

DOIS MOVIMENTOS COMO PRIMEIRA APROXIMAÇÃO AOS FILMES DA BELAIR¹

Albert Elduque²

Resumo: Esta comunicação estuda um plano do filme *Cuidado Madame* (1970), realizado por Júlio Bressane na produtora Belair. Nesta imagem, a câmera movimentase num apartamento carioca enquanto ouvimos duas marchinhas de Lamartine Babo. Partindo da relevância desta música, queremos explorar como a melodia encarna a liberdade das empregadas protagonistas do filme e, ao mesmo tempo, ver como imagem e som podem, por causa da separação entre eles, afirmar sua fisicalidade e terminar completamente entrelaçados. Partiremos da análise das imagens e músicas do filme, assim como de conceitos e ideias de Ismail Xavier, Ágnes Peth e Roland Barthes.

Palavras-chave: *Cuidado Madame*; Júlio Bressane; Belair; música brasileira

Contato: a.elduquebusquets@reading.ac.uk

Talvez os momentos mais intensos do cinema de Júlio Bressane, ao menos aquele que nós conhecemos, produzem-se por superposição: o encontro aparentemente gratuito entre uma determinada imagem e um determinado som, revelando, nessa relação inesperada, um novo mundo. Às vezes isso acontece num plano longo, fixo; outras, num plano em movimento, permitindo falar de um duplo movimento, de dois movimentos que tem, talvez, vida própria, e que interagem graças à montagem entre imagem e som. Nesta comunicação vamos nos focalizar num desses movimentos que podem virar duplos: um longo percurso da câmera no filme *Cuidado Madame* (1970), um dos três que Bressane realizou na produtora Belair, fundada com os parceiros Rogério Sganzerla e Helena Ignez, que produziu meia dúzia de filmes em poucos meses de 1970.

Cuidado Madame narra a história de uma empregada doméstica (Maria Gladys) que assassina as madames das casas onde trabalha, levando a termo uma revolta política contra aquelas que a explodem, e convencendo aparentemente outras empregadas a

¹ Esta pesquisa é parte do projeto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (InterMedia)*, desenvolvida na University of Reading (Reino Unido) e na Universidade Federal de São Carlos (Brasil), com o financiamento do Arts and Humanities Research Council (AHRC) e a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Agradecemos a Estevão Garcia a sua revisão do português na versão final do texto.

² Pesquisador pós-doutoral na University of Reading (Reino Unido), dentro do projeto *Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method (InterMedia)*. Sua tese de doutorado (UPF, 2014) trata os conceitos de fome, consumo e vômito no cinema moderno. É co-editor da revista *Cinema Comparat/ive Cinema*.

seguir seu exemplo. Como muitos filmes da Belair, está formado por longos planos com personagens às vezes hieráticos e às vezes histriônicos, e onde definir uma linha narrativa clara é difícil. Nesta comunicação vou me focalizar apenas num movimento de câmera (Figura 1), situado aproximadamente no minuto 49 do filme, como primeira aproximação aos vínculos entre imagem e música no cinema de Júlio Bressane.



Figura 1 – Movimento de câmera no apartamento de *Cuidado Madame*, de Júlio Bressane.

O plano começa no terraço do apartamento carioca onde acontece a maior parte das ações do filme, percorrendo as janelas, que deixam ver o interior e, ao mesmo tempo, refletem o prédio do outro lado da rua. O plano começa silencioso, até sem som ambiente. Percorridas as janelas, a câmera chega à piscina, oculta primeiro por trás de uma parede, e sua aparição coincide com o início da marchinha *Ahi!... Hein!...* de Lamartine Babo (1932), cantada por ele mesmo³. Enquanto a música soa, a câmera

³ Marcha de Lamartine Babo e Paulo Valença, cantada por Mário Reis com Lamartine Babo e o Grupo Guarda Velha, e gravada o 25 de novembro de 1932. Segundo a biografia de Mário Reis, de Luís Antônio Giron (2001), a marcha foi lançada na cara A de um disco RCA-Victor de 78 rpm em janeiro de 1933. Porém, achamos que a voz que se ouve no filme é de Lamartine Babo. Agradecemos a Carlos Roberto Rodrigues de Souza seus esclarecimentos sobre estas músicas.

entra no apartamento e se movimenta ao longo do corredor, até chegar ao salão, onde as empregadas, interpretadas por Gladys e Helena Ignez, descansam nos sofás, sem energia, rodeadas por uma decoração moderna e *kitsch* que inclui um quadro da cabeça de um pato e uma poltrona quase esférica. Porém, antes de chegar ao salão, na banda sonora a música muda para outra marchinha de Lamartine Babo, agora cantada por Mário Reis: *Bôa bola!* (1932)⁴. A ouvimos enquanto a câmera movimenta-se no salão e na cozinha até sair no outro terraço, onde a música acaba. Depois disso, a câmera entra numa sala com tábua e ferro de passar; há um escurecimento na imagem (não temos certeza se provocado por uma mudança de plano), e acabamos em um quarto escuro, onde desenha-se uma silhueta humana no fundo, em contraluz, que acaba se retirando. O plano seguinte mostra um carro de polícia. Em geral, parece não haver neste longo percurso informação narrativa nenhuma. Sabemos que neste momento Gladys já tinha assassinado a proprietária do apartamento; na verdade, já havíamos visto em duas ocasiões (a segunda, no plano anterior a este percurso) como a câmera explora o corpo da mulher assassinada, em silêncio, mostrando as distintas extremidades cobertas de sangue. Porém, enquanto a câmera faz o percurso pelo apartamento nada acontece, há um esvaziamento narrativo. E a música o preenche.

No catálogo *Júlio Bressane: Cinepoética*, editado por Bernardo Vorobow e Carlos Adriano, Ismail Xavier sublinha que nos filmes de Bressane a música encontra seu momento estrutural, particularmente quando escutamos uma longa canção que detém o fluxo da imagem. Ele diz que, se Gilles Deleuze define a passagem do classicismo à modernidade como a transição da imagem-movimento à imagem-tempo, para ele a passagem da música em um filme clássico à música em um filme de Bressane seria a transição da música-movimento para a música-tempo. Segundo Xavier, no seu cinema a interrupção musical cria um sentimento de estranheza no espectador, e ao mesmo tempo libera seu ouvido para deixá-lo escutar (Xavier 1995, 59-60). Neste plano de *Cuidado Madame*, o vazio narrativo da imagem nos permite nos concentrar exclusivamente nas canções. A música, pois, afirma sua relativa independência diante da imagem.

⁴ Esta marcha encontra-se na cara B do mesmo disco que *Ahi!... Hein!...*, foi escrita pelos mesmos autores e foi gravada com a mesma equipe no mesmo dia.

Essa força da música é ainda mais destacada se considerarmos que esse plano não aparece isolado no filme, mas preparado por três imagens anteriores⁵. A primeira delas aparece pouco depois do encontro entre Helena Ignez e Maria Gladys, e começa com a câmera em um jornal sujo de sangue, se deslocando depois para se movimentar pelo lado das janelas, e continuando na piscina, ao lado da qual permanece o cadáver da madame. As duas empregadas comentam o assunto estando próximas à porta, e quando vão embora a câmera começa a percorrer o cadáver. A segunda imagem é um plano de exploração no terraço: começa percorrendo o prédio de frente e depois passa pelo lado da piscina, onde já não há o cadáver, mas apenas seus sapatos e restos de sangue; do fundo da imagem Maria Gladys chega cantando e entra no interior do apartamento. A câmera não a segue e prefere ficar no sangue, mas a voz dela continua na banda sonora. A terceira imagem começa dentro do apartamento onde Gladys atende uma ligação telefônica enquanto começa a soar uma guitarra elétrica. Ao terminar a conversa, ela e Ignez saem para o terraço enquanto a câmera permanece dentro do apartamento e ao mesmo tempo a guitarra continua soando. Quando saímos ao exterior, a música para e a câmera registra como as mulheres perambulam ou tomam sol em torno da piscina. Depois começa a explorar a rua e os prédios do outro lado, e volta o som da guitarra, que dura alguns segundos. Produz-se um corte, e aparece um novo plano silencioso da exploração do cadáver, que antecede à imagem musical que estamos estudando.

A comparação entre esses três percursos da câmera e aquele que nos ocupa permite adivinhar ou intuir várias lógicas. A primeira é de completude: embora os três primeiros movimentos efetuem explorações do apartamento onde produz-se a ação, nenhum deles é tão completo quanto o último, que percorre distintos quartos e corredores, se movimentando várias vezes entre o exterior e o interior. Boa parte do filme desenvolve-se nesse apartamento, mas em geral ele aparece fragmentado, e nessa imagem, que chega no minuto 49 (dos 70 que tem o filme), os distintos quartos, que já conhecemos separadamente, são unificados pelo movimento, postos juntos, um depois do outro. O espaço, agora, é uma unidade.

Por outro lado, o quarto movimento recolhe os três anteriores, restando alguns elementos e adicionando a música. O cadáver da madame, por exemplo, aparece no

⁵ Agradecemos a Vitor Zan e Victor Guimarães suas sugestões para explorar o plano a partir dessa perspectiva comparada, que sem dúvida tem sido fundamental para melhorar o texto inicialmente apresentado.

primeiro, vira um resto de sangue e sapatos no segundo e desaparece no terceiro e no quarto, embora aparece de novo no plano que separa estes dois últimos percursos, como se fosse uma rememoração de um corpo que já não está mais ali. Por outro lado, os corpos das empregadas, que nos três primeiros estão ao lado da piscina, retiram-se, no quarto plano, ao interior do salão. A música, ausente no primeiro, aponta-se na canção de Maria Gladys no segundo, aparece com a guitarra elétrica no terceiro e ganha força com as marchinhas no quarto. De algum jeito, pois, se considerarmos em sucessão essas imagens de movimento no terraço, podemos pensar que nelas há uma lógica de retirada do corpo físico e de emergência da música. Nesse sentido, a terceira e a quarta são parecidas: longos movimentos de câmera exploratórios onde a música aparece e desaparece sem motivo aparente, separada da imagem. A diferença, além do tipo de música, encontra-se em sua duração: no terceiro temos dois breves trechos de guitarra elétrica; no quarto, duas marchinhas que ouvimos completas, uma depois da outra.

É nesse quarto movimento, pois, que se produz uma afirmação musical forte. Não é a única ao longo do filme. Ao lado dessa, as mais significativas são aquelas duas em que Maria Gladys, depois de matar uma madame (aqui interpretada por Helena Ignez em um momento anterior em que a atriz ainda não havia aparecido como empregada), dança felizmente, seja acompanhada por outra menina (na primeira ocasião, enquanto a patroa agoniza) ou sozinha (numa cena posterior, quando dança ao som de *Sete horas da manhã* [1941], de Ciro de Souza, interpretada por Patrício Teixeira) (Figura 2). Essas danças são celebrações e transgressões, porque uma das normas da patroa era, precisamente, não por o rádio ou a TV no apartamento, nem fazer barulho. Quando morre, a música irrompe. No plano das marchinhas de Lamartine Babo seria possível ver o mesmo impulso: a madame é outra atriz, mas o espaço é o mesmo, e de novo a música pode soar, comemorando o assassinato e a mudança de regime.



Figura 2: As danças de Maria Gladys em *Cuidado Madame*, de Júlio Bressane

Assim, no quarto plano afirmam-se tanto o apartamento como unidade quanto o som de uma música completa. Em outras palavras, essa música alegre, de algum modo, aplaude o assassinato e a ocupação do espaço, um espaço onde antes estava proibido que soasse. As letras de Lamartine Babo, nesse sentido, parecem celebrar também, com sarcasmo, a vitória das empregadas. A primeira marchinha, *Ahi!... Hein!...*, avisa uma menina sobre a fofoca dos vizinhos quando ela volta para a casa à noite: o cantor diz que não dirá nada a ninguém, mas não recomenda à menina que faça isso, porque pode lhe acarretar consequências negativas. A segunda, *Bôa bola!*, é uma série de imprecações contra o ouvinte, dizendo que gostaria vê-lo pedindo esmola, tocando uma vitrola ou roendo um bife-sola. Obviamente, é possível estabelecer vínculos entre essas canções e o que acontece no filme: a primeira fala sobre bons modos a uma moça, estabelecendo assim uma violenta ironia com as protagonistas assassinas, que tem ido além de qualquer tipo de repressão moral; na letra diz-se “tome cuidado”, ecoando o título do filme. A segunda, carregada de maldições, pode-se referir ao ódio profundo que elas sentem por suas madames, e seria um contraponto inocente às suas ações violentas.

Existe esse contraponto com a letra das canções. Porém, vale a pena explorar além disso, pôr entre parênteses o conteúdo das canções e nos focalizar nas próprias canções: na sua música, nas suas vozes, no barulho do seu registro. O próprio Bressane sublinha sua preferência pela forma em detrimento ao conteúdo no seu texto sobre o cantor de samba Vassourinha, a quem chama de “voz-filme”. Sua sugestão é realmente estimulante: esquecer o conteúdo, e escutar apenas a música e a voz (Bressane 1996, 8-9).

Tratemos de ignorar, pois, o que se diz, e pensemos nos planos de Maria Gladys dançando e no percurso musical pelo apartamento. Nos primeiros há um estreito vínculo entre a canção e a dança da empregada, criando uma harmonia entre movimento na imagem e movimento no som, enquanto o longo percurso parece divorciado das marchinhas de Lamartine Babo: apesar dos possíveis vínculos entre o enredo do filme e as letras, cinema e música parecem aqui separados. As marchinhas são alegres, enquanto a câmera percorre espaços vazios, e os corpos das empregadas estão deitados no sofá, completamente passivos, quase derrotados. O vínculo físico entre a música e o corpo que encontramos na dança de Maria Gladys se converte aqui em uma separação clara, em um abismo que faz pensar cinema e a música como entidades independentes. Porém, é precisamente por meio desse abismo, dessa separação, que o vínculo entre cinema e música poderá ser mais íntimo e, assim, a ocupação do espaço mais completa.

Em relação à todas as artes que Bressane incorpora em seus filmes, Ismail Xavier enfatiza que em seu cinema todos esses elementos heterogêneos não integram uma totalidade orgânica, mas dialogam em uma espécie de co-presença (Xavier 1995, 61). E pensamos que em *Cuidado Madame* essa não integração provoca a afirmação da dimensão física desses elementos heterogêneos: eles perdem seu conteúdo ou seu conteúdo perde relevância, e sua forma afirma-se; essa separação no conteúdo sublinha seu valor como forma. No seu livro sobre Bressane e a transcrição, Adriano Carvalho Araújo e Sousa comenta a teoria de Haroldo de Campos sobre a tradução, na qual se diz que a tradução de trabalhos criativos é sempre uma recriação com uma qualidade física forte e que o significado é apenas “a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”. (Sousa 2015, 47) Não queremos entrar agora na análise que Carvalho Araújo e Sousa faz da obra de Bressane, mas sim ficar com essa ideia da fisicidade por cima do significado. Aqui temos a mesma sensação, não com uma tradução, mas com

uma co-presença de dois elementos: as dificuldades para ir do significado de um ao significado do outro nos fazem perceber suas propriedades físicas.

Essa é a primeira fase quando abordamos essas imagens. Sentindo a separação entre elas, experimentamos sua materialidade. No caso das canções, descobrimos que as vozes que as cantam, as de Lamartine Babo e Mário Reis respectivamente, podem parecer vozes de mulher; que a segunda às vezes se distorce para imitar uma criança; que às vezes está acompanhada por um coro; que a música segue determinados ritmos e mudanças; que os silêncios são poderosos e cedem seu lugar a novos versos; que o velho registro dá uma textura particular ao som. No caso da imagem, percebemos como a câmera se movimenta, sentimos como gira e passa de um quarto para outro, nos tornamos conscientes de como objetos e novas imagens aparecem na tela, e do tempo que a câmera dedica a cada um deles. Com certeza ficamos mais conscientes da natureza física tanto do som quanto da imagem, e talvez sem esse contraste, sem essa radical separação no significado, essas qualidades não se afirmariam do mesmo jeito. Se estivessem ajeitadas harmonicamente, num significado totalizador, essas particularidades dissolver-se-iam por causa de um conteúdo estável. Aqui, imagem e voz ganham corpo graças a sua diferença.

E é por causa dessa diferença e dessa recuperação da fisicidade que podem, finalmente, se entrelaçar. A intermedialidade, o estudo dos territórios *in-between* entre distintos meios e artes, parece aqui uma perspectiva possível. Ágnes Peth tem estudado como as relações intermediáticas não são apenas processos reflexivos, mas também experiências sensoriais, sensoriais e sensacionais, de contágio entre referentes. Segundo ela, entender o meio a partir de uma perspectiva fenomenológica e intersensual permite-nos pensar no háptico, no físico e no material como espaços onde os intercâmbios intermediáticos viram possíveis. Esses intercâmbios nunca vão se produzir no campo do significado, de um modo intelectual, mas nos aspectos sensoriais dos distintos meios; nesse caso, a música e o cinema. Peth diz que:

“Sensing” the intermediality of film is therefore grounded in the (inter)sensuality of cinema itself, in the experience of the viewer being aroused simultaneously on different levels of consciousness and perception.”
(Peth 2011, 69)

Sentimos essa sensação e esses distintos níveis de consciência e percepção no plano de *Cuidado Madame*: de um lado temos a música, do outro o cinema.

A música tem aqui um corpo, uma matéria. Nos ensaios contidos em *L'obvie et l'obtus*, Roland Barthes remarca a importância da fisicalidade da música usando o conceito de grão da voz. Seguindo a distinção que Julia Kristeva faz entre *phéno-chant* e *géno-chant* ele explica que o *phéno-chant* é um canto que visa a comunicação e a clareza, enquanto o *géno-chant* refere-se à materialidade da voz e ao seu vínculo com o corpo do cantor. Esse segundo constitui o grão da voz e cria a *jouissance* (Barthes 1982, 236-245). Para Barthes o essencial é como a música e a voz podem criar uma experiência sensual no ouvinte. Trata-se de uma ideia de fisicidade complementada em outro texto do mesmo volume com a ideia de espacialidade: Barthes explica que o nível mais primário de escuta está vinculado ao espaço e o tempo, porque é a avaliação de uma experiência espaciotemporal primária; com a escuta criamos nosso território próprio e percebemos todas as potenciais ameaças. O exemplo que usa é o lar, um espaço controlado e formado por sons familiares (Barthes 1982, 218).

Essas duas ideias de Barthes são fortes no plano de *Cuidado Madame*. O grão da voz é absolutamente presente: ouvimos como o cantor modifica seu jeito de entonar para imitar uma criança, ouvimos como a textura de sua voz muda, ouvimos como o coro incorpora-se ao solista. Quanto ao escutar como atividade espaciotemporal, a correspondência parece mais difícil, porque nesse plano não temos uma personagem atenta a uma ameaça potencial. Porém, enquanto a câmera circula de um lugar para outro ultrapassando umbrais criados por portas, paredes e mobiliário, e descobrindo novos quartos com seus movimentos, fica impossível não pensar nos vínculos entre espaço e escuta que Barthes propõe (Figura 3). Aqui a câmera movimenta-se ao longo de um território, a casa, indo de um quarto para outro, mudando direções, enquanto a música toca ao longo do tempo, mudando vozes e ritmos. Tanto o filme quanto a música são corpos que circulam passando por distintas fases e se movimentando fluidamente entre elas.



Figura 3 – Umbrais ultrapassados pela câmera, em *Cuidado Madame*, de Júlio Bressane

E o que acontece, finalmente, é que nesse comportamento físico, nesse percurso, eles se encontram, e um pode se transformar no outro. A marchinha adquire um espaço e pode ser percorrida como se fosse um grande apartamento com distintos quartos: o quarto da música sozinha, o quarto do solista Lamartine Babo, o do solista Mário Reis, o de Mário Reis imitando uma criança, o do Mário Reis com o coro; e seus silêncios e mudanças de ritmo viram passos e giros, se movimentando ao longo do espaço. Por outro lado, o movimento da câmera se torna uma trajetória onde os tremores na imagem criam uma batida e um ritmo, os movimentos para mudar a direção adquirem uma dimensão sensual, e as imagens das paredes que escondem um quarto parecem o solo instrumental que antecede a aparição de um novo verso.

Nos parágrafos anteriores falamos da música como uma ocupação do espaço. No caso desse plano, essa ocupação se produz de um modo mais íntimo, muito mais íntimo do que no caso da dança de Maria Gladys. Aqui, e além do conteúdo, a relação entre música e filme passa por distintas etapas perceptivas: primeiro, eles parecem divorciados, completamente separados um do outro; sendo assim, afirmam sua

materialidade, suas propriedades físicas; e a afirmação dessa realidade corporal faz possível um intercâmbio entre eles. Como dois desconhecidos que, sem se conhecer e falando distintas línguas, se encontram, ficam juntos, e um se torna o outro. Aqui, a música deixou de assaltar pontualmente o espaço e ocupar um quarto para se fundir com esse espaço e musicalizar todo o apartamento. Então volta o silêncio e com ele as ameaças pois logo depois vemos um carro de polícia no exterior. Mas por um momento a música conseguiu tomar o controle e dar vida aos quartos e corredores de um apartamento carioca, subvertendo, como as domésticas, o silêncio controlado das madames.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. 1982. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bressane, Júlio. 1996. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Giron, Luís Antônio. 2001. *Mário Reis: o fino do samba*. São Paulo: Ed. 34.
- Peth, Ágnes. 2011. *Cinema and intermediality: the passion for the in-between*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Sousa, Adriano Carvalho Araújo e. 2015. *Poética de Júlio Bressane: cinema(s) da transcrição*. São Paulo: Fapesp.
- Xavier, Ismail. 1995. "Troca de Olhares, Com o Ouvido à Espreita." In: Vorobow, Bernardo & Adriana, Carlos (eds.). *Júlio Bressane: Cinepoética*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 59-61.

FILMOGRAFIA

- Bressane, Júlio. 1970. *Cuidado Madame*. Belair Filmes.