



A FORMAÇÃO DA IMAGEM NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE JÚLIO BRESSANE

THE IMAGE FORMATION IN JÚLIO BRESSANE'S CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE

Lays Gaudio Carneiro¹

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é o estudo do cinema experimental de Júlio Bressane a partir da interpretação do filme *Miramar*. Nesse filme, o autor propõe situações cinematográficas relacionadas ao livro *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade. Bressane explora nesse caso, como elementos marcantes de sua estética, a "tradução", a "citação", a "justaposição", a "paródia" e a "ironia", em montagens que valorizam a "transcrição" pictórica, musical e literária. Em sua obra, a transcrição é intensificada por desconstruções, reversões, avessos, iconografias, fragmentos imagéticos e alegorias, que movimentam a câmera do cineasta e recusam os ângulos fixos e a narrativa tradicional. Dessa maneira, o cinema transgressivo do autor reabilita os espaços da memória, "numa ruptura que denuncia a instantaneidade da imagem" (BORNHEIM, 1998, p. 167). Interessa-nos, pois, a compreensão de sua estética a partir da análise das técnicas de montagens e o uso de elementos que tornam sua obra singular.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema experimental; Mobilidade angular; Suficiência da imagem.

ABSTRACT

The aim of this research is the study of the experimental cinema of Julio Bressane from the interpretation of the movie Miramar. In this film, the author proposes cinematographic situations related to the book Memórias Sentimentais de João Miramar, by Oswald de Andrade. In this case, Bressane explores important elements of his aesthetics, "translation", "citation", "juxtaposition", "parody" and "irony" in montages that value pictorial, musical and literary "transcreation". In his work, transcription is intensified by deconstructions, reversals, aversions, iconographies, fragments, and allegories that move the filmmaker's camera and refuse fixed angles and traditional narrative. In this way, the author's transgressive cinema rehabilitates the spaces of memory, "in a rupture that denounces the instantaneousness of the image" (BORNHEIM, 1998, 167). We are interested in the understanding of his aesthetics and the use of elements that make his work unique.

KEYWORDS

Experimental cinema; Angular mobility; Image adequacy.

A ESTÉTICA DA IMAGEM

¹ Lays Gaudio Carneiro é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES, onde desenvolve pesquisa sobre a linguagem cinematográfica de Júlio Bressane. É licenciada em Artes Visuais pela UFES e integra o grupo de pesquisa "Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim". Contato: laysgaudio@hotmail.com.



As interpretações de Gerd Bornheim² sobre a experiência cinematográfica de Júlio Bressane³ ressaltam questões nodais do campo da estética e da filosofia da arte, como aquelas sublinhadas por George Didi-Huberman ao interrogar “de que exatamente uma imagem é imagem, quais são os aspectos que aí se tornam visíveis, as evidências que aparecem, as representações que primeiro se impõem” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 205). Nesse sentido, deve-se levar em consideração a saída de cena de certas características que explicitam a crise da representação na contemporaneidade, tais como: a imitação, a beleza, a comunicação imediata, o protagonismo dos universais concretos, a normatividade, entre outros aspectos que enfeixam a adequação da representação artística aos paradigmas do verdadeiro, do real e dos valores cultuados no Ocidente. A ruptura com esses valores, segundo Bornheim, nos coloca diante do desafio de pensar as imagens técnicas, sua autorreferencialidade e suas novas configurações sociopolíticas.

Em certo sentido, todas essas características estão presentes na pesquisa cinematográfica de Bressane e propiciam, como ressaltou Gerd Bornheim, uma abertura à autorreferencialidade da imagem. Isso é possível, principalmente, pelo modo como Bressane percebe e resignifica a “angularidade” nos meios audiovisuais. Esses dois aspectos são analisados por Bornheim em “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”. No referido ensaio, Bornheim enfatiza que esses dois pontos são muito significativos para que se entenda os períodos de desestabilização e recriação nas práticas culturais contemporâneas. No que concerne à estética da linguagem, segundo o autor, acontece uma espécie de subversão diante de padrões estabelecidos. Se em sua estrutura mais geral a linguagem é conhecida como referencial, ou seja, “fala-se sobre algo, sobre uma realidade outra que não a da própria linguagem”, por outro lado, no cenário contemporâneo, “a linguagem transforma a si mesma em referencial” (BORNHEIM, 1998, p. 165). Para explicitar essa passagem, Bornheim recorre a Picasso, artista que sem se afastar do referencial figurativo, enxerga na abstração um “imenso laboratório” para a pesquisa da plasticidade de sua linguagem. Segundo Bornheim, disso decorre um experimentalismo que “absorve em si a totalidade de sentido da própria invenção artística” (BORNHEIM, 1998, p. 165). É por meio desse experimentalismo que se passa ao segundo ponto da argumentação, ou seja, ao manejo do

² BORNHEIM, Gerd. “Um filme: Miramar, de Júlio Bressane”. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

³ Júlio Bressane nasceu no Rio de Janeiro no dia 13 de fevereiro de 1946.



angular. E como se dá esse enfrentamento com o angular? Para Bornheim, um dos primeiros contrastes é a ruptura com certa estaticidade. Segundo ele, “o cinema não se define tanto pela imagem, e sim pela mobilidade do angular. Mesmo quando estática, é essa mobilidade que constitui o princípio de determinação da imagem, e não o contrário” (BORNHEIM, 1998, p. 166). E, portanto, ao chamar a atenção para a mobilidade, para o movimento, o autor tem consciência dos problemas que os teóricos do cinema se deparam quando exploram a questão. Ele sabe que os diferentes modos de perceber as intuições de espaço e tempo transformaram profundamente as expressões artísticas e, justamente, pela via da experimentação. Nessa linha, da mesma forma que o artista plástico, Bressane está interessado na experimentação da linguagem, isto é, em filmar o filme – ou trazer à cena a imagem da imagem.

Em *Miramar*, a formação do cineasta com a “câmera na mão”, há todo um estabelecimento da mobilidade do olhar, como bem ressaltou Bornheim. Nesse tipo de cinema, o espectador confere “poderes” ao cineasta, a fim de superar a monotonia e a estaticidade características de certas recepções artísticas, como nas artes contemporâneas. Para tanto, neste caso, ele utiliza o olhar do personagem Miramar, uma vez que, conforme explica Carmaneiro⁴. Nesse sentido, cada sequência vai constituindo a tomada de posição das imagens, explicitamente ou de forma indireta. Nesse sentido que, segundo Gerd Bornheim, o espectador conquista o espaço e o tempo da estética de Bressane, que congrega de uma só vez os recursos sonoro-pictórico-cênico-poético-literário-cultural.

A justaposição das imagens é feita com intuito de subverter o processo narrativo do filme. Comenta Xavier (2006) que a subversão na montagem, no olhar da câmera, está associada à desconstrução, à denúncia da representação e do ilusionismo. A montagem, por meio de associação de ideias e suas interpolações, suspende o fluxo da narrativa e a individuação das personagens. Utilizando o recurso da interpolação, que faz uma quebra de protocolo e pode compor como salto para outra textura dentro do mesmo espaço, Bressane conduz os lances de montagem, afirmando um espírito lúdico que, sem cerimônia nas charadas e trocadilhos, é uma interrogação mais funda em torno dos paradoxos da linguagem. Assim,

⁴ Fábio Camarero em sua tese de doutorado utiliza vários exemplos de transposição pictórica dos filmes de Bressane. Por exemplo, a comparação de um fotograma de *Filme de Amor* com a pintura *A lição de guitarra* de Balthus.



destaca-se “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”. (XAVIER, 2006, p. 15) A citação acontece desde o próprio personagem Miramar, “que vê no amor ao mar, na repetibilidade das águas que vem e vão, na anterioridade da mesmice de sua própria invenção o princípio de toda pedagogia” (*Idem*). Pode-se dizer que em toda parte há citação para Bressane, essa é uma das modalidades de sua transcrição, desde a fala dos personagens, quando “mostra-se logo, e repetidas vezes, a própria imagem do livro, ou dos livros, das vertentes inspiradoras, o livro está a reclamar a fala de si mesmo, e o filme de certa maneira já aconteceu nessas vertentes, ele passa a ser *Brás Cubas*, a reflexão sobre a reflexão” (BORNHEIM, 1998, p. 168).

Para efetivar a captação das inúmeras citações que o impressionam, Bressane restitui tais imagens ao espectador por meio da transcrição. E é por meio dessa transcrição que o cineasta organiza o sentido de suas citações e montagens fílmicas. Nessa linha, Bressane acompanha Haroldo de Campos, que entende o conceito de transcrição como uma recriação, considerando a necessidade de um olhar crítico do texto original para poder recriá-lo. Nessa perspectiva, a tradução assume a possibilidade de introjetar algo novo a partir da obra original. Para o cineasta, “Vemos, intuímos, que a tradução é um devir da obra literária ou artística. A tradução é sinalização histórica do sentido”. (BRESSANE, 2000, p. 59) Assim, a tradução é um processo criativo, uma transcrição, e não uma mera transposição do original. É o que Bressane faz, por exemplo, em *Miramar*, *Brás Cubas*, *A erva do Rato* e *Os sermões*, para citar apenas alguns. Em tais filmes, segundo Ismail Xavier, o cineasta traduz cenas pictóricas, passagens poéticas (de vários idiomas) e as diversas sonoridades. Esses procedimentos, no cinema de Bressane, revelam a materialidade de sua pesquisa cinematográfica, mas também todo um repertório de concepções filosóficas, culturais e sociais.

Assim, a forma é um dos fios condutores do processo criativo de Bressane que, como já salientamos, se vale da citação, com objetivo de transcriá-la. Essa maneira de recriar e transpor as diferentes linguagens artísticas para a tela do cinema, no caso de Bressane, é reforçada pelo uso obstinado da memória. E é justamente o uso da memória – com seus



esquecimentos, imaginações e sobredeterminações – que baliza nossas impressões sobre a imagem na obra do autor. E a questão da memória, mesmo neutralizada nos títulos dos filmes, adquire uma função vital para a composição. É dessa maneira, que vislumbramos, por exemplo, certas associações/transcrições do universo pictórico com o universo cinematográfico. Cabe ressaltar que há em Bressane uma intuição que convida o leitor a imaginar (e de forma exigente) as influências e citações presentes na imagem. De acordo com Fábio Camarneiro, “Trata-se de um cinema que funciona como um jogo de montar, um cinema que os vários fragmentos surgem da imaginação e da erudição do seu diretor”. (CAMARNEIRO, 2009, p. 90). Essas citações podem surgir como iconografias, onde as imagens de seus filmes fazem alusões diretas ou indiretas de obras de arte conhecidas. É o caso das figuras abaixo que reproduzi abaixo: (Frame do filme *Miramar*, minutagem 19:47 minutos).

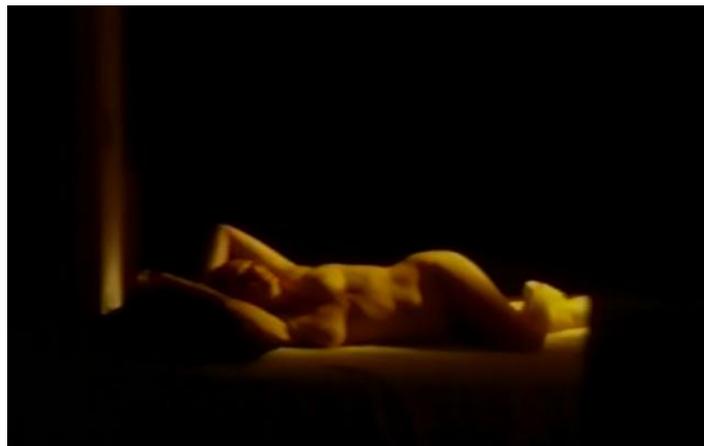


Figura 1 - Fotograma de *Miramar* (Júlio Bressane, 1997)



Figura 2 - Amadeo Modigliani, *O Grande Nu*, óleo sobre tela, 73×116 cm, 1917. Conservado no Museu de Arte Moderna, Nova Iorque, EUA.



As figuras acima evocam uma forte presença plástica. Embora Bressane não indique “literalmente” esse diálogo, nos pareceu que na cena do filme *Miramar*, o cineasta incorporou traços do Modernismo oswaldiano, e do diálogo de Oswald com estéticas Modernistas com as quais teve contato em Paris. No início do século XX, convém sublinhar que entre as obras do acervo de Tarsila do Amaral (que foi casada com Oswald), havia quadros de Modigliani. Di Cavalcante é também um dos artistas atuantes na Semana de 22 e, portanto, está inserido no contexto do modernismo brasileiro que interessa a Bressane. “O que se busca nesta poética é o procedimento capaz de traduzir um método de criação” (XAVIER, 2006, p. 17) E é este o desafio que enfrenta o espectador, ele também convidado a interpretar/recriar as situações propostas por Bressane. É a partir desse cenário e suas experimentações que Bressane se reinveste das assertivas oswaldianas para conjugar, segundo Xavier, um estilo disjuntivo, avesso à teleologia e aos paradigmas narrativos tradicionais, cuja citação-tradução e as tensões entre espaço e tempo, revelam uma nova experiência com o intercurso imagético e sonoro. Vê-se, portanto, que as imagens compostas por Bressane exibem caracteres pictóricos, fotográficos, icônicos, simbólicos, literários, poéticos, culturais e o aspecto sonoro/ musical.

A música em seus filmes tem um papel muito importante. O som, a sonoridade e a práxis sonora não são elementos irrisórios na construção do filme de Bressane. Para ele, a sonoridade não é um simples acompanhamento ou sonoplastia das cenas, mas uma dimensão fundamental para o “jogo de montagem” de sua linguagem. Dessa forma, a sonoridade atua sugerindo as imagens. Segundo Fábio Camarneiro, “a presença do elemento musical quase sempre é autorreferente: a música aponta para si mesma evidenciando sua presença e convidando (ou obrigando) o espectador a buscar seus significados” (CARMARNEIRO, 2009, p. 89).

Nesse sentido, a composição da sonoridade fílmica pode se fazer por meio de apropriações de recortes sonoros de outras obras, como por exemplo, o início do filme *Miramar*, quando Bressane utiliza fragmentos de diálogos de outros filmes para dar significância à trajetória de formação do personagem *Miramar*, como é possível observar nas cenas entre 02:08 até 08:50 minutos do filme. Outro aspecto da sonoridade é o uso do som do ambiente, que



auxilia na composição do “espaço” físico-visual do filme *Miramar*. Podemos assim notar no exemplo a cena dos 46:17 minutos.

A música tonal (com muitas dissonâncias que enfraquecem a tonalidade, dando a sensação de instabilidade) também é bem presente em seus filmes, pois o diretor “constrói” o discernimento em momentos de desconstruções. Podemos ver a cena dos 17:50 minutos. Bressane também habilita um elo com a música popular brasileira, isto é, com o samba, e com os artistas que sempre se fazem presentes em suas obras em geral. Para exemplificar, o cineasta apropria-se de músicas como *Mamãe eu levei bomba*, interpretada por Dircinha Batista (nos 45:00 minutos) ou *O 'X' do problema* de Noel Rosa, interpretada por Aracy de Almeida (nos 38:46 minutos).

Assim, a música é uma dimensão essencial para a construção da imagem. E “quanto mais se prestar atenção à música e às nuances, quanto mais o espectador já tiver informações prévias sobre essa mesma música, mais ele poderá participar do “jogo” proposto pelo diretor”. (CARMARNEIRO, 2009, p. 89). Segundo Júlio Bressane, poderíamos realizar em *Miramar* “uma investigação através do som. Seria uma escuta, mas uma escuta visual” (BRESSANE, 2013), em que a imagem como mencionamos anteriormente, é sugerida pela ambiência sonora e não o contrário. É assim que Bressane nos sugere a compreensão do filme:

O *Miramar* também tem, dentro da trilha sonora, uma forma de heterônimos, de tantas referências de uma mesma coisa. O que está ali também em formação não é só toda essa trilha, toda essa sonoridade, mas também a formação do próprio personagem, que é um jovem que está se formando e tal. Toda essa organização é de uma mesma pessoa, mas com uma tal diversidade de personalidades...É uma ficção. O filme realmente é uma cartográfica de ficção, seja na música, na imagem, o signo no *Miramar* é uma cartográfica de ficção. Então toda essa ficção musical é de muitas pessoas. Aí é que está a questão heteronímia (BRESSANE, 2013).

É o que o cineasta chama de “memória da ficção”, na qual a imagem é dedicada ao som e sua espacialidade. É uma espécie de construção da realidade, que segundo o cineasta “abraça” toda a composição do filme. Para ele, “há um acúmulo de sonoridades, um acúmulo de significantes, como parte desse gênero filme de memórias”. A sonoridade seria um ingrediente da memória que ativaria toda uma imagética, constituindo assim, um elemento poderoso para a concepção das imagens-tempo de Bressane. Como por



exemplo: Fernando pessoal e Noel Rosa; articulação de conexões insuspeitas, inspiradas em Oswald de Andrade.

Além disso, a forma como Bressane transfigura a banalidade e as imagens clichês, nos permite aproximar suas montagens cinematográficas das leituras de Deleuze e Guattari sobre a literatura de Kafka ou sobre o teatro de Carmelo Bene e Beckett, onde os filósofos franceses encontram “a desterritorialização da língua, a articulação do individual com o político e o agenciamento coletivo de enunciação” (MACHADO, 2010, p. 13-14). Estas características se desdobram na própria leitura bressaniana de Deleuze, atenta às sugestões de dissociação ou de “estranhamento” diante do familiar. É nessa linha que o cineasta procura desautomatizar suas imagens, induzindo nossa surpresa diante do inconsciente estético que as estrutura. Com isso, os desafios propostos por Bressane aos espectadores, podem ser comparados também à “modéstia da restituição”, vislumbrada na obra de Farocki por Didi-Huberman. Segundo Didi-Huberman, o cineasta alemão “se contenta em tornar visíveis certos aspectos de nossa sociedade, que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 201). No caso de Bressane, essa mesma constatação se verifica se acrescentarmos um adendo, visto que ele trabalha com os vestígios das imagens. É assim que potencializa ou despotencializa as imagens através do manejo das informações, às vezes ocultando-as para mostrá-las com mais nuances, já que “a criação da imagem é algo exigente, de duro aprendizado” (BRESSANE, 2005, p. 19). É daí que algumas vezes decorre a sensação de choque diante das situações insólitas de seus filmes. Mas isso não quer dizer que Bressane subestime o seu espectador, ao contrário, ele quer provocar/convocar a percepção e a reflexão do espectador. Nesse sentido, o que ele disse sobre Debord pode ser identificado em sua própria cinematografia: “sua utilização de imagens alheias, entre tantas indicações, sugere uma máscara, com a qual ele avança, dissimulado, usando sequências de filmes ao sabor de suas ideias e de seu desejo, dando outro valor e outro sentido, aos muitos sentidos de uma imagem” (Idem, p. 19). Através dessa exacerbação da experiência estética e da percepção do Outro da imagem, mediante um trabalho de resignificação, o autor nos coloca face a face aos velamentos, negligências, obscuridades e censuras promovidas, por exemplo, pelas instituições, pela mídia tradicional, pela sociedade do espetáculo.



Problematiza-se, portanto, as formas de restituição à margem das estruturas preestabelecidas (estruturas que muitas vezes expropriam nossa capacidade de constituição de memórias), desvelando ou devolvendo suas significações à esfera pública. Aqui, tanto para Farocki como para Bressane, o cinema “é resultado de uma reflexão política” que implica em saber que as “imagens constituem um bem comum” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 201).

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo; Globo, 2004.

BORNHEIM, Gerd. Um filme: *Miramar*, de Júlio Bressane. In: **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. **Páginas de filosofia da arte**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 1998.

_____. As dimensões da crítica. In: **Rumos da crítica**. Org. Maria Helena Martins. São Paulo: SENAC e Itaú Cultural, 2000.

_____. A questão da crítica. In: **Folhetim 15**, Teatro do Pequeno Gesto. *Rio de Janeiro*, 2002a.

_____. Brecht e as quatro estéticas. In: **Arte brasileira e filosofia**. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Uapê, 2007.

_____. **Temas de filosofia**. Organização e apresentação de Gaspar Paz. Prefácio de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2015.

BRESSANE, Julio. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BRESSANE, Júlio. Conversa com Júlio Bressane/Miramar, *Vidas Secas* e o Cinema no Vazio do Texto. In: **Cinemais**, n. 06, Rio de Janeiro, jul.-ago. 1997. Entrevista a Geraldo Sarno e Carlos Avellar.

_____. Júlio Bressane. In: **Revista Continente**, Recife, 29 de Novembro 1999. Disponível em: <http://www.revistacontinente.com.br/secoes/artes-visuais/1002-a-contenente/revista/cinema/18347-julio-bressane.html>. Acesso em: 16 de Julho 2017.

_____. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. Cinéma Deleuze. **Gilles Deleuze une vie philosophique**. Sous la direction d'Eric Alliez. Paris : Institut Synthélabo pour le progress de la connaissance, 1998.

_____. O Cinema Inocente de Júlio Bressane. Por Luciano Trigo. **Críticos**, 14 de Outubro 2002.



_____. Entrevista com Julio Bressane. Por Naief Haddad. **Folha de S.Paulo**, em Lagos (Portugal), 12 de Junho 2006.

_____. Vestígios de um encontro com Júlio Bressane – por uma dramaturgia do som. Por Virgínia Flôres. **Revista de cinema da UFRB**, 28 de novembro de 2013.

CAMARNEIRO, Fábio. **Contradições da canção**: música popular brasileira em "O Mandarim", de Julio Bressane. 2009. Dissertação (Estudo dos Meios e da Produção Mediática)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. **Cinema inocente**: artes plásticas e erotismo em Filme de Amor, de Júlio Bressane. 2016. Tese (Meios e Processos Audiovisuais)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e crítica, Estilística Miramarina e Minha relação com a tradução é musical. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Miramar na Mira. In. ANDRADE, Oswald de. **Memórias Sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. **Transcrição**. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COUTO, José Geraldo. Bressane finaliza seu 'Miramar' anarquista. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 1996.

DELEUZE, G. Cinema I. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem-tempo**. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DIAS, Rosa. Homenagem ao professor Gerd Bornheim. **Arte brasileira e filosofia**. Org. Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. **Pensar a imagem**. Org. Emmanuel Alloa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

FLÔRES, Virginia. **Além dos limites do quadro**: O som a partir do cinema moderno. 2013. Tese (Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. **Revista Alceu**. v. 8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. 2007 – P. 155 a 163 (http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Jose.pdf).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATOS, Olgária. A ordem e seus avessos. Julio Bressane: A cidade dos homens, A cidade de Deus. **Julio Bressane Cinemapoética**. Org. Bernardo Vorobow e Carlos Adriano. São Paulo: MassaoOhno Editor, 1995

PAZ, Gaspar. **Interpretações de linguagens artísticas em Gerd Bornheim**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.



_____. Traços derridianos que se mesclam entre as linguagens artísticas. **Heranças de Derrida:** da linguagem à estética. Orgs. Rafael Haddock-Lobo, Carla Rodrigues, Alice Serra, Giorgia Amitrano, Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: Nau, 2014.

REAL, Elizabeth Maria Mendonça. Câncer: um diálogo entre o cinema e as artes visuais. **VI EHA - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE** – UNICAMP. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/elizabeth_maria_mendonca.pdf. São Paulo, p. 164 a 169. 2010.

SOUSA, Adriano Carvalho Araújo e. **Estudo dos Meios e da Produção Mediática**. 2010. Tese (Comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. **Poética de Julio Bressane:** cinema(s) da transcrição. São Paulo: Fapesp, 2015.

XAVIER, Ismail. Roteiro de Júlio Bressane: apresentação de uma poética. In: **Revista Alceu**. v.6 - n.12 - p. 5 a 26 - jan./jun. 2006. (http://revistaalceu.com.puc.rio.br/media/alceu_n12_Xavier.pdf).