o universo cinematográfico?), é notável como a invenção concreta de um cinema no Brasil se efetua como crítica da norma estética de então, o plano imóvel. Mas há um filme que é protagonista nesta particular história do cinema nacional. Dos muitos percursos que podem ser trilhados no labiríntico *Limite* (1931), de Mário Peixoto, Bressane destaca o caráter autopoietico de um cinema que é mostraçõ de si, que abre sua semiose para invenções de novas possibilidades (de enquadramento e movimento, especialmente) ao mesmo passo que satura seu modo de expressãõ, retraçãõ a história do cinema com imagens e sons.

Uma última olhadela, um último talho no experimentalismo ancestral e prógono do *Limite*. *Limite* radicaliza esta formulação de Gance: cinema é a música da luz. Mas ainda mais: distingue e configura pela primeira [vez] o próprio signo cinematográfico. O signo do eu-cinema. É o seguinte: a câmera na mão sempre foi a mais perturbadora posição de câmera na “coisa” do filme, muito usada desde o nascimento do cinema, mas sempre enquadrada na altura do olho. No *Limite* dá-se uma transgressão. A câmera na mão é colocada na altura do chão. Em visionária tomada sem corte, a câmera abandona, retira de seu enquadramento todos os elementos acessórios do filme, tais como ator, enredo, paisagem para filmar apenas a própria luz e o movimento. Cinema, ele mesmo, em Mangaratiba! (BRESSANE, 1996, p. 38).

Vê-se assim que *Limite* é um filme conhecedor de passado, comentador da arte cinematográfica, e é em paralelo a esse comentário que inaugura formas novas. Estamos aqui novamente diante daquilo que Haroldo de Campos percebia no barroco, a ênfase nos horizontes poéticos e metasemióticos do fenômeno artístico, em que a invenção formal caminha ao lado da seleção de signos do eu-cinema, um inventário de ideias que é também criação de inventário.

Nota-se então que o deslimite deseja justo o ponto de indiscernibilidade da expressão, configurando uma operação cinematográfica que aposta na reversibilidade dos modos artísticos e nos signos de uma heautonomia em que o verbal devém sonoro, o som devém visão, o visual devém verbo... uma perspectiva propriamente intersemiótica do cinema. Estas elucubrações bressaneanas nos obrigam a refazer o mapa que indicava o caminho das ideias aos conceitos e às sensações tal como haviam cartografado Deleuze e Guattari. Uma ideia é sempre já destinada a um domínio expressivo, donde o plano de composição que faz o material adquirir expressividade. Mas e se o plano de composição almeja, justamente, tensionar a relação entre o material e o domínio expressivo? As sensações são efeitos do material, sensação-vermelho, sensação-luz, sensação-movimento, e na relação com o material a sensação não é determinada por um domínio expressivo. É a técnica, então, que vai separar a literatura da pintura, o cinema da música e a escultura do teatro.

A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. Certamente, a técnica compreende muitas coisas que se individualizam segundo cada artista e cada obra: as palavras e a sintaxe em literatura; não apenas a tela em pintura, mas sua preparação, os pigmentos, suas misturas, os métodos de perspectiva; ou então os doze sons da música ocidental, os instrumentos, as escalas, as alturas... E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 247).

O recorte do espaço-tempo se dá num plano de composição onde se encontram uma técnica e um material, sendo o bloco de sensações o expresso desse encontro. A expressividade estética da sensação está posta nessa imbricação do material com a técnica, mas o domínio artístico dessa expressividade é deduzido da técnica. Daí que se distingam blocos cinematográficos de movimento-duração e blocos plásticos de linha-cor. Mas Peixoto, por exemplo, em seu *Limite*, quando satura o céu e a terra em negativo, tensionando as linhas das flores com a intensidade do contraste, ou quando apresenta paisagens ondulantes em reflexos vizinhas aos quadros impressionistas, não se mete ele num devir-pintura do cinema, num delírio imagético que diz tanto ao movimento e à duração quanto às linhas e às luzes?

Nota-se que há riscos num tal pensamento do deslimite: risco de generalização, em que a opinião inocula o relativismo no seio da criação; risco de desterritorialização absoluta, de desfazimento total da criação abismada pelo caos. Daí que seja necessário observar a singularidade de cada bloco e de cada conceito, atentar ao plano sob eles traçado e por eles povoado – mesmo as operações de deslimite, onde aqueles que criam “não apagam a diferença de natureza [entre arte e teoria], nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu “atletismo” para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquarterados num malabarismo perpétuo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 89-90). O deslimite apresenta-se então como uma ideia que nasce dupla, que propõe o revirar dos limites a partir de uma contínua bifurcação do pensamento, habitando singularmente a co-presença da arte e da teoria, apostando nos seus devires.

Assim sendo, as operações do deslimite criam o conceito sob tais aspectos: moldam uma compreensão intersemiótica dos blocos de sensações, definindo a arte não a partir de domínios, mas de devires, o que leva a pensar o bloco cinematográfico a partir das fronteiras móveis que correm entre distintas materialidades semióticas (verbal, visual, sonora); configuram a zona de indiscernibilidade própria à articulação entre componentes no interior do conceito, e daí que os componentes possam ser híbridos, sejam sensações de conceito ou conceitos de sensação; e por fim, traduzem num nome a dinâmica tensiva da zona de indiscernibilidade do conceito, donde mantém-se distintas as perspectivas, mas tendendo ao indiscernível verbivocovisual.

REFERÊNCIAS

- BRESSANE, J. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRESSANE, J. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BRESSANE, J. **Deslimite**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.
- BRESSANE, J. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: 2005.
- CAMPOS, H. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, H. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: O caso Gregório de Mattos**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.
- PIGNATARI, D. **Semiótica & literatura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.