

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

André Vichara Barcellos

Julio Bressane, cinema do *excesso*

Florianópolis
2026

André Vichara Barcellos

Julio Bressane, cinema do *excesso*

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela

Florianópolis
2026

Barcellos, André Vichara
Julio Bressane, cinema do excesso / André Vichara Barcellos ; orientador, Carlos Eduardo Schmidt Capela, 2026.
457 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Julio Bressane. 3. Excesso. 4. Antropofagia. 5. Afirmação trágica. I. Capela, Carlos Eduardo Schmidt. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

André Vichara Barcellos

Julio Bressane, cinema do *excesso*

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 31 de Outubro de 2025, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Rosa Maria Dias
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Luiz Felipe Guimarães Soares
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Raul Antelo
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutor em Literatura.



Documento assinado digitalmente
Ricardo Gaiotto de Moraes
Data: 19/05/2026 15:54:09-0300
CPF: ***.710.228-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

_____
Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Documento assinado digitalmente
Carlos Eduardo Schmidt Capela
Data: 19/05/2026 16:16:24-0300
CPF: ***.182.608-**
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

_____
Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
Orientador

Florianópolis, 2026.

Para Carol

AGRADECIMENTOS

Tendo-se em vista o que, parece-me, virá a ter-se em vista – que, sendo texto, sou ninguém, passagem, persona –, caso eu seja fiel ao pensamento que se quer ensaiar a seguir, torna-se impossível nomear com precisão os destinatários de minha gratidão, a gratidão de um corpo em crescente decomposição, a gratidão, precisamente, a tudo o que atua nessa decomposição que avança. Se nunca passo de um frágil e mais que provisório arranjo de infinitas forças inconscientes, como não querer dizer que não poderia deixar de ser grato a tudo o que me é familiar e estranho, a tudo o que sinto e não sinto, àquele grão de areia que um dia, talvez, as marés trarão à tona, convocando-o a jorrar luz nos corpos que por ali, porventura, passarão? Mas a gratidão – esse reconhecimento a uma parte do infinito que nos forçou a fugir de nós mesmos, que promoveu nossa vontade de chance, de jogo, de perdição, de terrível, de terrena, íntima, ínfima alegria maldita, inaudita e inaudível –, a gratidão é isso mesmo, um lance ao acaso de nossas paixões, de nossos motivos vitais, sempre mais ou menos desconhecidos. Dadas as graças, portanto, ao que jamais conhecerei, dirijo-me aos meus amores, meus sempre mais ou menos conhecidos. Pois tive a sorte de amar vocês que mais ou menos me conhecem. Graças a vocês, vivo. Sem vocês, nada. Pai, mãe, irmã, sobrinhos, compadre, avós, tios, primos, amigos, colegas, professores, mestres, o orientador irreverente, a banca leitora cuidadosa e criativa, o cineasta, seus amores, seus amigos, seus fantasmas, minha companheira, nossos textos, contatos, brincadeiras, e os seus próximos, que se aproximaram de mim. Não saberemos o quanto coube a cada um, mas foram vocês que escreveram o que vai adiante, fomos nós que tecemos essa conversa fiada. Grato por terem me passado a palavra que nunca será minha. Se algum riso ela abrir, alguma lágrima verter, algum espanto despertar, terá valido o esforço de lançá-la ao silêncio. O que desejo lhes ofertar, se tivermos sorte, é uma imagem.

RESUMO

A tese propõe ver Julio Bressane como um cinema do *excesso*, um cinema *excessivo* que pensa o *excesso*. A fim de desdobrar tal hipótese – exercitando uma Errática, uma antropofágica "ciência dos vestígios erráticos" –, o texto passeia por diversos filmes assinados pelo cineasta e articula diversos autores, principalmente Friedrich Nietzsche, Oswald de Andrade e Georges Bataille. Ensaia-se, através dessas passagens, uma *constelação*, em sentido benjaminiano, ou seja, uma configuração histórica, na qual o dispendioso jogo experimental de Bressane – tensionando o impulso apolíneo e o impulso dionisíaco, a força plástica e a força musical, a transcendência e a imanência das imagens – vem a reverberar uma antiga, extemporânea, *afirmação trágica*, afirmação do *excesso da vida para além de todo limite ideal*, afirmação do *eterno retorno da vontade de poder vir a ser fora de si*.

Palavras-chave: Julio Bressane; Cinema; Excesso; Antropofagia; Afirmação Trágica.

ABSTRACT

The thesis proposes to view Julio Bressane as a cinema of *excess*, an *excessive* cinema that reflects on *excess*. In order to unfold this hypothesis – exercising an Erratic, an anthropophagic "science of erratic traces" –, the text walks through several films by the filmmaker and articulates various authors, mainly Friedrich Nietzsche, Oswald de Andrade, and Georges Bataille. Through these passages, a constellation, in the Benjaminian sense, is rehearsed, that is, a historical configuration in which Bressane's lavish experimental game – tensioning the Apollonian impulse and the Dionysian impulse, the plastic force and the musical force, the transcendence and immanence of images – reverberates an ancient, extemporaneous, *tragic affirmation*, an affirmation of the *excess of life beyond all ideal limits*, an affirmation of the *eternal return of the will to power to become outside of itself*.

Keywords: Julio Bressane; Cinema; Excess; Anthropophagy; Tragic Affirmation.

SUMÁRIO

Riscos, assunções e horizontes 12

Vagas 28

Tabús 42

Sacrifícios 110

Imagem 126

Assombros 164

Antena 184

Afirmação trágica 328

Errata (*à guisa de recomêço*) 390

REFERÊNCIAS 405

ANEXO – Entrevista com Julio Bressane 416

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato;
empieza, aquí, mi desesperación de escritor.
JORGE LUIS BORGES: *El Aleph*, 1945.

Duas notas avulsas

I

Por quais caminhos não andam esses farrapos que chamamos textos?... representam todos eles, talvez, no temporal que nos transpassa, o papel daquela folha de jornal voando a esmo pela rua pavimentada de Antonioni e sobre a qual se impõe o pé em sapato de festa de Monica Vitti, que diz, sem que vejamos seu rosto, como uma pessoa qualquer, "É de hoje", e que, em seguida, volta a caminhar com seu companheiro? – Aliás: De que filme vem esse plano? Como se chamam as personagens? O que lhes aconteceu para chegarem a essa rua, aparentemente pela manhã vazia, provavelmente muito cedo, vindas talvez de uma noitada caprichosa? – Creio tê-lo visto pela primeira vez aqui, em Antonioni – Hitchcock: a imagem em fuga*, filme em vídeo, 1992, assinado por Bressane, que remonta, entre alguns outros, planos de filmes dos dois cineastas do título. A imagem me parece traduzir nossa existência, vagando por horizontes inconscientes, tocada, querendo ou não, por esses compassos casuais.*

II

Fotograma de Educação sentimental*, Bressane, 2013. Talvez seja impossível apreender todos os seus traços. A imagem, mesmo extraída do fluxo fílmico, resiste a uma análise que procure exaurir seus detalhes. Talvez toda imagem seja inapreensível. Sim. Mas é como se, aqui, esses lápis coloridos, assim apinhados, quisessem remarcar tal característica daquilo que eles fazem. Pois essa imagem espinhosa se resguarda ao mesmo tempo em que se expõe, retrai-se ameaçando perfurar a tela em vários pontos, os lápis pontiagudos se configuram sem, no entanto, comporem uma figura capturável. Vindos de um fundo obscuro e apontando para diversas direções, neles poderíamos ver raios luminosos de uma explosão, fulgurações de uma estrela, de uma galáxia, algo paradoxal como um universo emergindo dos próprios limites que encerrariam sua unidade – em suma, uma exorbitância. Assim, a*

imagem imperfeitamente esférica, lacunar e irregular desses lápis poderia nos fazer intuir, mantendo-se o paradoxo, toda a vida como poesia sem fim*, como um infinito e multicolorido potencial imaginativo, a cada instante excedendo a si mesma e se recriando.*

Aí se imaginaria o sentido talvez mais vasto – vago e potente – em que penso a palavra excesso *e ao qual vejo o cinema de Bressane se consagrando. Tal sentido, que contempla e ao mesmo tempo se desdobra em outros, pode ser resumido como* excesso da vida para além de todo limite ideal. *Nota-se que, embora em outras palavras, o paradoxo persiste – na medida em que, por um lado, falar "vida" seria supor uma ideia, uma totalidade, a qual, por outro, mas simultaneamente, nunca se totalizaria. É como se tal cinema nos propusesse ver a* vida *tanto como um objeto isolado, abstraído nos limites que o distinguem do que lhe é exterior, quanto também, ao mesmo tempo, um caudaloso transbordamento, um incessante vir a ser outra, uma reiterada transgressão de limites abstrativos – semelhantemente àqueles lápis, àquela esfera imperfeita raiando, conjuntiva e disjuntivamente, para além de si mesma.*

Tal perspectiva – que em certa medida distinguiria a vida *como um paradoxal objeto desmedido e que, para tanto, precisaria se posicionar como que* fora *dela – tal perspectiva é impossível, pois este* fora *da* vida *seria um vazio que já não o seria quando lá nos colocássemos para contemplá-la – e o nosso olhar deveria então ser reconhecido participando e atuando, ainda e novamente, no interior da excessiva poesia vital que pretendíamos abordar.*

Não obstante sua impossibilidade, jogarei pretendendo essa perspectiva – ora fingindo ocupá-la, para traçar, com Bressane, uma visão de conjunto do excesso*; ora fingindo dela saltar, para mergulhar, enveredar e me demorar em certas passagens desse cinema, descrevendo, nele, sentidos de* excesso *que simultaneamente integram, atuam e suplementam o sentido mais vasto para o qual apontei – assim como aquela imagem da imaginação simultaneamente integra, atua e suplementa a vida excessiva que ela imagina, retrata, traduz.*

Riscos, assunções e horizontes

> ***42.*** *Está surgindo uma nova espécie de filósofos: atrevo-me a batizá-los com um nome que não está isento de perigos. Tal como eu os percebo, tal como eles se deixam perceber – pois é da sua natureza* querer *continuar sendo enigmas em algum ponto –, esses filósofos do futuro bem poderiam, ou mesmo mal poderiam, ser chamados de* tentadores*. Esta denominação mesma é, afinal, apenas uma tentativa e, se quiserem, uma tentação.*
> NIETZSCHE: *Além do bem e do mal*, 1886, na tradução de Paulo César de Souza.[1]

1. Em nota, Paulo César de Souza sublinha que as palavras *tentativa*, *tentação* e *tentadores* traduzem, respectivamente, *Versuch*, *Versuchung* e *Versucher* e que *Versuch* "também pode ser vertido pelos quase sinônimos 'experiência' e 'ensaio'", apontando, ainda, como já foi fartamente observado por estudiosos da filosofia de Nietzsche, o caráter declaradamente *experimental* desta. Quanto a mim, não resisto à tentação de, com Julio Bressane, ensaiar algumas palavras, algumas das quais vieram historicamente a se revestir – quem sabe exatamente por quais processos – da aparência de conceitos. Mas se, por um lado, procuro obedecer ao rigor conceitual, por outro, e talvez não apenas quando me falta o poder para essa obediência, disponho-me a gozar aquele impulso metafórico do qual Nietzsche, como veremos, sugeriu provir todo conceito, aquele impulso que, nesse sentido, poderíamos chamar *pré-conceitual* – a *chance* do *recomêço*, um poder de decisão que *não pode* prestar contas de si, poder que não é *meu* e que talvez esteja nas mãos das palavras, as quais, então, desempregam-se do *trabalho* e se consagram ao *jogo*. Vê-se, por aí, a parcialidade em se supor que seja *eu* quem dita o que aqui se escreve.

2. Calhou eu querer ver Julio Bressane como um cinema do *excesso*. Mas lembro que *o que quero dizer com isso* não está dado à abordagem, não se avista de fora, sobretudo não se revela essencialmente. Assim aventando, arrisco dizer que o que tento é tatear *o que quero dizer com isso*.

---

1 NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 43-44.

3. *O que quero dizer com isso*, arrisco, é o *excesso*. E, se me pergunto o que é o *excesso*, antes de mais nada me ocorre assumir que não o sei e que sou tentado, logicamente, a afirmar que, na verdade, *o excesso não é*, que o *excesso*, a rigor, *não pode ser*, porque o *excesso*, quando finalmente vier a ser, quando se efetivar absolutamente, não será *excesso*. De outra parte, no entanto, advirto possíveis mal-entendidos quanto ao que arrisquei: noto primeiramente que dizer "*o que quero dizer com isso* é o *excesso*" tem o inconveniente de propor ao *excesso* um artigo definido, caracterizando-o como algo restrito a limites particulares, o que evidentemente, me parece, é descabido. Além disso, a fórmula pode redundar, por meio de sua eventual inversão, em que o *excesso* seja *o que quero dizer com isso*, contradizendo, assim, a anterior observação, de que o *excesso não pode ser*. E, ainda, como consequência dessa inversão redundante, o *excesso* aparece objetificado de duas formas, pelo menos: como o *quê* de meu *querer dizer* ou, até mesmo, como o inteiro "*o que quero dizer com isso*" – compreensão, essa última, da qual se poderia ligeiramente derivar que o *excesso* é o próprio *fato do querer*, que o *excesso* e o *fato do querer* se identificam – *querer* que, se de fato compreendido como um *fato* e, portanto, como um *dado*, também resvala à condição de *objeto*, de algo que aparece, particularmente circunscrito, diante de um sujeito. Mas o *excesso* não se desembaraça desses limites se pensado, não como o *objeto* do *querer*, nem como *fato* já *dado*, mas como o que, no *querer*, no *dizer* e no *fazer*, seja, digamos, a *força informe*, *inapreensível – inobjeto*?

4. A questão que se apresenta em seguida pode ser: tateio, efetivamente, *o que quero dizer com isso*? Tateio, portanto, o *excesso*, a *força informe*, o *inobjeto*? A resposta depende do que entendo por *tato*. Se por essa palavra entendo, tão somente, a extrema proximidade sensível à superfície da pele, de modo a com ela designar apenas relações objetais, digo então que não tateio *o que quero dizer com isso*. Mas se, além da sensibilidade epidérmica a objetos, entendo por *tato* uma difusa sensibilidade para tudo o que é *toque* – incluindo aí a música que *toca*, que *me toca* e que, como se costuma dizer, "*me toca profundamente*" –, de modo que *tato* seja *também* tocar com a mão tanto quanto *ser tocado*, em qualquer parte de mim e mesmo em parte alguma, por qualquer coisa que seja e por nada mesmo, em suma, *contato*, *comunicação íntima*, *experiência interior*: então digo que tateio *o que quero dizer com isso*. Nesse sentido, escrever é tatear, é contatar.

5. Sendo – no *querer*, no *dizer*, no *escrever* e no *fazer* – a *força informe*, ou seja, o *inobjeto*, o *excesso* também pode ser dito o *inexterior*, resistindo, assim, como o *inabordável*,

como aquilo em que estamos mergulhados e do que não podemos perfazer a borda extrema, que se encontra em contínuo desencontro, em contínuo transbordamento. Cuidemos, no entanto, de não cedermos à velha e recorrente tentação de, por essas vias, defini-lo no moribundo papel de Ideia transcendente universal – isso não é *excesso*, mas uma exagerada restrição, talvez até um de seus infinitos signos, mas um dos mais pobres, certamente. Prova o *excesso*, sim, de alguma forma experimenta-o, sem, contudo, como não poderia deixar de ser, dar conta dele – mais ainda, pretendendo sufocá-lo.

6. Invento o *excesso* com Bressane? Afirmá-lo teria ao menos o valor de assumir que a relação com o *excesso* – também a de Bressane – não é de pertencimento, nem de participação, nem de representação, pelo menos. Bressane não pertence ao *excesso*, não participa do *excesso*, não representa o *excesso*. É até mesmo incerto dizer que mantenha com ele uma relação. O *excesso* não é – não quero que seja – algo análogo à Vontade querida por Schopenhauer, ou seja, no fim das contas, a Coisa-em-si da qual nós – Bressane inclusive – seríamos objetivações. Contrassenso, portanto, dizer "Julio Bressane, cinema *do* excesso" – um erro. Mas, em vez de apagá-lo agora que ele se mostrou como tal, talvez nos seja mais valioso mantê-lo expresso. A assunção desse erro é uma chance, pode nos levar à questão de se a consciência da provisoriedade do que aqui se diz não seria talvez o mais importante, aquilo de maior valor a, daqui, se portar e suportar, aquilo de mais assombroso a se carregar, a consciência do insuportável, do que não se deixa apreender e transportar e ser exposto tal como poderíamos gostar que o fosse, ou seja, qualquer coisa que fosse definitivamente, contanto que fosse alguma coisa a se possuir como objeto de nosso conhecimento. Nosso conhecimento… erro. Assim o quero, para inventar o *excesso*.

7. *Inventar* – buscar o íntimo contato do que vem. Invento o *excesso* que me toca em fuga no instante que me convém. As *passagens* do *excesso* me convidam a inventá-lo. E trata-se mesmo de ter-me *passado*: o que apresentarei é uma breve deriva dessa palavra, *excesso*, que pintou casualmente quando eu fazia minhas primeiras conversas com Bressane (não me parece preciso dizer "assistir a um filme" – prefiro "conversar com um filme", pois assim se assume a conversão que vem a ser a *imagem*, sua vinda de vertentes que confluem num instante que passa).

8. Mas não é verdadeiro dizer que a palavra *excesso* pintou "casualmente", pois à altura daquelas primeiras conversas eu já havia lido algo de Nietzsche, Oswald e Bataille. Ou

seja, a palavra e alguns de seus correlatos já vinham me roçando. Mas, torcendo a pretensa causalidade dos eventos, essas leituras não terão me acontecido também por *acaso*? É certo que eu poderia encadeá-las a fatores mais evidentemente determinantes do meu percurso até elas: por exemplo, os ambientes em que me foram sugeridas, as pessoas que as me sugeriram, os motivos que me levaram àqueles ambientes, particularmente àquelas pessoas e à confiança que depositei nelas, a ponto de fazer, em alguma medida, o que me sugeriam… Mas seria preciso, para sermos exatos, rastrear também os motivos dos motivos, ou seja: tudo o mais e sempre ainda mais um pouco. E acontece que, ao contrário, a aparente causalidade dos fenômenos resulta de uma visada grosseiramente seletiva, que apaga muita coisa, que *não pode* ver muita coisa, para que o corpo a que a visão se vincula mantenha sua vital ilusão de *si mesmo*, sua consciência, até que essa ilusão particular se decomponha e se dispersem as forças que nela lutavam, cada qual a fim de fazer predominar, tão efetiva quanto provisoriamente, *um* Sim e *um* Não – *um* sentido, *uma* meta, *um* destino. Visto assim, cada corpo – aparentemente particular, intimamente compartilhado – vive morrendo.

9. Assumindo, portanto, por um lado, o desmedido *não-saber* em que erra a *pesquisa*, é que, por outro lado, no meu caso em particular, arrisco dizer que *investigo*, *invento*, *tateio* o *excesso* com Bressane e – agora se vê – com Nietzsche, Oswald e Bataille. Mas também com outros – por exemplo, precisamente, Benjamin, que, além de demais sugestões, trouxe-nos, contra o historicismo, o conceito de *história* como *constelação*. O que segue me parece compor uma pequena *história*, uma pequena *constelação* provisória de *passagens* do *excesso*.

10. Não se trata exatamente, ou não apenas, de remarcar os rastros, mais ou menos evidentes, de determinadas filosofias no cinema que seria, mais própria e particularmente, o meu "objeto de pesquisa". O que tento é desdobrar pensamentos possibilitados pelo cruzamento anacrônico de textos, de imagens, entre os quais, com maior relevo, o "cinema de Bressane". Não busco, portanto, explicar tal cinema – como se dado ele fosse e estivesse à espera de uma decifração, fundamentada pelos corretos conceitos filosóficos, aqueles sobre os quais também ele haveria se fundado. Não busco o desmascaramento final do "cinema de Bressane". Talvez, ao contrário, esteja querendo moldar mais máscaras, projetar conceitos com imagens, imagens com conceitos, justapor, sobrepor, fundir, confundir, conversar – conversa fiada.

11. Através do *não-saber*, fio uma história, demasiadamente particular, de possíveis

invenções do *excesso*. Essa particularidade histórica é vinculada à particularidade conceitual, o que me leva a apontar, com maior ênfase, um dos problemas dessa pesquisa: querer traçar, particularmente, o não-particular, elaborar um conceito daquilo que é conceitualmente irredutível. Mas, assim dizendo, sugiro, talvez, uma transcendência, quando, ao contrário, quero perceber que o *excesso* invade e transborda o conceito, atravessa todo conceito, inclusive o dele mesmo. Era de certo modo nesse sentido que eu dizia que o *excesso* é *in-objeto*, *in-exterior*, *in-abordável*, *in-apreensível*, aproveitando do *in* o que ele sugere tanto de negação distintiva quanto de *imanência* – analogamente, me parece, ao esforço paradoxal que Bataille assinala na conjunção das duas palavras que intitulam seu livro: *experiência interior*.

12. A *constelação* que tentarei traçar se constitui de alguns fragmentos textuais com os quais me parecem verter – voltar – *imagens* do *excesso*. De rebote, vemos sua pretendida particularidade se esfumando, na medida em que *imagem*, assim como *texto*, arrisco, é *encontro ao acaso*: nos fluxos indistintos, na *imanência*, uma *imagem* é um *encontro que calha*, pelas mais variadas e, quem sabe, insondáveis vias. A *imagem* não está em si, ela não está na tela, nem na película ou em qualquer outro "suporte". Ela convém a nós se destecendo, ela é retrato *na* imanência, distinção *no* indistinto, sobressalto de traços que, contudo, continuam *comunicando* intimamente com aquilo de que vêm a "*pôr-se à parte*". Percebe-se, então, que dizer "imagens *do* excesso" é também um contrassenso, análogo àquele outro – "Julio Bressane, cinema *do* excesso". Não sendo a Coisa-em-si, o *excesso* não é aquilo de que as *imagens* seriam objetivações. *Imagem* é *excesso*. Sua irrupção, sua aparição não se dá *diante de* um sujeito. Ela é – também ela – *inexterior*, instantâneo de um transe, irredutível ao seu aspecto visível, *toque* do *excesso*, reverberação reverberante, dentro e fora, a um só tempo, no qual se tocam, sem o saber, todos os tempos e, ao mesmo tempo, o retorno do eterno inacabamento do total – *imagem*: memória em êxtase imanente.

13. Voltando a Benjamin, talvez possamos – e queiramos – chamar *imagem dialética* a essa *imagem* pensada como *nós*, a *imagem*, portanto, como montagem em que tempos heterogêneos, extraídos do *continuum* da história, se tocam e atuam uns nos outros, transformando-se mutuamente e transformando a suposta realidade dada. Por aí, poderíamos pensar a *pesquisa* como produção de *imagens dialéticas*, de constelações que se configuram num lampejo textual. O que me interessa é desviar de qualquer concepção de *imagem* que dela queira fazer algo, digamos assim, substancial, dotado em si mesmo de uma realidade a qual caberia à pesquisa buscar, abordar e examinar através de uma perspectiva pretensamente

desinteressada.

14. Poderia talvez atribuir ao caráter alusivo da poesia de Bressane – à confluência, nela, de múltiplos textos mais ou menos explicitamente referenciados – a sensação de que dela *dar conta* seria, como se diz, trabalho de uma vida inteira. Mas não se trata exatamente disso: os próprios textos sugeridos pelos filmes não se esgotam em si mesmos – como todo texto quando é *texto*, ou seja, *travessia* –, eles chamam outros e estão expostos a leitores radicalmente diferentes, de modo que seria necessário mais que uma eternidade para apenas arranhar o inacabamento da leitura, dado que a experimentação de todas as montagens possíveis de todos os textos possíveis não pode deixar de gerar, felizmente, outros textos, também possíveis – o que nos sugere, novamente, o *excesso*, o *inabordável*. Se, portanto, reconheço que jamais terá fim esta pesquisa, da qual *eu* vem a ser apenas algumas passagens, uma das questões que então se podem colocar é a do método. Parece-me bom afirmar a alta dose de arbitrariedade envolvida na *pesquisa*, compreensão afim e complementar à de que a *imagem* é um *encontro ao acaso*. Nesse sentido, a *pesquisa* vem a ser impressões de imagens que calham e que passam a atrair e a produzir outros acasos. Meu papel envolveria, então, o ficar à espreita da próxima chance de *imagem*, "como um Buda / Novo, um fantasma ao som que se aproxima.". Silenciar, ouvir e – experimentar traduções.

15. Esboço para um conceito de *tradução* como *passagem* da *imagem*: tensão entre o *acaso* e o interesse aparentemente pessoal, o qual, no entanto, é, a rigor, também uma decorrência do *acaso*, uma cadência em mim de conflitantes forças imprevistas, de modo que os dois polos em tensão, supostamente contrários, estão reunidos e envoltos no infundado *não-saber*. Decorrente do *acaso* que se joga, talvez eternamente, talvez em infinitas direções, não posso conhecer plenamente a origem de meu interesse (que apenas por convenção e hábito chamo de *meu*). Posso, por outro lado, dar nomes, metáforas a isso que me atravessa, evocá-lo com aquelas palavras que, aliás, foi por acaso que ouvi, que por acaso se inscreveram em mim, mas elas mesmas, as palavras, forçam a existência a sair de si mesma, a falar e a demandar, de novo, a fala, a metáfora. Passo então a cultivar metáforas sem fundamento objetivo, quer dizer, elas passam a me orientar em alguma medida, estou, em alguma medida, sujeito a elas: elas se repetem e atuam nas irrupções de imagens, às quais retorno traduzindo-as, ou seja, destruindo-as, transfigurando-as. A *pesquisa* – o caminho, o método –, portanto, passa por aquilo que *pude* – o que por *acaso* tive força para – afirmar como *meu interesse* e, paradoxalmente, meu interesse é dizer, entre outras coisas, que ele não

é *meu*, que ele convém de infinitos *outros*, assim como *eu* é uma das infinitas imagens de uma vida que quer vir a ser outra, fazendo inclusive de mim *acaso*, *imagem*, *experimentação*.

16. Essas questões a respeito do que se passa com a *pesquisa* são afins a Bressane. Em Bressane, também estão em jogo os trânsitos dos *textos*, das *imagens*, daquilo que calhou e torna a calhar, reconfigurando-se em novos arranjos. E aqui tento algo como o que venho escutando, tocado por Bressane, com a palavra *tradução*: *errância* do conhecido no desconhecido, *errância* sem fim: a *tradução* não cessa de recolocar o conhecido nesse descaminho, tenso, intenso, por onde a memória se adensa e vaza, raia, venta, estraçalha e se assenta – numa *textura*, um tato textual, um tecido tátil.

17. A *tradução*, no entanto, não parte pontualmente do conhecido à *errância textural*, como se desempenhasse, simplesmente, um gesto puramente negativo em relação a algo perfeitamente estabelecido, sem qualquer resquício de obscuridade vibrante, desejante. Dito de outro modo, o conhecido, como objeto que dura reconhecendo-se em alguma medida, traduz-se graças às forças que o atravessam, que ele carrega e que o carregam não se sabe com certeza aonde. Da *tradução*, é, portanto, desconhecido também o ponto de partida, não apenas o seu destino. Mais do que meio de deslocamento de um objeto dado, a *tradução* é um trânsito da *força informe* que agita o *texto*, a *imagem* – os contornos relativamente reconhecíveis dessa *força*. Bressane trafega por esses descaminhos, abre e fecha portas diante do abismo, sem fundo, contornado por essas *texturas*, cujas superfícies complexas nos indicam, vertiginosamente, desdobramentos potencialmente infinitos, outras *traduções*. Quando falo em *tradução* referindo-me a Bressane, não estou, portanto, remetendo apenas àqueles filmes em que se pode discernir, entre outros movimentos, o que comumente se chama *tradução*: *Brás Cubas* ou *Capitu e o capítulo*, por exemplo. Estou, um tanto mais vagamente, propondo investigarmos, como *tradução* em Bressane, variados movimentos pelos quais a *força* das *imagens*, dos *textos*, lança-os ao vir a ser de novas *texturas – galáxias*.

18. Contra a possível aparência de coerência absoluta que este ensaio, com seus interesses e desatenções, talvez sugira em relação a Bressane, é sempre bom lembrar isto: Bressane é um *experimentador de texturas*. Se percorremos sua longa filmografia, podemos nos sentir desorientados, espantarmo-nos com a variedade de suas *texturas*. Por conseguinte, reconheço a limitação deste ensaio, justamente na medida em que ele procura, recorrentemente, interpretar o conjunto desses filmes, com frequência desferindo asserções

totalizantes e desincumbindo-se de uma visada microscópica, a qual leva, quando se permite, à crise do pretenso *todo*. Já foi notada por outros a variedade dessa filmografia. Já foi tentado, inclusive, seccioná-la em distintos períodos, o que, a meu ver, indica uma necessidade, mais ou menos assumida, como que inescapável, de submissão a um dever tirano: o de *dar conta* da obra ou de *uma parte da obra*, lançando-se mão, para isso, de uma redução esquemática. É algo que vem sendo tentado também em relação a Nietzsche, em termos opositivos como *o jovem* / *o maduro*, *o primeiro* / *o último*, podendo levar-nos a crer que tais períodos preservam uma tal coerência interna que, por isso, devem ser, inicialmente, bem demarcados para, apenas depois, caso se o queira, confrontá-los com os demais períodos, para se apreender, mais claramente, as transformações do pensamento do filósofo. Operações desse tipo são frequentes, o que talvez indique, entre outras coisas, uma repugnância ao *excesso* – o *excesso* como a *parte maldita*, para falar com Bataille. Não quero dizer que não seja útil, para algumas tarefas, desviar os olhos daquilo que, na leitura de um *autor*, ressalte, justamente, como *excessivo*, como algo incabível no entendimento que se *queira* fazer dele. Mais do que isso, a análise esquemática da *obra* de um *autor* pode mesmo servir para sublinhar diferenças intrínsecas à tal obra, advertir quanto à sua heterogeneidade, contra presunções de tomá-la como um bloco sem fissuras – por exemplo, tomar Nietzsche por um eterno wagneriano, ignorando o *Nietzsche contra Wagner*. Mas é bom não esquecer que, por mais útil que tal abordagem possa ser a determinados fins, trata-se, ainda assim, de redução, de exclusão do que uma perspectiva *não pode* assimilar. O *excesso* – em Bressane, em Nietzsche, em outros – resiste aos esquemas e demanda, talvez, uma interpretação também *experimental*, que caia, por vezes, em suas *tentações* e que, de tempos em tempos, possa escapar de si mesma, possa, em uma palavra, também exceder-se. De todo modo, *pesquisa* é *deriva*. A ilusão de apreender alguma coisa não é mais, nem menos, do que isso mesmo – ilusão.

19. Agora, arrisco algo pretensamente mais objetivo, embora, na verdade, suspenso sobre o chão movediço de um conceito que, como todo conceito, resta em disputa – o *moderno* –: um dos traços compartilhados por Bressane, Oswald, Bataille e Nietzsche é o de serem, em alguns sentidos, críticos da modernidade. O que de minha parte quero destacar é a luta que cada um deles travou contra lógicas messiânicas e valores que congregam e conduzem o rebanho à subordinação, ao trabalho que visa à realização do moderno *ideal de progresso*, de "melhoramento da humanidade", como talvez dissesse Nietzsche, ironicamente, farejando um embuste. Nesse sentido, é lógico que o crítico da modernidade seja o *anticristo*. Porque, se a morte de Deus abriu o *novo infinito* ao que se costuma chamar *modernidade*, ou

se, inversamente, o que se costuma chamar *modernidade*, ao suprimir a existência de Deus como razão universal, abriu, diante de si, um *novo infinito*, o qual, em *A gaia ciência* – o mesmo livro em que se encena o desespero do "homem louco" ante a visão do Deus morto –, Nietzsche vislumbra ao cogitar o caráter perspectivista da existência e, nessa vereda, a possibilidade de que o mundo contemple infinitas interpretações… por outro lado, o *moderno* pode ser compreendido como *o novo limite*, ou seja, como a nova razão transcendente, e o seu *ideal de progresso*, como um novo valor universal. Ao contrário, Bressane, Oswald, Bataille e Nietzsche resistem a essa razão e a seus ideais. Movem-se no *infinito* – na ausência de Deus, de Razão, de Verdade e de Meta universais – movem-se, com as palavras de Bataille, "na existência universal acéfala". Nesse *infinito*, eles tentam e são tentados, mantendo em vista, quanto possível, a "infalibilidade do erro", como dirá Oswald, ou seja, assumindo o insuprimível *não-saber* e se lançando à *experimentação*.

20. A ausência de Deus excita a vontade *experimental*, o *excesso* da vida – ao passo que a vontade *experimental*, a vontade da vida de sair de si, abre a boca em um grito e devora a cabeça de Deus, a vontade de raciociná-la sem experimentá-la, idealmente. Nessa imagem, vida é *agonia*, reiterada "transgressão do Limite", reiterada aberração que interrompe a tagarelice indiferente da razão monotônica. Caçar Deus – onde ele estiver, sob a máscara que momentaneamente lhe couber – e devorá-lo, devorar o clichê que apareceu no caminho do grito experimental: êxtase da vida, sua alimentação e seu incansável recomeço. Ressaltemos, no entanto, também, que nem sempre é por maldade que a vida age assim. Às vezes, por um relaxamento de seu sentido histórico, ou seja, por não distinguir muita coisa por onde passa, ela devora com a mais risonha inocência, como se sorvesse fresco ar de outono, figurando-se a dançar, também ela fresca, sem tocar os pés no chão. Devem ser incontáveis os diferentes humores da vida… O que acabei de descrever me parece corresponder à narcose de uma sedutora tolice, a um momento de cega paixão da vida, não por si mesma, mas por sua transfiguração. Será, em casos como esse, inconsciente a *agonia*? Será ela, alguma vez, de corpo inteiro consciente?

21. A *experimentação* é *agônica*. Observe-se que a morte do "velho Deus", o fato "de que a crença no Deus cristão perdeu o crédito" – o que, aos olhos de Nietzsche, no aforismo 343 de *A gaia ciência*, teria sido "o maior acontecimento recente" – não implica necessariamente, não implicou para os experimentadores que aqui nos interessam, o sentimento de uma definitiva devastação da vida. Para Nietzsche, a implosão dessa crença

particular, em decorrência da qual tudo o que se fundava em tal crença – a "moral europeia, por exemplo" – deveria desmoronar, "passando por uma longa e abundante sequência de ruptura, declínio, destruição, cataclismo", pois bem, para Nietzsche, as consequências desse "ensombrecimento", desse crepúsculo divino, "não são, ao contrário do que talvez se esperasse, de modo algum tristes e sombrias, mas sim algo difícil de descrever, uma nova espécie de luz, de felicidade, alívio, contentamento, encorajamento, aurora…", horizonte novamente livre para a ousadia, mar aberto para quem busca o conhecimento, para quem quer "zarpar ao encontro de todo perigo", para quem quer, em uma palavra, *experimentar*.

22. Para esses experimentadores, o descrédito em que caiu tanto o velho Deus cristão quanto a razão moderna – ambos atrelados a uma lógica de subordinação do instante ao benefício futuro, ou seja, de certo modo, ambos sustentados pela crença em um inexorável *progresso*, ambos, portanto, fundados na suposta distinção universal entre *bem* e *mal*, fundados, em suma, em uma moral de rebanho –, para tais experimentadores, tal descrédito em que caiu toda teleologia messiânica vinculou-se a investigações de outras "visões de mundo", cuja força representa um perigo à moral que degenera em seu poder criador e talvez mais não faça do que performar a falsa coesão do rebanho, ou seja, conservar-se à base de variações das mesmas mentiras, dos mesmos preconceitos, dos mesmos valores *em si* – o *progresso*, o *desenvolvimento*, o *trabalho* não continuam sendo invocados entre nós como valores transcendentais, inquestionáveis?

23. *Extemporâneos*. "A visão dionisíaca do mundo", ensaiada por Nietzsche; a "Antropofagia como visão de mundo", proposta por Oswald; os ensaios de *economia geral* de Bataille, reconsiderando as práticas do *potlatch*; as montagens anacrônicas de Bressane, que, entre outras incontáveis fontes, citam inclusive os três pensadores… Contrários à ideia de *progresso da humanidade*, esses experimentadores, meditando em outras temporalidades, exercitam o que Nietzsche, em sua *Segunda consideração extemporânea*, chamou de *força plástica*, aquela que, contra o tempo presente, faz do passado um fortificante alimento a favor da vida – poderíamos dizer, com o Nietzsche de *Além do bem e do mal*, a favor da *vontade de poder*, do crescimento da vida, do seu vir a ser. Não seria talvez nesse sentido que o *anticristo* veio a dizer que somente o "depois de amanhã" lhe pertence? Ou seja, que suas palavras não orientam a um ideal que poderia ser realizado amanhã mesmo, mas se consagram ao sempre "depois", ao *eterno retorno da vontade de poder*, ao *eterno retorno da experimentação*?

24. O *excesso* da vida – sua *experimentação* criadora, seu *êxtase* imanente – está ligado ao *excedente* de energia que a anima, os brilhos de suas explosões luxuosas são descargas da imponderável quantidade de energia que a vida não utiliza, ao menos não de um ponto de vista demasiadamente restrito, rigorosamente moralista, que considera *útil* somente o que conserva *uma* forma de vida em particular, a qual ridiculamente quer se representar como universal. Contra a moderna mesquinhez da razão utilitária, nossos *extemporâneos* reconheceram a persistente prevalência do que Bataille expôs com o nome de *dispêndio*, o gasto inútil da energia que os seres não podem, em si, acumular indefinidamente e precisam, cedo ou tarde, perder, queimar, consumir, destruir. Seria esta, para Bataille, a lição que poderíamos – e talvez devêssemos – colher do *potlatch*, o sacrifício observado por Mauss em sociedades estranhas à civilização burguesa, sacrifício pelo qual a perda, sempre obrigatoriamente renovada, é afirmada como valor e o poder é assinalado como "poder de perder". A poesia, para Bataille, é também um sacrifício, assim como o erotismo, assim como o riso e as lágrimas: violações dos aparentes limites individuais, transbordamentos da energia vital para fora daquela zona em que a razão utilitária pretende reger os movimentos. Não seria algo análogo a esse "poder de perder" o que Nietzsche intuíra na força do *trágico*, na afirmação da vida como vir a ser, no dizer Sim à destruição tanto quanto à criação, no reconhecimento da intimidade inseparável da criação com a destruição? Não seria algo como essa incessante perda o que Oswald sublinhou ao propor a vida como "devoração pura", afirmando o valor do consumo *sobre* o da produção e argumentando a favor do renascimento de uma *cultura antropofágica*, dos jogos, das artes, do *Homo Ludens* que superou o *Homo Faber*, do Matriarcado que superou o Patriarcado e sua filosofia messiânica? Não seria também um jogo, um gasto, um luxo o cinema experimental de Bressane? Não seria ao *excesso* da vida que esse cinema, em seus recorrentes retornos, nos convoca – e não apenas quando cita, mais ou menos literalmente, esses *transvaloradores*?

25. Convém transcrever aqui duas observações de Raul Antelo. A primeira toca a experiência do tempo anacrônico em Bressane e seus companheiros, ao traçar a ligação entre Nietzsche e Warburg, outro experimentador a quem Bressane se alia. No Prefácio a *Potências da imagem*, lemos: "a genealogia do conceito de sobrevivência nos leva também a Burckhardt que, nos seus estudos sobre a arte da Renascença, já tinha começado a construir o fundamento teórico da sobrevivência, ao mostrar que essa arte é impura, tanto nos seus estilos como na temporalidade complexa de suas idas e vindas, entre o presente vivo e a antiguidade rememorada. E nos leva, ainda, a Nietzsche, cuja polaridade dionisíaco/apolíneo ganha

destaque, em Warburg, ao ser transformada em olímpico/demônico. Nietzsche, em última análise, fornece a Warburg os instrumentos para pensar uma estética das forças e considerar o *pathos* na sua potência formadora. Daí deriva, portanto, o conceito 'fórmula de pathos' (*Pathosformel*), que se imporá na análise cultural contemporânea.". A segunda observação de Antelo é a de que pensar historicamente Bressane como um cinema do *excesso* seria, em suas palavras, "traçar uma linhagem da *força*". Há razões nisso, tendo em vista, inclusive, os companheiros de Bressane que, entre muitos outros, escolhi para esta conversa – todos interessados, de algum modo, no movimento e, a rigor, na violência do movimento, no que arrebata o ser de si mesmo, no que o força a vir a ser. Talvez já seja perceptível que o que pretendo é justamente isso: dar uma volta àquela nietzschiana *teoria das forças*, que pode nos dizer de uma vida em incessante movimento íntimo de saída de si, de uma vida que, devorando-se, se *esforça*, se *experimenta*, em *êxtase*. Por essa via, ressoa em Bressane uma *afirmação trágica*.

26. Quero ver em nossa atividade – a *pesquisa* – uma analogia com o que vejo em Bressane: o gesto poético como trágico experimento vital. Em outras palavras, a *pesquisa* como *vir a ser*, como transbordamento de uma vida *acéfala*. Assombrar-se com a infinita vontade de poder de um universo não uno, com a terrível e desconcertante visão da contínua explosão universal, criadora inesgotável de imagens, insubordinável a qualquer razão – isso poderia, entre nós, ser entendido como uma meta da *pesquisa*. A "insubordinação dos fatos materiais", que podemos querer afirmar, não nos exime, porém, necessariamente, da execução do *gesto*, que atua nas incessantes reconfigurações da vida. Esse entendimento de certo modo implica o paradoxo que vem me ocupando, inclusive e especialmente nas reflexões em torno de Bressane. Porque tomar, para mim, a manipulação consciente de um texto que pretende colocar em questão a autonomia da consciência é, ao meu ver, querer interpretar o papel da individualidade numa peça que, ao mesmo tempo, supõe a constante embriaguez que arrebata os indivíduos para fora de si. Nesse sentido, a *pesquisa* é uma *afirmação trágica*: a cada passo, contornar o êxtase, corresponder à mesura apolínea, mirando – e talvez querendo – a desmesura dionisíaca. Recomecemos:

O filme já é a máscara. Agora, a questão é saber qual é a máscara que está atrás da máscara. É outra máscara. E isso é infinito. Uma atrás da outra. Infinito.
BRESSANE, 2015.[2]

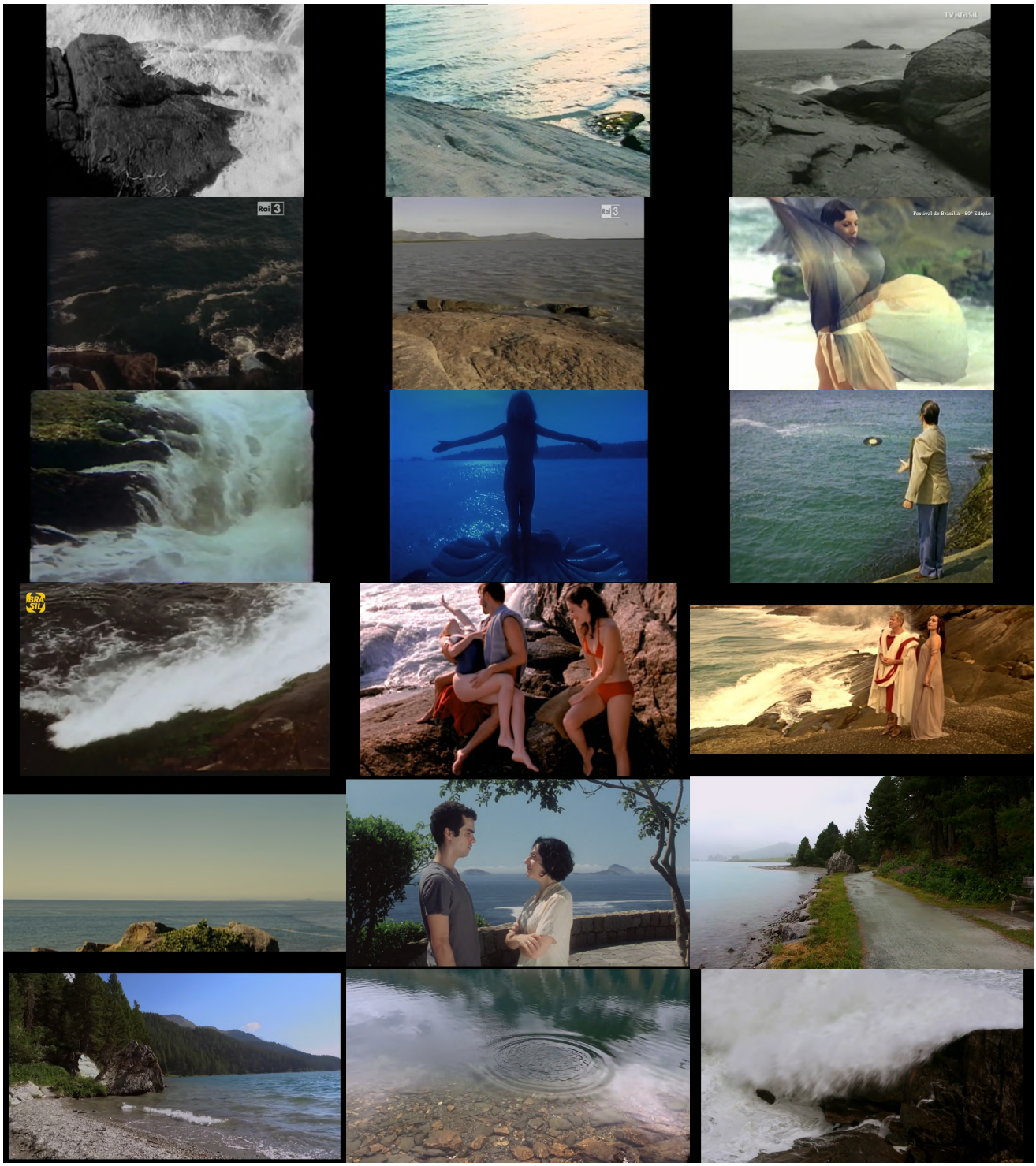
All visible objects, man, are but as pasteboard masks.
MELVILLE: Moby Dick, 1851.[3]

2 Fragmento da fala de Bressane em 2015, na quarta edição de "Registi fuori dagli sche(r)mi", em que se projetou *Educação sentimental*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BSzcFq04GrA (Acesso em: 18/06/2024).

3 MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. New York: Dodd, Mead & Company, 1922, p. 147.

principiava a encadear-se um epos mas onde onde onde sinto-me tão absconso
como aquela sombra tão remoto como aquele ignoto encapelar-se de onda
quantas máscaras até chegar ao papel quantas personae até chegar à
nudez una do papel para a luta nua do branco frente ao branco
o branco é uma linguagem que se estrutura como a linguagem seus signos
acenam com senhas e desígnios são sinas estes signos que se desenham
num fluxo contínuo e de cada pausa serpeia um viés de possíveis em
cada nesga murmura um pleno de prováveis o silabário ilegível formiga
como um quase de onde o livro arrulha a primeira plúmula do livro viável
que por um triz farfalha e despluma e se cala insinuo a certeza de um
signo isca ex-libris para o nada que faísca dessa língua tácita
a tughra de sulaiman o magnífico é um tríplice recinto de pássaros
violeta e ouro sua cauda se abre em lobulados espaços florais
não se saberia por onde ela começa e onde ela termina pois tudo é necessário
nessas volutas que devolvem outras volutas e as envolvem de novo num
labirinto áureo talvez a palavra partitura e uma clave tripla de rouxinóis
pudesse dizer algo dela se não houvesse ainda uma suspensa ouropêndula
de abelhas-arabescos entre o ar e o ar digo entre os espaços floridos índigo-
azuis e o grande branco armado onde a constelação arrasta sua pompa
de fato não era o sultão quem pessoalmente a executava havia para isso um
calígrafo e se as tughras variavam mantinham sem variar uma tughra básica
o se tiene la chispa o no se tiene citava galdós e parecia saído de um
disparate de goya abrefechava aspas com dedos-cornos à altura da testa
e talhe de louva-deus um louva-deus marron vestindo charpas de barata
a garota sentada no colo de lincoln da estátua de distribuía panfletos
contra a guerra o professor abraspas citava galdós fechaspas charpas
de barata pernas longas róseas no colo da estátua e depois se soube do
velho embaixador que dormia com bifes no rosto chuletas bistecas para
manter a pele lisa a estátua distribuía panfletos da moça rosipêndula
olhado por este caleidoscópio eles dizem teleidoscope você vira também
objeto do jogo uma rosa de braços se abre entre vidros e mãos cabeças
simetrizam um leque de arestas e este quadro na parede se despenha num
abismo de duplos vertiginosos quem não viu a mulata narcisa remoinhando
o umbigo op no olho leitoso da tv ou então são paredes e lustres que
correm para uma rosácea de brilhos com metais e vasos de flores onde
sapatos de camurça verde formam lagartas de borboletas sem asas
agora não estou falando deste livro inacabado mas de signos que
designam outros signos e do espaço entre do entre-espaço onde o vazio
inscreve sua insígnia todos os possíveis permutam-se nesse espaço de
antimatéria que rodeia a matéria de talvez e gerúndio principiava a
encadear-se um epos ouço o seu marulho poliperúleo fechado nas frestas
sua flama calada na cabeça dos fósforos podia começar contando pelo
começo o se tiene la chispa minha alma minha palma neste livro me exlibro

CAMPOS: *Galáxias*, formante 43, 1984.



Fotogramas de Julio Bressane, na seguinte ordem:
O anjo nasceu (1969); *Cuidado madame* (1970); *O rei do baralho* (1973); *A agonia* (1978); *O gigante da América* (1978); *Tabú*, (1982); *Brás Cubas* (1985); *Sermões – A história de Antônio Vieira* (1989); *O mandarim* (1995); *Miramar* (1997); *Filme de amor* (2003); *Cleópatra* (2007); *A erva do rato* (2008); *Educação sentimental* (2013); *Beduino* (2016); *Sedução da carne* (2018); *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019); *Capitu e o capítulo* (2021).

Figura 1 – Fotograma de *Leme do destino*



Fonte: BRESSANE (2023).

Vagas

Calhou eu querer ver Julio Bressane como um cinema do *excesso*, um cinema *excessivo* que pensa o *excesso*. Tal proposição, assim de partida, é para mim uma vantagem, pois parece me liberar da pretensão de *dar conta* de tal cinema – que se prolifera desde a década de 1960 – e me convida à deriva de sua poesia.

Ao mesmo tempo, ela me coloca problemas, que se somam àqueles que esbocei pouco antes.

Por exemplo, esta contradição: como pensar "*um* cinema do *excesso*"? Ou, como propor o *excesso*, justamente, em *um* cinema? *Qual* cinema? *Um*, propriamente o de Julio Bressane, redutível a *uma* compreensão, precisamente a de que *ele é excessivo* e, portanto, irredutível à compreensão?

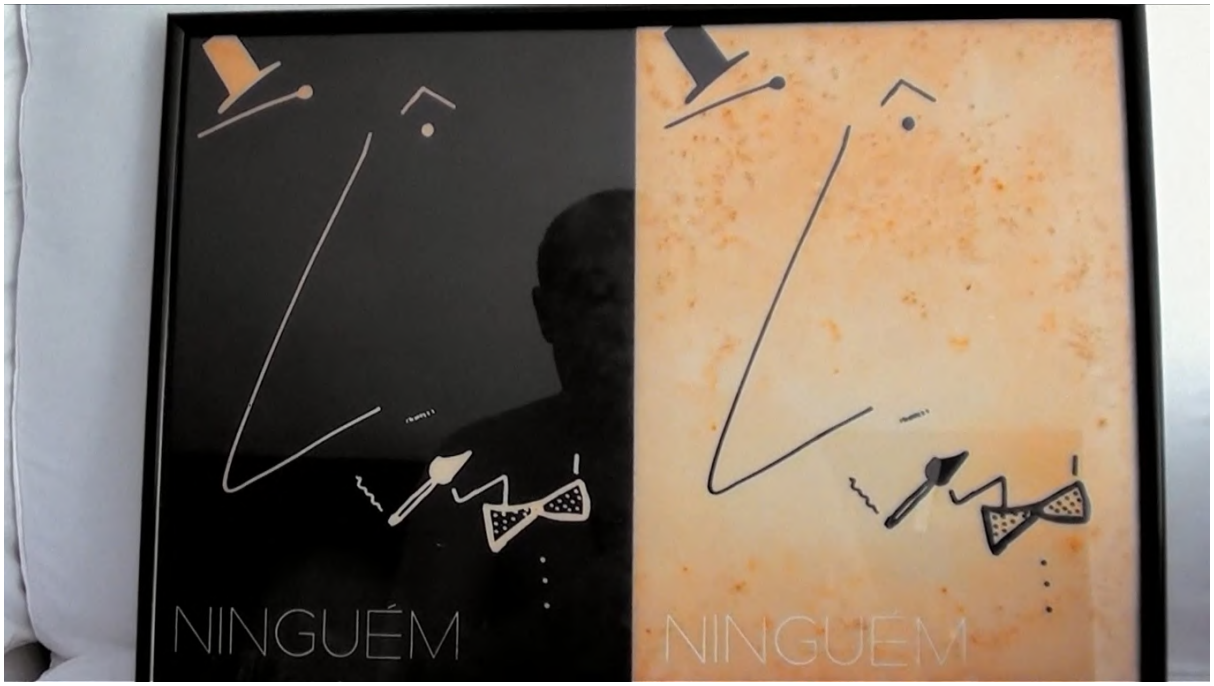
A contradição se desdobra quando reflito em torno do dito "autor" dessa suposta "obra": como remeter a *Julio Bressane* quando se quer falar de um cinema do *excesso*? *Qual* Julio Bressane? *Onde*? *Quando*? Recorrentemente, *ele mesmo* propõe a *saída de si*, a anulação e o desencontro de si, a impessoalidade, ou, se quisermos, o *exceder* a si, como promotores da criação artística, inclusive da *sua*. Segundo ele, *o próprio*, *seus* filmes devêm de um seu *não-saber* o que virão a ser, de uma inconsciência que se busca descobrir, de modo que, se quiséssemos concordar com ele, caberia imputar ao pretenso autor desses filmes, também e talvez principalmente, a irresponsabilidade de lhes dar vazão. Desse cineasta – que conta inventar, encarnar "um cara" – diríamos "uma cara", uma personagem – que dirige, e muitas vezes figura dirigindo, os filmes assinados por ele – com os quais depois ele se espanta, reconhecendo que não os controla[4] –, desse cineasta, precisamente desse, não seria mais coerente, no caso de querermos dar-lhe ouvidos, dizer que ele não existe? Julio Bressane não é Julio Bressane, não é nada – *vem a ser.*

É certo que isso se pode dizer de qualquer autor, quando nos dispomos a uma teoria que concebe o *vir a ser* contra o *ser* e, consequentemente, a interminável leitura imanente contra o peso constrangedor de uma autoridade transcendente. Pois, a rigor, quando nos voltamos ao vir a ser, vemos toda autoridade perdendo consistência e credibilidade: o fundamento, sobre o qual se pretendia erguer e sustentar sua subjetividade idêntica a si mesma, mostra-se como ficção passageira. Mas se, ainda assim, evoco aqui a autoridade do

4 Esse entendimento pode ser derivado de falas de Bressane, por exemplo: em *50 minutos e 23 segundos com Júlio Bressane*, filme de Geraldo Sarno, de 2000; e na 43ª edição do festival *Laceno D'Oro*, cujo registro pode ser acessado por aqui: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc (Acesso em: 19/01/2026).

signo Bressane – assim como Bressane se refere ao "signo Jerônimo", ao "signo Vieira", ao "signo Mário Reis", que *assinam*, cada qual, uma variedade de "obras" que, por meio dessa assinatura, passam a compor um conjunto que pode interessar como conjunto… – se recorro à autoridade do signo Bressane, é também para dela correr e em seguida desautorizá-lo, porque, nesse signo, encontro um aliado para antagonizar contra *ele mesmo*. Com ele – e alguns daqueles que ele carrega e nele se atualizam –, dá-me vontade de dizer que "si mesmo", simultaneamente à farsa de uma identidade restrita a seus próprios limites, é também um *deslimite*, excessiva dilapidação de máscaras a serem sempre e novamente estraçalhadas e substituídas, imagens em movimento inesgotável, confluência instável de infinitas forças transbordantes e mesmo de fantasmas, mais ou menos reconhecíveis, porém sempre em metamorfose.

Figura 2 – Fotograma de *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

A imagem enquadra a imagem espelhada do cineasta filmando essa imagem que vemos, ou seja, sua imagem invertida, refletida no quadro que duplica, em cores inversas, os poucos traços que imaginam o signo Pessoa assinado Ninguém. Essa imagem fantasmagórica – montada em *O batuque dos astros*, de 2012, e remontada em *A longa viagem do ônibus amarelo* (filme de 2023, cujo primeiro plano, que antecede o título, é o nome, em caixa alta, JULIO BRESSANE) – é composta também pelo eco da voz de Eva – encarnada por Maria

Gladys em *A agonia* – dizendo a Antena – interpretado por Joel Barcelos, cuja voz é por vezes dublada por outros atores –: "Você é como a voz da terra, que é tudo e é ninguém. Você é ninguém". Desse modo, é aí traduzida a heteronímia de Pessoa, a impessoalidade do poeta, e retraçado o *agon* de Ulisses/Ninguém – que, por Ninguém haver cegado Polifemo, escapa da vingança pelo ato de sua autoria –, ao passo que Julio Bressane/Ninguém é então colocado sob o signo da odisseia, da viagem que conduz à infamiliaridade, como *A longa viagem do ônibus amarelo* conduz à infamiliaridade da imagem de Rosa Dias, vinda de *A fada do oriente*, de 1971.

Figura 3 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

A *afirmação trágica*, que poderemos ouvir ecoando no cinema assinado por Julio Bressane, contempla a criadora *saída de si* que Nietzsche – lido por Dias e Bressane[5] – intuiu no antigo poeta trágico e propagou com *Zaratustra*: o sofrimento do parto, a dor dos recorrentes morreres que possibilitam à vida partir de si mesma, que a abrem ao regenerador vir a ser[6].

A morte – que aqui pode nomear variados modos de violação e perda, ainda que momentânea, dos pretensos limites individuais, como ocorre, supostamente, no erotismo e no êxtase – suscita a imaginação, é um mote do que vem a ser o cinema de Bressane – afirmação

5 Particularmente, em *Dias de Nietzsche em Turim* (2001), *Nietzsche em Nice* (2004) e *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej* (2019).

6 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018, p. 82.

da vida e da violenta transitoriedade das infinitas máscaras que ela pode ser. Por exemplo, em *Dias de Nietzsche em Turim*, de 2002, o êxtase, o transe leva a personagem do filósofo – para o qual "o velho e respeitável Eu" é uma superstição, ligada a um hábito gramatical, que sintetiza algo caracterizado pela multiplicidade[7] – a encarnar Dioniso, a vestir a máscara do deus da música que promove, coloca em jogo e arrebata as figuras apolíneas. Analogamente, a sucessão dos jogos de cena, em *Matou a família e foi ao cinema* (de 1969), está intimamente vinculada à violência mortífera que recorrentemente atravessa as personagens, liberando os mesmos atores para outras interpretações.

Em uma visão de conjunto do cinema de Bressane, podemos observar esse frequente tema, do potente dilaceramento das personagens, combinando-se a outros movimentos de destruição criadora. Esse cinema antropófago – que transvalora valores, que transforma o tabú em totem, o negativo em positivo – revolve as entranhas da *vida* – do *texto*, da *imagem* – fazendo-a se estranhar, exceder-se, recriar-se.

Por exemplo, em *Tabú* – assim com acento, como no "Manifesto Antropófago" –, filme de 1982, ouvimos o fantasma de Oswald de Andrade identificar o Carnaval brasileiro à Grécia – assim como ouvimos *História do Brasil*, de Lamartine Babo, tocando Isadora Duncan, que é também uma ninfa que, lá atrás, ao fundo do plano, dentro do bosque, dança aos olhos do sambista e do poeta em primeiro plano – procedimentos de des-montagem análogos ao de inventar uma geografia, na qual a paisagem em cores do litoral do Rio de Janeiro toca – e é assim proposta como se fosse – a paisagem em preto e branco de Bora-Bora, a qual, entre 1929 e 1931, foi gravada em *Tabu* por Murnau e Flaherty – filme em cujos excertos Bressane também projeta sambas de Lamartine, imaginando os indígenas daquela ilha a dançar tocados pelo seu ritmo – da mesma maneira com que imagina a dança da mulher de um nascente cinema pornô, *tabú* –, em suma, digerindo trapos de histórias, gerando outros corpos, outras imagens, outras histórias.

A veia oswaldiana – pulsando neste gesto de transgredir limites, absorver o exterior, nutrir-se de tabús, devorar e transformar o alheio – já se manifestara em 1970, no cinema pau-brasil *A família do barulho*, uma produção *Belair* que, procurando "ver com olhos livres", assimilou a "contribuição milionária de todos os erros", ofertando-nos – no que segue à citação do manifesto de 1924, impressa no primeiro plano – toda a película então sensibilizada, sem desprezar um fio de cabelo ou ponta de unha suja desse corpo alucinado de imagens luxuosas, des-feitas numa zona incerta em que o silêncio quase traga o grito, a

7 Esse entendimento pode ser lido em *Além do bem e do mal*, na sequência de aforismos que vai do 16 ao 19. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**, 2005, pp. 20-24.

superexposição à luz quase apaga as figuras, os corpos patéticos quase irrompem da composição, às vezes lucidamente minimalista[8]. E, no ano seguinte, exilada em Londres pela ditadura militar brasileira, essa veia saltou no Guará, que tomou de assalto uma retrospectiva de "filmes de estranguladores"[9], deglutiu "70 anos de clichês" e, durante os 70 minutos das *Memórias de um estrangulador de loiras*, encarnou, aos olhos de Haroldo de Campos, um "Nosferatu tropical", "um personagem que poderia ter saído do *Serafim Ponte Grande*"[10], repetindo freneticamente, antes do *Frenesi* de Hitchcock, o gesto de estrangulamento de loiras, "extras" trazidas do castelo em que Joseph Losey filmava *The Go-Between*[11]. Estes estrangulamentos em série exaustiva são também, outra vez para Haroldo, o estrangulamento da "retórica verbal do cinema", "uma tomada de posse, com as mãos, da moela do cinema, estrangulando-o no ato"[12] – violência imaginativa, regeneradora, que pode lembrar a cometida anteriormente, em 1969, em *O anjo nasceu*, filmado em película de 16mm para ampliá-la, rebentá-la, des-fazê-la em 35mm, fazendo jorrar o grão da imagem cinematográfica[13].

Essa poesia que é um des-fazer, essa análise propulsora de imagens joga também com as palavras, delas extraindo – nelas introjetando – reverberações de tempos heterogêneos. É o caso dos *Sermões* de Vieira, em cujo nome, por exemplo, tendo sofrido uma decomposição etimológica nas mãos de Haroldo – Vieira / Venera / Vênus –, projetou-se, "pela via da concha de peregrino em forma de pente de Vênus ou da concha em que Afrodite exsurge do mar, o próprio nome da deusa do amor."[14]. No filme, de 1989, esse estilhaço do signo *Vieira* se traduz numa série de imagens, apontada também por Haroldo: "A Vênus nascendo das águas, numa concha (vieira, venera) boticelliana. A Vênus de Velázquez, em repouso, esplendidamente nua. O detalhe arquitetural dessas mesmas conchas, ornato de gosto barroco."[15].

Vale ressaltar, como nota o poeta, que "o tema da beleza (vida)", mobilizado nessa série, será contrastado com "o tema do luto cadaveroso (morte)[16]" – articulação que ecoa no

---

8 Em torno ao aproveitamento de todo o material filmado em *A família do barulho*, ver: DIAS, Rosa. *A família do barulho* na Belair de Júlio Bressane. *In*: DIAS, Rosa. **Passagem nietzschiana**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, p. 39.

9 Cf. FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 3. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016, pp. 175, 179.

10 Cf. Ibidem, pp. 174-175.

11 Cf. DRATOVSKY, Vinícius; FALCÃO, Gabriel Linhares; MERMELSTEIN, Paula; ZENOM, Matheus. Conversa com Júlio Bressane (I). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte. Rio de Janeiro, abr. 2023. Disponível em: https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/ (Acesso em: 02/08/2025).

12 FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**, 2016, p. 175.

13 Cf. Conversa com Júlio Bressane (I). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte, 2023.

14 CAMPOS, Haroldo de. Vieira / Venera / Vênus. *In*: WOROBOV, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). **Julio Bressane – Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p. 28.

15 Ibidem, pp.28-29.

16 Ibidem, p. 29.

poema de Sor Juana Inés de la Cruz, “Este, que ves, engaño colorido”, traduzido e sugerido por Haroldo. Neste sentido, nos momentos finais do filme, ouvimos o poema recitado em espanhol e português, ao passo que retorna, em enquadramento mais fechado, a reprodução da Vênus de Velázquez – seguida por um retrato de Sor Juana (interpretada por Paula Lavigne) – este seguido por uma imagem de arquivo, na qual, provinda de uma escavação, vemos, junto à terra, uma caveira, em cujas cavidades vivem vermes – caveira que reaparece no plano seguinte, no chão abaixo e, depois, por um movimento de câmera, acima de Vieira – quem, no próximo plano, é reconhecido como uma sombra na parede. Assim, essa sequência traduz o poema em que Sor Juana “desmistifica o seu próprio retrato, ‘engaño colorido’”, terminando por apontar que, se bem olhado, esse “vano artificio”, “resguardo inútil para el hado”, “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.”[17].

Se seguimos a leitura que Haroldo faz do poema – especialmente o destaque dado por ele ao fato de que este último verso é uma paráfrase do também último verso de um soneto de Góngora (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”), “jogo intertextual”, “*imitatio*”, do qual Gregório de Matos também haveria participado (“em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada”)[18] –, podemos ser arremessados ao início do filme, em que Haroldo aparece lendo o *começo* de *Galáxias*. Pois tal *começo* é, por um lado, um “*e*” provindo, embora não se identifique do quê, é um “*eco do começo eco do eco de um começo em eco*”, mas é ao mesmo tempo um *medir com*, sendo então, também, de certo modo, uma paráfrase, uma *frase ao lado* e, portanto, corte, que, no branco da página, vem medir e remedir, traçar e retraçar. *Co-mêço* como *re-começo*, *regresso* e *arremêço* à *tornaviagem* cujo *fim* é o *co-mêço*. A gênese da escritura, portanto, como re-generação, incessante volta ao gesto a-fundamental de distinguir imagens que se tecem, que se montam, que se constelam como galáxias a serem destecidas e retecidas – jogo sempre atual de re-configurar, de projetar um eco oco do re-começo.

Galáxias, aliás, *regressa*, vídeo-retecida, em *Galáxia Albina*, de 1992, e em *Infernalário: Logodédalo – Galáxia Dark*, do ano seguinte[19]. Em seu *começo*, *Galáxias* se propõe como um “*desconto*”, uma “*nãoestória*”, talvez por perceber que “*nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do*

17 Ibidem, 39.
18 Ibidem, 30-31.
19 Haveria um terceiro filme da série, *Galáxia ruiva*, que não chegou a se realizar.

assomo do assombro"[20]. Essa estonteante não-*estória* de uma não-*suma* é "transfilmada" nos dois vídeos. São as palavras dos letreiros que encerram *Galáxia Albina*: "Fragmentos do texto 'Galáxias' transfilmados por Haroldo de Campos e Júlio Bressane". Tendo em vista esses vídeos, o verbo *transfilmar* parece-me sugerir a *tradução fílmica* como vias de mãos múltiplas, *passagens textuais*, pelas quais as palavras e as imagens, que aí transitam e se encontram, remontam-se em novas *constelações*, novas *texturas* – novos tecidos táteis. Haroldo, na página seguinte ao "formante terminal", em nota datada de 1983, pensa seu livro como uma "pulsão bioescritural em expansão galática"[21], ou seja, como um movimento em que vida e escritura, neologicamente, erram juntas. Se tomo essas palavras para pensar a *transfilmagem* de *Galáxias*, podemos compreendê-la como um dos possíveis modos de se exercitar outro movimento bioescritural: a *intradução*. Mais à frente retorno ao assunto. Mas adianto que ele se encontra no Volume 1 da edição brasileira do *Dicionário dos intraduzíveis*: o verbete escrito por Fernando Santoro sugere a palavra "Intradução" para mapear uma tradição que envolve os poetas concretos, a qual, notando a impossibilidade de tradução, o *intraduzível*, torna a Oswald de Andrade para propor a tradução como *recriação* experimental, como devoração, como *intra-dução*.[22]

Galáxia albina: vídeo caseiro, constelação num apartamento, *tornaviagem inexterior*, caminho e afronta à "nudez una do papel", à "luta nua do branco frente ao branco"[23], vontade de *acabarcomeçar* com a escritura – a memória excrevendo-se[24] no branco da página, no branco que ronda os signos proliferantes, inapagáveis, espera-se, no branco total. Fúria contra *esse* branco mórbido, final: escreviver[25], gravar, na "telaranha"[26], tecituras de imagens. Metamorfoses: Bete Coelho e Giulia Gam figuram as vozes de Julio e Haroldo, que, fora de quadro, leem seu diálogo virando as páginas, conversando um filme impulsionado pelo disparo do cineasta na sequência anterior: "Haroldo, as *Galáxias* são cinema!", decorrendo o projeto de fazer o texto saltar do livro para a tela, "branco no branco". Mas o branco é imaginado e o que nele se imagina é montagem anacrônica, contatos extemporâneos, violações intempestivas pelas quais transitam as forças das imagens, que se chocam e se entrelaçam a ponto de uma sofrer a força de outra: a morte da baleia albina de Houston vem a ser a morte da albina de Haroldo – a albina do livro sofre a paixão da Moby Dick do filme,

20 CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984, s/p.
21 Ibidem, s/p.
22 Cf. CASSIN, Barbara (coord.); SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luisa (orgs.). **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias (Volume um: Línguas). 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, pp. 154-160.
23 CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**, 1984, f. 35, s/p..
24 Ibidem, f. 31, s/p.
25 Ibidem.
26 Ibidem.

que sofre a paixão da Moby Dick do livro de Melville. “Matar a albina e ir ao cinema” é o que Bressane sugere a Haroldo, ou seja, no caso, ir aonde a vida das imagens é constante esforço de regravação, ressonância incisiva na tela branca, conversa com outras imagens, cada qual, em compasso, seja fluido ou trôpego, repetindo-se e interpretando um novo papel: a voz da Lady Macbeth de Welles, projetada na parede ao fundo do quadro, invocando os demônios do crime, atua no rosto de Giulia Gam – atriz intérprete de imagens, persona de *paródias*, “máscara de papelão”, diria Ahab, por onde soam cantos paralelos, corpo tradutor. Quatro anos depois, lembremos de passagem, Lady Macbeth ressoará em *Miramar*, uma *aventura exogâmica*, como diria Oswald, talvez. E *Moby Dick* também, dez anos depois, ressoará em *Filme de amor*, outra *tornaviagem inexterior*, constelação em apartamento.

Em *Infernalário: logodédalo – Galáxia dark*, embora nos letreiros iniciais Haroldo de Campos assine o “texto” e Julio Bressane assine a “direção”, o que vemos novamente é uma *transfilmagem*: *travessias*, traços da força textual se retecendo. Entre outros gestos de destruição imaginativa – poderíamos dizer, com Haroldo, gestos de *descomêço* do “jornalário”, *descomêço* do “necromesmário”[27] –, o poeta dita fragmentos das *Galáxias* para que Bete Coelho – medida pelo quadro cinematográfico que a remete a nós – os repita, os recomece, os remeça, neles incidindo e deles sofrendo a incisão – um *páthos* do *recomêço* do qual passamos a padecer, com o qual passamos a atuar, à beira da desmedida entre o branco e o preto, os extremos saturados a ponto de arriscar os contornos figurativos (lembrando os riscos corridos pelas figuras em *A família do barulho*). Ensaios, leituras, escuta e incorporações, contatos, enredos de fantasmas como os que retornam em *À meia-noite levarei sua alma*, o filme de Mojica que participa do *logodédalo*, medindo-se aqui, entre outros, com *Alphaville* de Godard, *Vertigo* de Hitchcock, *Galáxias* e *Xadrez de Estrelas*, de Haroldo.[28]

O *cinedédalo* de Bressane é perpassado por essas inventivas mobilizações cortantes da memória, esses transes reconfiguradores da vida que sem fim e sem finalidade se retraça, interpretando-se, interpenetrando-se, experimentando *texturas*. O cineasta conta que foi também Haroldo – em uma conversa da década de 80, quando *Brás Cubas* estava sendo preparado – quem lhe disse que “o importante em *Dom Casmurro* não é a Capitu – é o capítulo.”, focalizando, no romance, principalmente sua montagem. Bressane diz que tal interpretação – que o faria perceber o capítulo como condensação de uma imagem, interrupção do fluxo narrativo (gesto este, cabe lembrar, desempenhado também em

27 Ibidem, f. 4.

28 Em *O terceiro olho*, Francisco Elinaldo Teixeira fez leituras densas dos dois vídeos. Cf. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003.

Memórias póstumas de Brás Cubas) – está na base da produção de *Capitu e o capítulo*, de 2021. Aqui, as interrupções, causadas pelos espasmos do personagem escritor, permitem o trânsito de outras imagens, criando entre si relações por desvios, sem sentido claramente determinado.[29]

Esse gesto de des-montagem se reafirma, aberrantemente, durante as mais de sete horas de *A longa viagem do ônibus amarelo*, que *remede* toda a filmografia de Bressane, até 2023 (sem considerar *Leme do destino*), montando, com seus excertos, *outro* filme, o qual, por sua vez, ao fazer se cruzarem tempos diversos, leva à questão de onde e quando essa viagem, esse ensaio, *começa*: na infância do cineasta? Ou nos filmes que frequentou, na câmera que ganhou? Em Nietzsche? Ou na tragédia antiga, sentida e recriada pelo filósofo? Na montagem anacrônica de Warburg? Ou no sarcófago grego, cujo motivo impulsionou *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, revisto, remontado pelo historiador das *fórmulas patéticas* e transfilmado em *Garoto*, em 2015? No esqueleto de Brás Cubas, perscrutado pelo *necrofone*? Ou nas inscrições pré-colombianas, também riscadas e arranhadas por um gravador de som em Machu Picchu, asperamente nos tocando? Em São Jerônimo? Ou no sertão em que se traduziu o tradutor? Na antropofagia oswaldiana? Ou nos indígenas filmados por Thomaz Reis? Em *Limite*, refeito em *A agonia*? Ou na vanguarda francesa, abocanhada e transfigurada por Mário Peixoto?

Não pretendo a definição de um ponto de partida nem o encerramento dessa "bacanal celeste", como o diz Bataille ao pensar os transbordantes fluxos que atravessam e comunicam os seres supostamente isolados em si mesmos[30]. Ao contrário, o que me interessa é, neste *cinemar*, em que confluem e se chocam tantas vagas, remarcar uma alegre e sempre renovada *força plástica* – força digestiva que, para Nietzsche, faz do passado um alimento poderoso[31], incorporando-o e o transformando, reconstituindo formas arruinadas[32]. Não se trata, já se percebe, de operar no sentido de uma pretensa preservação de formas, cada qual em sua suposta abstração ideal, mas de retomar e repassar passados ao vir a ser, assumindo o devorar inerente ao devir, afirmando, com Oswald, a vida como "devoração pura", pela qual ela se *excede* em trágico *dispêndio* poético. A vida, incabível em si mesma, *extasia-se* nessas imagens. É nesse sentido que o cinema de Bressane/Ninguém é *experimental*. Irrestrito a um

29 Essas reflexões de Bressane foram feitas em conversa com Eduardo Valente, por ocasião do lançamento de *Capitu e o capítulo* na 10ª edição do Festival Internacional de Curitiba – *Olhar de Cinema*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IxyNfgyiuMY (Acesso em 19/01/2026).

30 BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953. (Suma ateológica, vol. I). Tradução, apresentação e organização: Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Filô/Bataille), 132.

31 Cf. NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida**. Organização e tradução: André Itaparica. 1 ed. São Paulo: Hedra, 2017, p. 141.

32 Ibidem, p. 37.

gênero dado, *experimental* naquele sentido que, em *Nietzsche, vida como obra de arte*, Rosa Dias toma de Jorge Larrosa, derivado da etimologia da palavra: "na ideia de experimentação está o 'ex' do exterior, do exílio, do estranho, do êxtase", bem como "o 'per' de percurso, do passar através, da viagem …"[33]. *Experimental*, portanto, como *saída de si* – digamos: *excesso*. Essa proposição concorda com Bressane, para quem o cinema é "um organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida. [/] Onde tudo se traduz, tudo se dobra e desdobra. Chega à borda e transborda!"[34]. Em contato com essas traduções, com esses transbordamentos, exercito uma perspectiva descentrada, querendo tecer uma conversa inacabada, na qual o *cinêxtase* de Bressane aparece comunicando intimamente com outros textos, atravessando-os e sendo por eles atravessado, numa sorte de devoração poética sem fim.

Como já o mencionei, é possível, em alguma medida, segmentar cronologicamente a filmografia de Bressane. Por exemplo, é bastante sensível a distância entre o grito de *Cuidado madame*, de 1970, e o relativo retraimento de *Educação sentimental*, de 2013. E, no caso de se querer periodizar a obra, caberá notar que o grito de *Cuidado madame* reverbera em outros filmes que lhe são próximos cronologicamente – como *A família do barulho*, também de 1970, ou *O anjo nasceu*, do ano anterior –, mais ou menos como, de outra parte, o relativo retraimento de *Educação sentimental* é compartilhado por outros filmes cronologicamente próximos a ele – como *A erva do rato*, de 2008, e *Sedução da carne*, de 2018. Uma tal pulsão analítica provavelmente também observará (já foram de alguma forma observadas[35])

33 DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 130.

34 BRESSANE, Julio. Vieira: Sermões e sua Sombra. *In*: **Alguns**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995, pp. 42-43.

35 Por exemplo, o trabalho de Adriano Carvalho Araújo e Sousa, *Poética de Júlio Bressane: Cinema(s) da Transcriação* – embora ponderando não haver "fases nítidas na filmografia de Bressane" e reconhecendo, por isso, a arbitrariedade da divisão que orienta seu estudo –, sustenta sua decisão em palavras do "próprio diretor", como ele diz, e defende "a percepção de que a partir de *Brás Cubas* fica mais explícito e cada vez mais elaborado o projeto de transcriação", além de ter "início um 'ciclo' que renova o olhar dialogando com os primeiros filmes do diretor.". Ele segue, entre as vontades anacrônica e cronológica:

> As produções realizadas entre *Cara a cara* (1967), primeiro longa-metragem, e *Tabu* (1982), na expressão do próprio cineasta, possuem outro 'talho crítico', são mais viscerais, questionam a narrativa convencional e o roteiro voltando-se, sobretudo, para a liberdade de experimentação. Seguindo a deixa do próprio Bressane e de ensaios anteriores a este, evito a armadilha que sugere a divisão entre uma fase marginal ou experimental e outra tradutória; a ideia é se apoiar na transcriação como um viés que permite perpassar a filmografia sem uma ordem preestabelecida ou a pretensão de totalidade.
>
> Embora já houvesse tradução desde *Cara a cara* – em que ocorre o primeiro envolvimento com o texto machadiano –, a partir de *Brás Cubas*, Bressane passa a realizar uma exploração mais elaborada das formas que dentro do cinema permitem aprofundar o debate sobre o problema da transcriação.

Cf. SOUSA, Adriano Carvalho Araújo e. **Poética de Júlio Bressane**: Cinema(s) da Transcriação. São Paulo: Fapesp, 2015, p. 20.

diferenças entre a tradução de textos assinados por Machado de Assis – em *Brás Cubas*, de 1985, *A erva do rato*, de 2008, e *Capitu e o capítulo*, de 2021 – e a tradução, por exemplo, do signo Mário Reis, em 1995, do signo Jerônimo, em 1999, do signo Nietzsche, em 2001, do signo Cleópatra, em 2007, podendo então, entre outros exames, empenhar-se no das diferenças entre a tradução cinematográfica de *textos* e a tradução cinematográfica de *personagens históricas*. Também as variadas tecnologias de gravação manejadas por Bressane – películas em diversas bitolas, vídeo analógico, vídeo digital – imprimem texturas radicalmente diferentes e poderiam motivar, cada qual separadamente, estudos distintos, em blocos conformes à tecnologia ocasionalmente experimentada pelo cineasta, podendo inclusive desdobrarem-se estudos comparativos, que demonstrem o que, nas mãos de Bressane, resulta de uma e de outra. Aliás, essas diferenças de textura, em parte resultantes das diferenças tecnológicas, são sentidas na composição de *A longa viagem do ônibus amarelo*, precisamente um filme que, por sua vez, também se poderia destacar na filmografia de Bressane, particularmente sob o título de "remontagem de arquivo", formando-se, sob esse rótulo, um conjunto que incluiria *Cinema do cinema: criação e recriação da imagem no filme cinematográfico* e *Antonioni - Hitchcock: a imagem em fuga*, ambos de 1992, além de, mais recentemente, *Ideograma*, de 2023, e *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*, de 2024 (estes dois, assim como *A longa viagem*…, codirigidos com Rodrigo Lima). Tal rótulo, no entanto, está evidentemente longe de defini-los: a remontagem de imagens exclusivamente provindas de outros filmes, procedimento por eles comungado, é apenas um de seus aspectos, o qual consiste, entre outras coisas – através do deslocamento que promove nas imagens manipuladas e reconsideradas –, precisamente em fazer, do mesmo, outro.

Dessas breves observações, quero reforçar dois pontos.

Um: por mais útil que seja, à abordagem de um objeto complexo, distinguir as partes que o constituem, a fim de, justamente, reconhecer e assinalar sua complexidade, evitando reduzi-lo a uma falsa homogeneidade… ou, dito mais particularmente: por mais útil que seja distinguir, no conjunto da obra de um artista, seus diferentes momentos e, entre eles, suas transições, a fim de, justamente, evidenciar sua potência criadora, sua heterogeneidade, a miríade de possíveis que lhe coube conceber, tal método analítico, no entanto, no mesmo passo em que distingue temas e procedimentos, identifica-os em meio às diferenças

Cabe notar que o autor, em sua primeira remissão ao conceito de *transcriação*, referencia, em nota, como abordagem ao problema de "traduzir o intraduzível", o célebre texto de Haroldo de Campos, "Da tradução como criação e como crítica", de 1962. Haroldo, aqui, ainda não introduz expressamente o conceito de *transcriação*, mas, constatada a impossibilidade de "tradução de textos criativos", defende que esta "será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca.".
Cf. CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. *In*: **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. – 4ª edição, 2ª reimpressão. – São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 35.

irredutíveis e, ao reconhecê-los como rupturas, por um lado, e recorrências, por outro, dá a impressão – e talvez *apenas* a impressão – de que a força promotora de pensamento pôde ser represada, de que o experimento textual pôde ser interrompido, desse modo jogando contra o que pretendia valorizar: a pressuposta potência criadora do artista em questão. Com essa ponderação, não quero, contudo, sugerir a possibilidade de uma experimentação textual que prescinda, totalmente, de interrupção – sendo, talvez, o caso de afirmar, ao contrário, sua imprescindibilidade: o traço, a figuração, a con-figuração, em suma, o *tecido*, como gestos fundados no intervalo, na dinâmica entre contínuo e descontínuo.

Dois: sublinhei a relatividade do retraimento de *Educação sentimental* e dos outros dois filmes – por esse aspecto, afins a ele –, justamente porque, também nesse conjunto – que poderia integrar, com ainda outros filmes, um particular "período" do cineasta –, também nesse conjunto, está em jogo o êxtase, o rompimento de si, a descontração, no sentido forte da palavra. Essa observação questiona uma pretensa distinção radical entre este e aquele outro "período", *mais* gritante, por assim dizer, e possibilita conjecturar que, sem perder de vista suas marcantes diferenças intrínsecas – mais do que isso, atentando precisamente a essa heterogeneidade –, a filmografia de Bressane talvez se faça, intimamente, por uma disposição a forças que, nela, parecem buscar canais de escoamento, expandindo-se nessas complexas fricções imagéticas, irredutíveis até mesmo a uma suposta unidade fílmica, a ponto de cada filme assinado por Bressane irradiar em tão incontáveis direções que, muitas vezes, a sensação com algum deles pode ser, entre outras, de incompreensão.

De minha parte, o que desejo é refletir essa incompreensão, ruminando o interesse que o *irredutível*, o *heterogêneo* despertou em Bressane e naqueles outros experimentadores – Nietzsche, Oswald, Bataille –, pelos quais o pensamento, assim me parece, intuiu as forças de que advêm vibrações imponderáveis, o *excesso* da vida que, no fim das contas, esquiva-se à distinção formal e que, por outro lado, vem, passa, imagina, inscreve-se na memória.

Retraçando *passagens do excesso* em Bressane & companhia, tento vislumbrar uma "visão de mundo" caracterizada pelo *páthos trágico de uma vida acéfala e devoradora*, em relação à qual toda pretensa verdade universal talvez seja sintoma de uma vontade de repouso, vontade de supressão do *excesso*. Historicamente falando, parece-me que a "visão de mundo" aqui ensaiada passa, como o indiquei há pouco, pela experiência decisiva da morte de Deus, pelo assombro com o infinito e pela vontade de experimentação – vontade de poder sair de si, vontade de eterno retorno do vir a ser, da dispendiosa e extemporânea força plástica, exercida em Bressane como *transfilmagem*.

Figura 4 – Formante 4, de *Galáxias*

no jornalário no horáriodiáriosemanáriomensárioanuário jornalário
moscas pousam moscas iguais e foscas feito moscas iguais e foscas feito
foscas iguais e moscas no jornalário o tododia entope como um esgoto
e desentope como um exgoto e renova mas não é outro o tododia tododiário
ostra crescendo dentro da ostra crosta fechando dentro da crosta
ovo gorando dentro do ovo e assim reitero zero com zero o mero mero
mênstruo mensário do jornalário jângal de baratas nos canais competentes
onde o tal é qual gânglio de traças nos trâmites convenientes onde o
qual é tal lama de lesmas nos anais recorrentes onde o igual é talqual
e os banais semoventes e os fecais incidentes e os fatais precedentes
mesas de aço resmas de almaço traços de lápis raspas de borracha máquinas
metralham tralhas tralham estraçalham estralham mar morto de esgoto
fossa negra onde o dia rola onde rola o diário bebdomadário onde o dia
cola os cacos iguais os nacos iguais os ábacos iguais os cálculos iguais
nesse infernalário jornalário de miúdas nugas de intrigas tricas de nicas
verrugas il sol tace o sol cala no mictório entre bolas de nafta formol
e soda cáustica o mesmo se repete o mamutemesmo pastando ervas verdoengas
xadrez dos dias iguais de escaques iguais onde o um é o outro jornalário
necrosário mas o livro é poro mas o livro é puro mas o livro é diásporo
brilhando no monturo e o coti diano o coito diário o morto no armário
o saldo e o salário o forniculário dédalodiário mas o livro me salva me
alegra me alaga pois o livro é viagem é mensagem de aragem é plumapaisagem
é viagemviragem o livro é visagem no infernalário onde suo o salário
no abdomerdário dromerdário hebdomesmário onde nada é vário onde o
mesmo esma mesma miasma marasma manadas de mesmo em resmas paradas
em pardas maremas e raspas borracham e dátilos tralham grafam resvalam
o depois e o antes o antesdepois depois do antes o depoisantes do
depois o hojeamanhãontem o anteontem o anteamanhã o trasantontem o
trasanteamanhã que é hoje ou foi ontem ou depois será pois aqui é zero
cota zero a zero igual no vário feito fetos iguais e moscas feito
foscas iguais e fetos feito fatos iguais e fatos e natos e netos de
natos e o curso recursa o neto renata reneta repete a veneta dos fatos
iguais e fetos iguais e foscos iguais e moscas mas quem diz que a
viagem quem diz que a miragem quem diz que a viagem metrônomos medem
diafragmas fragmam nada se perde nada se excede a crosta descasca mas
ainda é crosta coagula e recrosta e descasca e se encrosta para novo
esforço que assim é a ostra a ostra do esgoto onde tudo se frustra
onde o novo gora como o ovo gora o jângal diário o servissalário em
copos diários o selfserviço da fome a crediário o diáriomensáriurinol-
estuário onde a foz é fossa o fecalvário onde a fossa é fezes tal e
qual qual e tal talqualetal igual a igual jornaljornada ânusanuário
mênstruomensário setimesmário moscas no aquário onde suo o salário
mas a paragem mas a mensagem mas a visagem mas a viragem mas a viagem

Fonte: CAMPOS (1984).

Tabús

> *Admitido como verdadeiro o sistema das vidas sucessivas entrecruzadas, cada uma delas apenas sensível ao conjunto de seres que a existisse – aquele que, não obstante, tivesse conseguido* artificialmente*, duma existência, tornar os seus órgãos sensíveis a outra poderia, da sua, viajar nessa outra*.
> MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: *A estranha morte do Prof. Antena*, 1914[36].

Diminuamos o passo e, nesta seção, teçamos a conversa entre os nossos experimentadores, considerando por ora, principalmente, assuntos que podem ser reunidos pelo título de *tabús*, ou seja, em suma, em torno de aspectos da existência os quais determinadas morais podem valorar negativamente, seja excluindo-os de sua zona de contato seja destruindo-os pela assimilação, para, neste caso, transformá-los em algo favorável, em fonte de novas forças vitais, em *totem*. Esses termos, articulados dessa maneira, reverberam o pensamento de Oswald de Andrade. Mas também podemos dizer, por exemplo, que o conceito oswaldiano de *tabú* é análogo ao conceito batailleano de *parte maldita* e que a antropofágica transformação do *tabú* em *totem* pode ser pensada como uma nietzschiana *transvaloração de valores*. Em outras palavras ainda, a conversa a seguir será perpassada pela questão de o que fazer com o relativamente *perigoso*, com o que *excede* os provisórios limites em que se mantém *uma* razão humana.

Os filmes de Bressane que mais tocam aqui são: *Educação sentimental*, *Filme de amor*, *Cara a cara*, *Cuidado madame*, *Tabú*, *O monstro caraíba* e *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?*.

*

> ***174.*** *Vocês, utilitários, também vocês amam o que é* útil *apenas como um* veículo *para suas inclinações – também vocês acham o ruído das rodas insuportável, não?*
> NIETZSCHE: *Além do bem e do mal*.[37]

36 SÁ-CARNEIRO, Mário de. A estranha morte do Prof. Antena. *In*: **Céu em fogo**: oito novelas de Mario de Sá-Carneiro. Rua Aurea – Lisboa: Livraria Brazileira Monteiro & Comp.ª, 1915, p. 220.

37 NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**, 2005, p. 72.

Comecemos com Bataille, com seu conceito de *dispêndio*.

Quando, às vezes com Bressane, penso em *excesso da vida para além de todo limite ideal*, ocorre-me pensar também – ao mesmo tempo, ou antes, ou depois, não é certo, como não é certo que sou *eu* que pensa – em algo como a "insubordinação dos fatos materiais", para a qual, em "A noção de dispêndio", Bataille chama a atenção, notando que "a matéria, com efeito, só pode ser definida pela *diferença não lógica*, que representa em relação à *economia* do universo o que o *crime* representa em relação à lei."[38] – ou seja… um *excesso*. Posteriormente, em *A parte maldita*, Bataille propôs como que uma biologia dessa insubordinação, descrevendo o movimento de uma "energia excedente", que circula no globo terrestre e se traduz na "efervescência da vida"[39]. Tal excedente resultaria do fato de que a fonte da energia que anima os seres vivos – a irradiação solar – dispensa mais do que o suficiente para a manutenção dos organismos, mais do que o suficiente também para o seu crescimento limitado pelo espaço e, ainda, mais do que o suficiente para a produção das riquezas humanas. Tal excedente, para Bataille, precisaria ser gasto incessantemente. Ele diz:

> Na superfície do globo, para *a matéria viva em geral*, a energia está sempre em excesso, a questão está sempre colocada em termos de luxo, a economia está limitada ao modo de dilapidação das riquezas. É para o ser vivo *particular*, ou para os conjuntos limitados de seres vivos, que surge o problema da necessidade. O homem, no entanto, não é apenas o ser separado que disputa sua parte de recursos com o mundo vivo ou com os outros homens. O movimento geral de exsudação (de dilapidação) da matéria viva o anima, e ele não poderia interrompê-lo; até mesmo, no ponto mais elevado, sua soberania no mundo o identifica ao consumo inútil. Se ele o nega, como incessantemente é levado a fazer pela consciência de uma *necessidade*, de uma indigência inerente ao ser separado (a quem constantemente faltam recursos, e que é apenas um eterno *necessitado*), sua negação nada muda no movimento global da energia: esta não pode se acumular sem limitação nas forças produtivas; enfim, como um rio no mar, ela deve nos escapar e se perder para nós.
>
> […]
>
> O desconhecimento em nada altera a saída última. Podemos ignorá-la, esquecê-la: o solo em que vivemos, seja como for, é apenas um campo de destruições multiplicadas.[40]

A energia excessiva, que circula no globo terrestre e anima *a matéria viva em geral*, precisaria encontrar meios de exceder os limites da produção, incapaz de operá-la totalmente. No ensaio de 1933, Bataille já descrevia os processos de *dispêndio* por meio dos quais o ser humano entraria em acordo com tal excesso de energia, deixando-o correr e se perder como um rio no mar. Ele vê a humanidade – em suas joias, cultos, jogos, artes – gastando improdutivamente, destruindo sem razão, consumindo, no instante, aquilo que ela não

38 BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. *In*: **A parte maldita**: precedida de "A noção de dispêndio". Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 33.

39 Idem, **A parte maldita**, 2013, p. 38.

40 Ibidem, p. 46.

subordina a benefícios futuros, consagrando parte de suas riquezas a uma perda sem retorno. Contrariamente ao que pretenderiam concepções econômicas utilitaristas[41], ele observa que a vida humana jamais se reduz às atividades de produção, conservação e reprodução[42]. E que, por essa irredutibilidade e pela correspondência de certas atividades, não a um *princípio da utilidade*, mas a um *princípio da perda*, a humanidade comunica com o "esplendor sem condição das coisas materiais":

> A vida humana, distinta da existência jurídica e tal como tem lugar de fato em um globo isolado no espaço celeste, do dia à noite, de uma região a outra, a vida humana não pode em caso algum ser limitada aos sistemas fechados que lhe são destinados em concepções judiciosas. O imenso trabalho de abandono, de escoamento e de tormenta que a constitui poderia ser expresso dizendo-se que ela só começa com o deficit desses sistemas: pelo menos o que ela admite de ordem e de reserva só tem sentido a partir do momento em que as forças ordenadas e reservadas se liberam e se perdem para fins que não podem ser sujeitados a nada de que seja possível prestar contas. É somente por meio de tal insubordinação, mesmo lamentável, que a espécie humana deixa de estar isolada no esplendor sem condição das coisas materiais.
>
> De fato, do modo mais universal, isoladamente ou em grupo, os homens se encontram constantemente empenhados em processos de dispêndio. A variação das formas não acarreta nenhuma alteração das características fundamentais desses processos cujo princípio é a perda.[43]

Partindo de tal pressuposto, tratou-se para o filósofo, ao comparar certa forma arcaica de economia com a forma burguesa, de distinguir em que medida uma e outra reconheceram o fato da existência, e mesmo da importância, do dispêndio improdutivo: enquanto "os processos de troca da economia mercantil têm um sentido aquisitivo"[44], ao contrário, a forma arcaica de troca, "identificada por Mauss com o nome de *potlatch*"[45], seria fonte de riqueza, mas, também, incessante geradora de uma instabilidade das fortunas, ou seja, "o contrário de um princípio de conservação"[46].

No *potlatch*, a "dádiva de riquezas oferecidas ostensivamente com a finalidade de humilhar, de desafiar e de *obrigar* um rival", devia ser sempre respondida "posteriormente com uma dádiva maior", para "apagar a humilhação e rebater o desafio"[47]. Neste sentido, Bataille nota que,

---

41 Idem, A noção de dispêndio, 2013, p. 19.
Um estudo dessas concepções certamente enriqueceria e tornaria mais rigorosa a discussão. Resta aqui uma lacuna a ser preenchida pelo leitor.
42 Ibidem, p. 21.
43 Ibidem, p. 32.
44 Ibidem, p. 26
45 Ibidem, p. 24.
46 Ibidem, p. 26.
47 Ibidem, p. 25.

> sendo os frutos do *potlatch*, por assim dizer, previamente empenhados em um *potlatch* novo, o princípio arcaico da riqueza é colocado em evidência sem qualquer das atenuações que resultam da avareza desenvolvida em estágios posteriores: a riqueza aparece como aquisição enquanto um poder é adquirido pelo homem rico, mas ela é inteiramente dirigida para a perda, no sentido em que esse poder é caracterizado como poder de perder. É somente pela perda que a glória e a honra lhe são vinculadas. […]
> […] A fortuna, portanto, não tem em caso algum função de situar aquele que a possui *ao abrigo da necessidade*. Ela, ao contrário, permanece funcionalmente, e com ela o possuidor, *à mercê de uma necessidade de perda desmesurada* que existe em estado endêmico em um grupo social.[48]

A crítica que Bataille dirige à civilização burguesa fundamenta-se no fato de que, embora a consumação das riquezas não possa deixar de ser o fim de sua economia[49], as fortunas seriam nesta, porém, "submetidas ao regime do dispêndio improdutivo" "somente na medida em que a estabilidade é assegurada, e não pode mais ser comprometida por perdas mesmo consideráveis."[50]. Assim, embora a "perda ostentatória" permaneça "universalmente ligada à riqueza como sua função última"[51], o crítico aponta que, à diferença das sociedades arcaicas, a burguesa, "procurando a esterilidade no que se refere ao dispêndio, conforme uma razão que mantém uma *contabilidade*", "só conseguiu desenvolver a mesquinharia universal."[52].

*

> *Este prólogo chega tarde, mas não tarde demais; que importam, no fundo, cinco ou seis anos? Um tal livro, um tal problema não tem pressa; além do que, ambos somos amigos do* lento*, tanto eu como meu livro. Não fui filólogo em vão, talvez o seja ainda, isto é, um professor da lenta leitura: – afinal, também escrevemos lentamente. Agora não faz parte apenas de meus hábitos, é também de meu gosto – um gosto maldoso, talvez? – nada mais escrever que não leve ao desespero todo tipo de gente que "tem pressa". Pois filologia é a arte venerável que exige de seus cultores uma coisa acima de tudo: pôr-se de lado, dar-se tempo, ficar silencioso, ficar lento – como uma ourivesaria e saber da* palavra*, que tem trabalho sutil e cuidadoso a realizar, e nada*

48 Ibidem, p. 26.
49 Ibidem.
50 Ibidem, pp. 26-27.
51 Ibidem, p. 27.
52 Ibidem, p. 29.

> *consegue se não for* lento. *Justamente por isso ela é hoje mais necessária do que nunca, justamente por isso ela nos atrai e encanta mais, em meio a uma época de "trabalho", isto é, de pressa, de indecorosa e suada sofreguidão, que tudo quer logo "terminar", também todo livro antigo ou novo: – ela própria não termina facilmente com algo, ela ensina a ler* bem*, ou seja, lenta e profundamente, olhando para trás e para diante, com segundas intenções, com as portas abertas, com dedos e olhos delicados…*
> NIETZSCHE: *Aurora*, 1881[53]

Ao combinarmos duas passagens de *Educação sentimental*, de 2013, podemos ouvir de Áurea a mesma crítica à razão utilitária, articulando-se, à advertência de uma perda humana de sensibilidade, a observação de uma preponderante negação do *dispêndio*, particularmente o literário. Em um primeiro momento – combinada simultaneamente àquela imagem dos lápis coloridos, na qual propus vermos uma caprichosa explosão criadora –, a voz de Áurea diz:

> A tirania da economia política empedrou o coração do homem.
> Não há mais lugar para a sensibilidade.

E, mais adiante:

> A leitura pelo mero amor da leitura é alguma coisa de incompreensível, inaceitável,
> para o mundo cujo caráter principal é marcado por interesses práticos.

O tema do *dispêndio* – às vezes envolvendo crítica explícita à moral utilitária – atravessa a filmografia de Bressane. Embora não pretenda comprovar, filme a filme, tal asserção, darei alguns exemplos para minimamente sustentá-la, contando, de resto, com a possibilidade de seu exagero, por um lado, e, por outro, com o entendimento de que ela é mais uma sugestão de um ponto de vista abrangente do que uma consistente decorrência de exame exaustivo.

Vejamos *Cara a Cara*, seu primeiro longa-metragem, de 1967. O drama se desdobra, em linhas gerais, através da contradição entre a miserável condição de Raul – pobre burocrata que vive com a mãe acamada, em uma casa em processo de degeneração – e o seu reprimido

53 NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016, pp. 13-14.

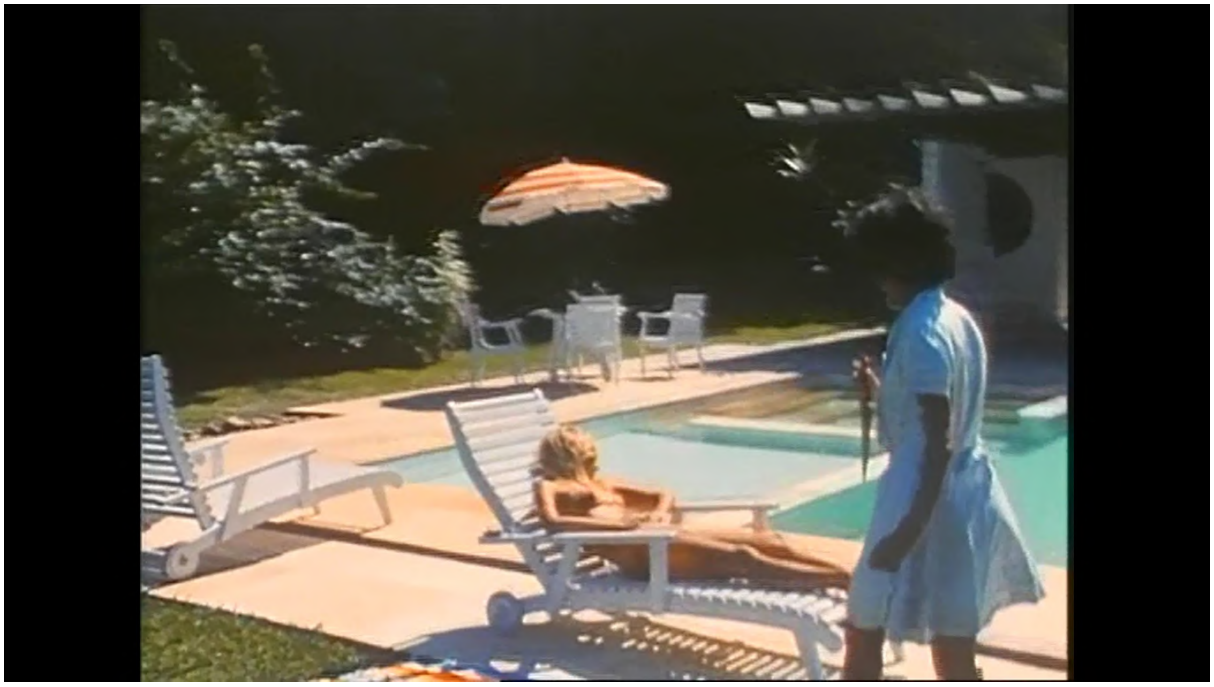
desejo por uma estrela de revista, Luciana, que, filha de um político da elite nacional que conspira um golpe de Estado, goza com joias, roupas caras, aulas de *ballet*, amantes e tédio à luz do sol.

Figura 5 – Fotograma de *Cara a cara*



Fonte: BRESSANE (1967).

Figura 6 – Fotograma de *Cuidado madame*



Fonte: BRESSANE (1970).

Em outros filmes do cineasta, podemos observar, novamente, uma tensa contraposição entre o luxo desfrutado pela burguesia e a servidão da classe trabalhadora. É o caso de algumas sequências de *Matou a família e foi ao cinema* (1969); é vista também em *A família do barulho* (1970); volta a se destacar em *Cuidado madame* (1970).

Embora com outro estilo, outros motivos, outros gestos de montagem, outros ritmos e outros tons – das cores, das vozes, do humor –, em *Cuidado madame*, como ao final de *Cara a cara*, também se encena uma violência irrompida num quadro de desigualdade entre classes. Aqui, no entanto, a violência não decorre finalmente de um longo processo mostrado pelo filme, mas se dá desde o começo e repetidamente durante todo ele: com um gosto lúdico embalado pela música popular, ela aparece ligeira, irreverente, sem timidez, sem hesitação, sem culpa, sem remorso e sem pena. É um luxo o tempo das duas empregadas domésticas, que matam suas patroas a facadas. Ao invés do velho terno vestido pelo funcionário público, enfurnado naquele imenso arquivo em preto e branco, elas – em longuíssimos planos-sequências, câmera na mão de olhos livres, em um insólito mundo azul, laranja, branco e verde, de operários negros, gasolina *Esso,* policiamento e sol e chuva intensos – ora passeiam com roupas curtas e a pele tocada pela brisa das ruas de Copacabana, ora rondam a patroa morta estendida à beira da piscina, numa alta cobertura de cujo parapeito arriscam cair, andando em cima dele como crianças distraídas da gravidade da vida.

E, se o crime aparece aqui como figuração de um *dispêndio*, de um rompimento da ordem utilitária supostamente estabelecida, assegurada e inquestionável – as empregadas se colocando em risco, o valor saindo do salário e passando ao riso, ao grito, ao gesto instantâneo, à deriva de uma vida inútil e sem metas –, ainda quero dizer que essa assombrosa fúria assassina e gozosa, interpretada pelas atrizes, é carregada pela imagem e a carrega. É como se essa interpretação e a imagem, que a retraça, proviessem ou participassem da mesma força. Em outras palavras, a imagem de *Cuidado madame*, para além do tema e junto ao tema, constitui também um crime, um prazer perigoso para determinados organismos, o prazer da liberdade imaginativa, uma terrível e graciosa destruição. Aquela violência contra os limites sociais, que vemos encenada, atinge também as convenções formais, de gênero, promovendo, por exemplo, constantes deslizamentos, até a confusão, entre artifícios abstrativos e artifícios documentais: passamos de geometrias visuais de enquadramentos fixos – uma parede alta e branca, fazendo sombra contra o céu azul; um pé pisoteando suavemente, como que acariciando, uma mão… – ao deslocamento espacial tateante – a câmera escondida atrás da vegetação de uma praça, mirando um parquinho infantil com ronda policial… O filme viola espaços e oposições de valores, passeando como criança curiosa que escapou da escola e se

permite atrair por objetos raros, por um corredor escuro e machucado pelo tempo, por alguém que está lá do outro lado. Ora equilíbrio, ora choque de cores, que ora são minimalistas e duras, ora profusas e suaves à diluidora luz do sol. E ainda os contrastes entre repetições de gestos e falas – bem marcados, planejados, projetados – e fortes ruídos urbanos, sons de verbo ininteligível, uma penumbra com silhueta à porta…

Depreende-se daí que, em Bressane, o valor do *dispêndio* é afirmado, também, para além da tematização de conflitos socioeconômicos. Podemos observar, por exemplo, perpassando seus filmes de várias maneiras, uma afirmação das artes, da literatura, da filosofia como atividades que se mantêm irredutíveis ao *princípio da utilidade*. Neste sentido, note-se, de partida, o frequente interesse por interpretar personagens como Lima Barreto (em 1966), Radar (em *Cinema inocente*, de 1979), Antônio Vieira (em *Sermões*, de 1989), Mário Reis encontrando outros músicos (em *O mandarim*, de 1995), São Jerônimo (em 1999), Nietzsche (em *Dias de Nietzsche em Turim*, de 2001; *Nietzsche em Nice*, de 2004; *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, de 2019), Cleópatra (em 2007), Fernando Pessoa (em *O batuque dos atros*, de 2012). Também o interesse por traduzir literatura, como a de Machado de Assis e a de Haroldo de Campos (em filmes anteriormente mencionados), a de Jorge Luis Borges (em *Garoto*, de 2015).

*

Detenhamo-nos por um momento em *Filme de amor*, de 2003, no qual podemos ver a imagem nascendo da interpenetração de diferentes maneiras de *dispêndio*, diferentes canais de desafogo de energia excedente, que se cruzam na impressão de um desaforo.

Começamos, literalmente, na "cozinha do cinema", onde, em meio a sons da produção do filme, dessincronizados da imagem visual, vemos, como é de costume em Bressane, o cineasta em companhia de parte da equipe, neste caso movimentando o corpo para sugerir uma dança a Josie Antello. Essa figuração, em preto e branco, do jogo do cinema como estimulações entre corpos, forças assumindo contornos, ondulações que deságuam em

imagens inúteis, cede a tela aos coloridos impulsos do mar, à dança gratuita das recorrentes ondas, que em vão vêm se bater em enormes pedras, invadir suas fissuras, submergi-las e então desvelá-las, recuando (sublinho, ligeiramente, que o que me parece se dar aqui é um vago pensamento das vagas, do vir a ser, da imagem – pensamento que continua no que segue). Do mar espumoso também vem, em seguida, um corpo feminino, suas pernas deixando a água e avançando na areia, passos que, por sua vez, sugerem movimento à câmera, que passa a acompanhá-los, até que saiam de quadro. Essa emersão em fuga dá lugar, justamente, a um *contra-plongée*, que nos mostra, lá em cima da gigantesca pedra, recortando o intenso azul do céu, duas figuras femininas e uma masculina, em pose, ligadas entre si pelas mãos pousadas nos ombros. O filme fará, depois, referências verbais às Três Graças, companheiras da deusa do amor, projetando, nesses planos, imagens de outrora que nos tocam agora, como as do nascimento de Vênus, como se então fosse esta quem vimos exsurgir das águas (de modo que o pensamento das vagas, do vir a ser, da imagem, que quis sublinhar rapidamente nesta sequência, mostra-se também um pensamento da *comunicação* e da *sobrevivência*, da *imagem* como movimento *metamórfico*, inclusive, metaforicamente, no sentido mineralógico). Mas não é tanto para o procedimento de montagem anacrônica, atuante neste filme, que chamarei a atenção aqui. Mais à frente, voltaremos a tal gesto fundamental do cinema de Bressane. Por ora, estou observando, em *Filme de amor*, as variadas figurações do tema do *dispêndio*, em parte possibilitadas, precisamente, por essa mobilização de tempos heterogêneos, dos quais, neste caso, atualizam-se imagens que remarcam, na vida, a persistência de movimentos insubordináveis à utilidade. E as Três Graças – imaginadas em diferentes passagens do filme – afirmam essa insubordinação. Na leitura da personagem interpretada por Bel Garcia, elas são compreendidas como desdobramentos de Vênus – a beleza, o amor e o prazer –, além de comporem o "triplo ritmo do benefício, que consiste em dar, receber e retribuir – três ações diversas de liberalidade.". No filme, as Graças são incorporadas pelos três atores, em variações de entrelaçamento, semelhantemente ao que se vê em outras versões do tema. Podemos reconhecer as configurações, por exemplo, n'*A primavera*, de Botticelli, num antigo afresco de Pompeia, numa escultura de Pradier. Fabio Diaz Camarneiro reconheceu-as também n'*As três graças* de Rafael, nas de Rubens e, ainda, nas esculpidas em mármore por artista romano desconhecido[54]. O rastreamento poderia se prolongar, talvez indefinidamente.

54 Cf. CAMARNEIRO, Fabio Diaz. **Cinema inocente**: Artes Plásticas e Erotismo em *Filme de Amor*, de Júlio Bressane. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Figura 7 – *A primavera*



Fonte: BOTTICELLI (1481-1482). Atualmente encontra-se na Galeria Uffizi, em Florença.

Figura 8 – Afresco antigo de Pompeia



Fonte: Séc. 1 d.c. Atualmente encontra-se no Museo Archeologico Nazionale, em Nápoles.

Figura 9 – *As três graças*



Fonte: PRADIER (1831). Atualmente encontra-se no Museu do Louvre, Paris.

Figura 10 – *As três graças*



Fonte: SANZIO (1504-1505). Atualmente encontra-se no Museu Condé, Chantilly.

Figura 11 – *As três graças*



Fonte: RUBENS (1635). Atualmente encontra-se no Museo del Prado, Madrid.

Figura 12 – Escultura romana



Fonte: Artista desconhecido. Atualmente encontra-se no Museu do Louvre, Paris

Figura 13 – Fotogramas de *Filme de amor*



Fonte: BRESSANE (2003).

Figura 14 – Fotograma de *Filme de amor*



Fonte: BRESSANE (2003).

Figura 15 – Fotograma de *Filme de amor*



Fonte: BRESSANE (2003).

As configurações, reproduzidas pelos atores, conversam também com a prescrição lida por Bel Garcia, segundo a qual as Graças, as três fases da generosidade "devem estar ligadas como em uma dança, um coro, de pessoas em roda, com suas mãos entrelaçadas, porque a ordem do bem-fazer reza que se passe, de mão em mão, e volte ao seu autor.".

Se concordamos com Bataille e vemos nas artes um *dispêndio*, aqui, nestas imagens, veremos então, pelo menos, uma tripla afirmação da prodigalidade: o luxo da composição desses planos, que transfiguram o luxo de outras artes plásticas, que transfiguram o luxo encarnado pelas três companheiras de Vênus – beleza, prazer e amor. Cabe lembrar, aliás, que, para Bataille, como leremos depois, o amor, em acepção erótica, é também um *dispêndio*. E aqui convém destacar – entre outros gestos eróticos de *Filme de amor* – o retorno daquele que é quase a abertura de *História do olho*[55], o começo da aventura amorosa em que o narrador se joga: o gesto de uma mulher nua que senta no prato com leite do qual o gato não se serviu – um desvio luxuoso para além de uma finalidade convencional, um desperdício:

Figura 16 – Fotograma de *Filme de amor*



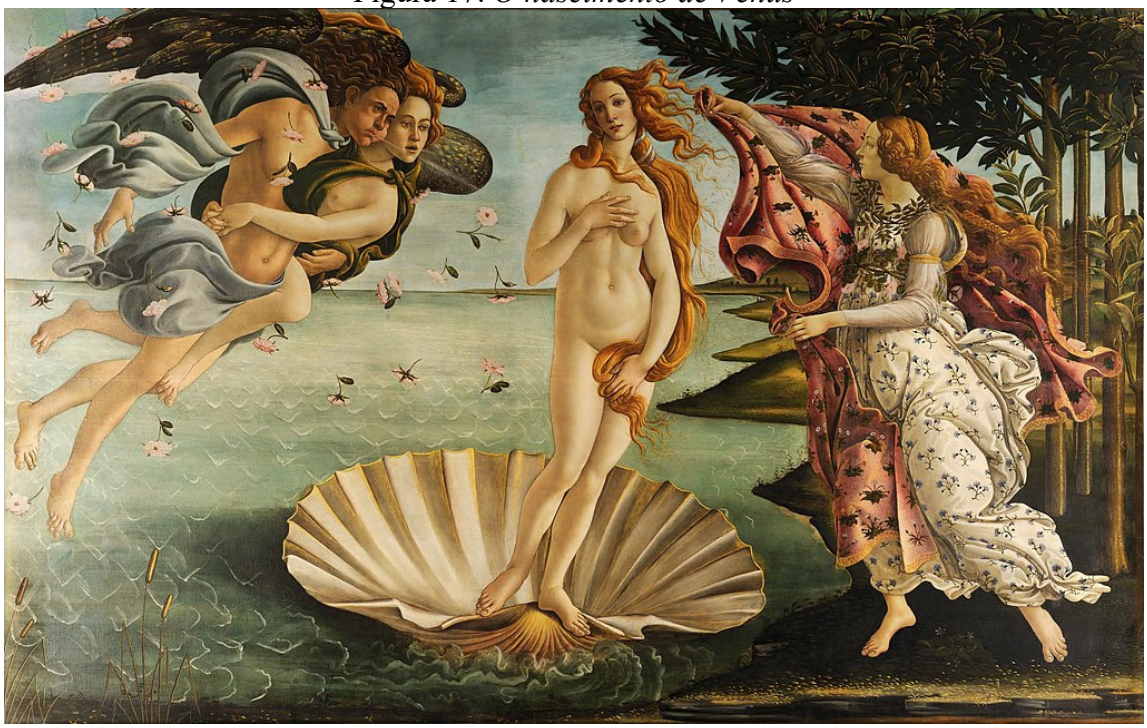
Fonte: BRESSANE (2003).

O filme atualiza, ainda, outras imagens do *dispêndio* erótico. *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, é *traduzido* em preto e branco, *introduzido* nesse velho apartamento então transformado em oficina artística: aqui, a deusa movimenta suavemente a cabeça e a mão, que desliza do pescoço ao peito, como que fruindo a carícia do sopro de Zéfiro. Mas,

55 Cf. BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

diferentemente da pintura – onde este se encontra à esquerda de Vênus, que, sobre a enorme concha, é por seu sopro levada à praia –, no filme, a figura do deus foi *recriada* pela junção do som marítimo e, provavelmente, um ventilador, que não aparece em quadro, mas cujo vento toca Bel Garcia frontalmente. Também a descomunal concha encontrou *tradução*, a ela podendo nos remeter a banheira atrás da personagem.

Figura 17: *O nascimento de Vênus*



Fonte: BOTTICELLI (1483-1485). Atualmente, encontra-se na Galeria Uffizi, Florença.

Figura 18 – Fotograma de *Filme de amor*



Fonte: BRESSANE (2003).

Percebe-se o trânsito entre o que se convencionou chamar “alta” e “baixa” cultura. A alusão à pintura mitológica renascentista, por meio de sua deformação, faz parte de um jogo cujo mote é encontrar, num apartamento suburbano – que fica em cima da farmácia “A Popular”, “Produtos para toda família” –, os elementos baratos e ali disponíveis para a reprodução transformadora de imagens, das mais “belas” às mais “bárbaras”.

Nesse apartamento beirado à ruína – lembrando a deterioração inexorável de tudo o que um dia vem a ser –, não se esbarram, renovados, apenas a rarefeita divindade olímpica e o sagrado chão conturbado e sanguinolento do erotismo de *História do olho*. O desejo de transgressão erótica e, no mesmo passo, artística promove também a transposição recriadora da *Maja desnuda*, de Goya. Aqui, a mulher nua se expõe em preto e branco, à frente de uma parede, ao que parece, tomada por mofo, e estendida – invertidamente em relação à modelo da pintura – sobre um sofá que já mostra sua espuma interior escapando pelos rasgos de seu revestimento, carcomido pelo tempo.

Figura 19 – Fotograma de *Filme de amor*



Fonte: BRESSANE (2003).

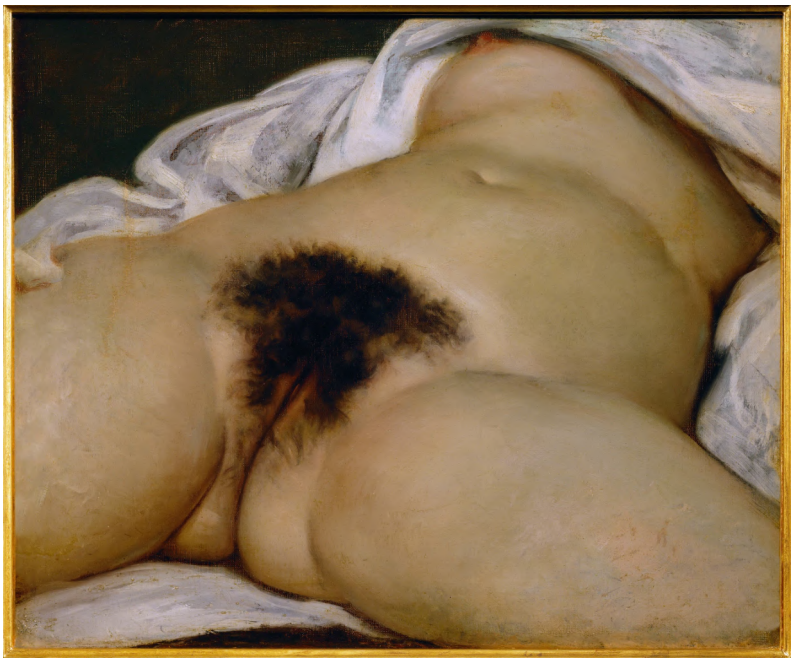
Figura 20 – *A maja nua*



Fonte: GOYA (1790-1800). Atualmente, encontra-se no Museu do Prado, Madri.

Extraviou-se também *L'origine du monde*, pintada por Courbet. Ela chega aqui, podemos ver a respiração em seu ventre. Ela se mostra frontalmente, tendo antes sido depilada por navalha, ou seja, ela retorna estilizada, incisivamente retraçada. Vem em preto e branco, acompanhada pelo som do interior de um trem correndo pelos trilhos, dentro do qual estávamos no plano anterior, levando-nos, assim, em viagem àquela muda estação de onde partiu o cinema, a um dos partos que o trouxeram à luz, vinculando, dessa maneira, o ato erótico à fertilidade poética que outra vez origina um mundo.

Figura 21 – *A origem do mundo*



Fonte: COURBET (1866). Atualmente, encontra-se no Museu de Orsay, Paris.)

Figura 22 – Fotograma de *Filme de amor*



Fonte: BRESSANE (2003).

Figura 23 – *A chegada de um trem na estação de Ciotat*



Fonte: LUMIÈRE (1895).

A travessia de *Filme de amor* – que, segundo o cineasta, haveria começado na década de 80, pela leitura do ensaio de Aby Warburg em torno das duas pinturas de Botticelli, *O nascimento de Vênus* e *A primavera*[56] – passa também pelo século XX. Daí recorta, entre outras imagens, algumas telas de Balthus: "o pintor [nos cálculos de Bressane] com o maior portfólio de trabalhos eróticos"[57]. Para compor alguns quadros do filme, o diretor de fotografia, Walter Carvalho, teria estudado a pintura de Balthus em um catálogo com que Bressane lhe presenteara[58]. Os atores também colaboraram nessa recriação, refazendo poses retratadas nas pinturas, como o fizeram em relação às outras telas que observamos.



Figura 24 – *Crianças*.
Fonte: BALTHUS (1937). Atualmente, encontra-se no Museu Picasso, Paris.







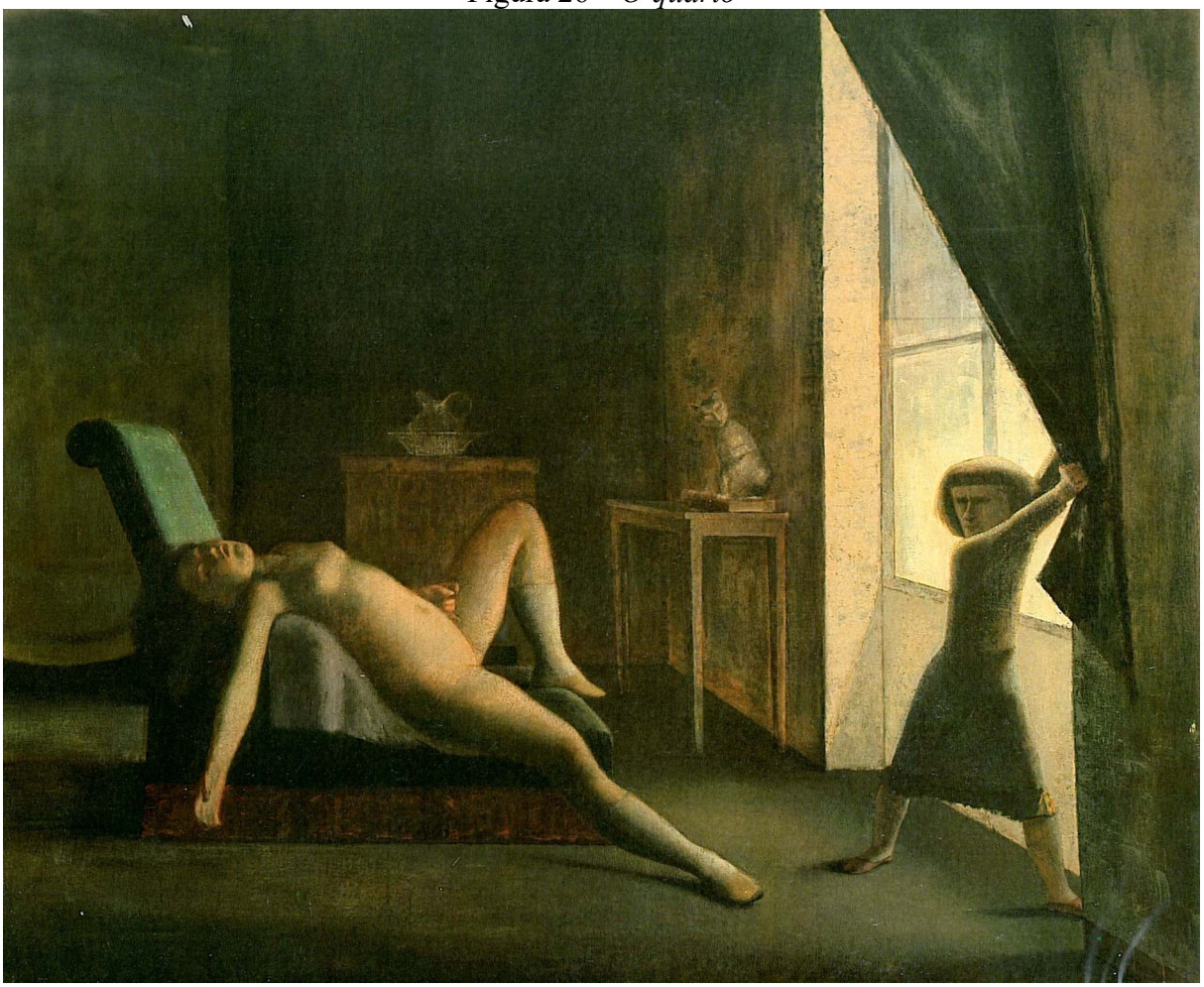
Figura 25 – *A lição de guitarra*.
Fonte: BALTHUS (1934). Atualmente, em coleção privada.

56 Cf. o Catálogo da Retrospectiva Julio Bressane: Cinema inocente, idealizada pela **Contracampo** – Revista de Cinema. São Paulo, 2003, p. 82.

57 Cf. ALMEIDA, Carlos Helí de. Mais dois nomes do Brasil no festival de Cannes. **O Estado de São Paulo**, 30 abril 2023, *apud.* FARIA, Marcone de Souza. **Marcas ensaísticas no cinema de Julio Bressane**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023, p. 80.

58 Ibidem.

Figura 26 – *O quarto*



Fonte: BALTHUS (1953). Atualmente, em coleção privada.

Figura 27 – Fotograma de *Filme de amor*



Fonte: BRESSANE (2003).

Assim como a cada uma das imagens traduzidas por *Filme de amor – ou seja, extraviadas, levadas para fora de si mesmas e tornadas, outra vez, diferentes de tudo o mais que elas podem vir a ser, dependendo de onde caírem, e atuando criativamente onde porventura vierem a cair* –, também a tradução das pinturas de Balthus coloca-nos diante de diversos caminhos que poderíamos pesquisar, investigando suas possíveis tramas. A montagem dos filmes de Bressane – em que se tocam e se projetam, umas nas outras, imagens mais ou menos reconhecidamente carregadas de histórias – está, a cada vez, nos sugerindo percursos, com desdobramentos potencialmente infinitos. Neste caso em particular, lembro, de passagem, que o irmão de Balthus, Pierre Klossowski, escreveu *Nietzsche e o círculo vicioso*, livro publicado em 1969, muito caro a Rosa Dias[59] e Bressane[60], em torno da filosofia que veio a impulsionar *Dias de Nietzsche em Turim*, lançado em 2001, ou seja, apenas dois anos antes do aparecimento de *Filme de amor*. Lembro também que Klossowski foi amigo de Bataille, colaborando com ele, por exemplo, na *Acéphale*… Bataille, com cuja personalidade, Balthus, em suas "memórias", veio a expressar tremenda falta de afinidade[61]… Bataille, pai de Laurence, que, na juventude, foi retratada em uma série de pinturas de Balthus, inclusive em *O quarto*, de 1953, que vimos retraçada em *Filme de amor*. Mas não me deterei nesse enredo. Quero, sim, aproveitar a reaparição de Bataille, para retomar o fio que eu vinha tentando perseguir e nos conduzir por outra vereda, onde reencontramos a noção de *dispêndio*.

Para além de no filme podermos notar uma tensão – entre a angústia convulsa de *História do olho* e a placidez aparente, embora inquietante, da pintura de Balthus –, sublinho uma ligação entre o pintor e o filósofo. Ambos cultivaram uma tendência (seguida por *Filme de amor*) a dedicar atenção ao que Bataille – em texto lido, adiante, mais demoradamente[62] – chama de *heterogêneo*, aquilo que, em suma, a *homogeneidade* social – basicamente, a estabilidade do mundo do trabalho – é incapaz de assimilar e operar e que se caracteriza, precisamente, como o conjunto dos resultados do *dispêndio*: sejam os objetos e sujeitos luxuosos, sejam os que infundem medo bélico, os que exercem perigosa atração erótica, os "loucos", os poetas, ou ainda aqueles que a sociedade, em geral, tenta afastar como dejetos

59 Cf. DIAS, Rosa. A euforia de Nietzsche em Turim. **o que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, n. 18, pp. 37-44, set. 2004.

60 Bressane mencionou a importância do livro, por exemplo, ao fim de sua fala em torno de *Beduino* e *Sedução da carne*, na 43º edição de *Laceno d'oro*. Disponível: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc&t=142s (Acesso em 10/07/2024). A partir de 1h 27' 36'', ouvimos Bressane dizer o seguinte: "Há um grande livro, que a Rosa estudou e me deu muitos anos atrás, do Pierre Klossowski, que se chama *O círculo vicioso*, em que ele nega a loucura do Nietzsche. Ele nega. Ele mostra que aquilo era o lugar onde a filosofia do Nietzsche ia terminar. Aquilo foi o silêncio, ele caminhou pra lá.".

61 Cf. VIRCONDELET, Alain (recueillis par). **Mémoires de Balthus**. Éditions du Rocher, 2016, fragmento 76.

62 Cf. BATAILLE, Georges. La structure psychologique du fascisme. *In*: **Œuvres complètes I** – Premiers Écrits, 1922-1940. nrf, Gallimard, 1970, pp. 339-371. Publicação: 1933 – 1934.

repugnantes. Essas existências *heterogêneas* apareceriam, para a sociedade *homogênea*, como alteridades irredutíveis e insubordináveis à ordem utilitária, em certa analogia com o que se designa, mais propriamente, *sagrado*.

Filme de amor pode ser visto, em parte, como uma pesquisa da *heterogeneidade*: três "pessoas comuns" que, nesse apartamento, excedem o que normalmente se compreenderia como "vida cotidiana" e buscam "sair de si", para lembrar as palavras da personagem interpretada por Bel Garcia:

> Lanço a vista com bastante clareza sobre a minha vida,
> desde a mais recuada meninice,
> e sei bem
> desde que altura a minha alma sofreu dessa…
> dessa inclinação,
> dessa inclinação pra ser outra,
> pra sair de mim.

Aparentemente comungada pelas três personagens, é como se essa inclinação as abrisse ao contato com as imagens que viemos reconhecendo até aqui, inclusive com as de Balthus – pintor cristão para quem, se nos fiarmos em fragmentos de suas "memórias", o divino estaria ligado à harmonia, à beleza, que a pintura, como "arte espiritual", deveria buscar atingir[63] – e com as de Bataille – escritor ateu para quem o divino, como veremos logo adiante, não seria senão um desdobramento íntimo da sangrenta imanência animal. De qualquer modo, parece ser o divino – o *sagrado*, mais precisamente enquanto aquilo que se opõe e não se adéqua aos encadeamentos úteis da *homogeneidade* social – o que essas personagens buscam acessar por meio da embriaguez e do delírio, o qual Bel Garcia, no filme, diz ser "superior ao bom senso. Porque, se o bom senso é absolutamente humano, o delírio é de origem divina.".

Não vou fazer o elenco completo das imagens da *heterogeneidade* traçadas em *Filme de amor*. Parece-me, contudo, interessante notar que Bressane tomou a pintura de Balthus, não apenas como um conjunto de telas do qual selecionar algumas, particularmente eróticas, a serem refeitas, mas também como uma das guias da imaginação do filme, sugerindo-lhe a busca, digamos assim, pela *perversão* de certos costumes, de certos usos habituais, transformando a "coisa banal em coisa incomum"[64]. Neste sentido, podemos considerar análogos, por exemplo, os gestos de ler um livro "de quatro" no chão, como nas imagens

63 Cf. VIRCONDELET, Alain (recueillis par). **Mémoires de Balthus**, 2016, fragmentos 20 e 25.

64 Cf. DRATOVSKY, Vinícius; FALCÃO, Gabriel Linhares; MERMELSTEIN, Paula; ZENOM, Matheus. Conversa com Júlio Bressane (II). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte. Rio de Janeiro, abr. 2023. Disponível em: https://limiterevista.com/2024/04/14/conversa-com-julio-bressane-ii/ (Acesso em: 18/07/2024).

coladas acima, e aqueles que vemos em outros momentos do filme, como fritar ovos e bifes com um ferro de passar roupa, ou fazer, do aspirador de pó, uma descomunal narina a cheirar uma imensa carreira de cocaína. Há gozo poético nesses deslocamentos de hábitos domésticos, em fazer pilhéria com a ação útil, decompondo-a em gesto lúdico, em desobediência à corriqueira ordem funcional. Gozo perverso, este, em afinidade com o gesto – anteriormente feito em *Cinema inocente* e *Tabú* – de, *vendo com olhos livres* e tirando o sexo da escuridão, em direção "ao ar livre, à claridade, ao céu aberto", como proposto pela personagem interpretada por Fernando Eiras, inserir imagens do cinema pornô nesse filme "caseiro", o qual, se por um lado remonta, como indicado, a obras de arte consagradas, canônicas, por outro, se quisermos as palavras de Bressane, "não se esquiva da pornografia", "quer ser pornográfico", filme feito "dessas anormalidades, das pequenas coisas desprezíveis"[65]: um desaforo, um desafogo, uma fuga para fora da moralidade vigente, *heterogeneidade* que, por via da embriaguez, do êxtase, da experimentação, excede a *homogeneidade* social.

Figura 28 – Fotograma de *Filme de amor*



Fonte: BRESSANE (2003)

*

65 Cf. ALMEIDA, Carlos Helí de. Mais dois nomes do Brasil no festival de Cannes. *apud.* FARIA, Marcone de Souza. **Marcas ensaísticas no cinema de Julio Bressane**, 2023, p. 77.

Por essa via do êxtase, volto a *Educação sentimental*.

Naquela mesma sequência em que critica a razão utilitária, Áurea relata que escreveu,

> […] durante alguns anos, um poema.
> Não diria uma épica do espírito, mas quase:
> As peripécias da alma nos espaços estelares
> e nos abismos íntimos.
> Uma espécie de "Primero sueño",
> bem mais modesto que o da monja mexicana, bem mais.
> Mas, mesmo assim, um trabalho minucioso
> de sonoridades e ritmos.
>
> […]
>
> O poema termina na queda,
> no encontro com o abismo,
> o vazio
> e a consciência do nada.
> Esse pedaço de matéria organizada que se chama "eu"
> deteriorando
> e decompondo
> até reentrar
> e se perder
> no infinito do universo…[66]

Primero sueño, o poema de Juana Inés de la Cruz a que Áurea alude, narra o voo da alma durante o sono noturno e, em dado momento, seu espanto ante o excesso da vida inapreensível pelo entendimento:

> En cuya casi elevación inmensa,
> gozosa mas suspensa,
> suspensa pero ufana,
> y atónita aunque ufana, la suprema
> de lo sublunar reina soberana,
> la vista perspicaz, libre de anteojos,
> de sus intelectuales bellos ojos
> (sin que distancia tema
> ni de obstáculo opaco se recele,
> de que interpuesto algún objeto cele),
> libre tendió por todo lo crïado:
> cuyo inmenso agregado,
> cúmulo incomprehensible,
> aunque a la vista quiso manifiesto
> dar señas de posible,
> a la comprehensión no, que – entorpecida
> con la sobra de objetos, y excedida
> de la grandeza de ellos su potencia –
> retrocedió cobarde.
> [...]
> [...] el entendimiento, aquí vencido

66 As versificações, que recorrentemente faço das falas das personagens de Bressane, são tentativas, pouco elaboradas, de alguma tradução, para o espaço da página, do ritmo em que as escuto nos filmes.

no menos de la inmensa muchedumbre
de tanta maquinosa pesadumbre
(de diversas especies conglobado
esférico compuesto),
que de las cualidades
de cada cual, cedió: tan asombrado,
que – entre la copia puesto,
pobre con ella en las neutralidades
de un mar de asombros, la elección confusa –,
equívoco las ondas zozobraba;
y por mirarlo todo, nada vía,
ni discernir podía
(bota la facultad intelectiva
en tanto, tan difusa
incomprehensible especie que miraba
desde el un eje en que librada estriba
la máquina voluble de la esfera,
al contrapuesto polo)
las partes, ya no sólo,
que al universo todo considera
serle perfeccionantes,
a su ornato, no más, pertenecientes;
mas ni aun las que integrantes
miembros son de su cuerpo dilatado,
proporcionalmente competentes.
[...]
[...] el alma, que asombrada
de la vista quedó de objeto tanto,
la atención recogió, que derramada
en diversidad tanta, aun no sabía
recobrarse a sí misma del espanto
que portentoso había
su discurso calmado,
permitiéndole apenas
de un concepto confuso
el informe embrïón que, mal formado,
inordinado caos retrataba
de confusas especies que abrazaba
– sin orden avenidas,
sin orden separadas,
que cuanto más se implican combinadas
tanto más se disuelven desunidas,
de diversidad llenas –,
ciñendo con violencia lo difuso
de objeto tanto, a tan pequeño vaso
(aun al más bajo, aun al menor, escaso).[67]

Em pertinência ao nosso assunto, interessa aqui frisar que, na fala de Áurea, articulam-se: o *excesso* da vida, que o poema de Juana Inés de la Cruz imagina, a incompreensível "sobra de objetos"; o *excesso* enquanto *dispêndio*, o luxuoso gasto na escrita pretensamente minuciosa do poema de Áurea, o qual se teria feito durante anos; e, neste poema, a dita narração de uma viagem que testemunha a imanência do íntimo com o que lhe

67 CRUZ, Juana Inés de la. Primero sueño. *In*: **Lírica**. Barcelona: Bruguera, 1983, pp. 379-382.
A poesia de Juana Inés de la Cruz, como vimos, comparece também em *Sermões*, o que sugere, a um outro texto, a possibilidade de uma reflexão mais abrangente em torno de suas citações em Bressane.

seria supostamente transcendente, viagem que leva, finalmente, à destruição do eu, a um êxtase que o confunde com o universo, ou seja, a um *excesso* para além dos pretensos limites nos quais esse eu, "esse pedaço de matéria organizada", quase sempre se julga, em certa medida, à parte, fechado em si mesmo.

Desdobrando a conversa entre Bressane e Bataille, particularmente em relação a este sentido de *excesso* – o do *êxtase*, da saída de si –, é possível lembrar aquela "*lei de* comunicação" que, em *A experiência interior*, o filósofo designou como reguladora "*dos jogos do isolamento e da perda dos seres*"[68]. Por esse caminho, poderemos ouvir, na narração de Áurea – a da dissolução do eu com o não-eu –, não apenas uma imaginação do excesso desse ser para além de seu pretenso isolamento, mas uma intuição dos jogos pelos quais o universo inteiro excede a si mesmo, incessantemente se renovando, destruindo e criando outros seres, também pretensamente isolados, que virão a se perder, jogos pelos quais se dá o consumo da energia excedente que alimenta a vida – nascimento e morte infinitos.

*

Em um fragmento de *A experiência interior*, intitulado "A comunicação"[69], Bataille traça o ser humano no seio desses infinitos movimentos universais. Diz ele: "Eu não sou e tu não és, nos vastos fluxos das coisas, mais do que um ponto de parada favorável à rebentação."[70]. E, um pouco adiante, assim ele imagina o papel da consciência na vida:

> As frágeis paredes de teu isolamento, onde se compunham as múltiplas paradas, os obstáculos da consciência, só terão servido para refletir por um instante o brilho desses universos no seio dos quais nunca cessaste de estar perdido.[71].

Dirigindo o olhar para além do aparente isolamento dos seres em si mesmos, Bataille aponta para uma intimidade que os atravessa, movimento transbordante em torno ao qual a humanidade, no caso a consciência, poderia refletir, com a condição de, ao se aproximar dele, não se entregar a ele completamente.

Bataille inicia esse texto observando o contraste entre a homogeneidade das partículas simples, que não se diferenciam entre si, e a heterogeneidade dos seres compostos, que possuem suas diferenças isoladas no resto do universo[72]. O que seria preciso perceber,

68 BATAILLE, Georges. **A experiência interior**, p. 29.
69 Ibidem, pp. 130-134.
70 Ibidem, p. 131.
71 Ibidem, p. 132.
72 Ibidem, p. 130.
Não devemos identificar o sentido, que aqui Bataille dá ao par de opostos *homogeneidade* / *heterogeneidade*,

para reconhecermos a *comunicação* dos seres para além de seu isolamento diferencial, é que este é incompleto:

> Aquilo a que se chama um 'ser' nunca é simples e, se apenas ele tem a unidade durável, só a possui imperfeita: ela é minada por sua profunda divisão interior, permanece mal fechada e, em certos pontos, atacável de fora.[73]

Não apenas essa unidade, esse ser aparentemente isolado que cada um de nós é, deve-se à "intensa comunicação" dos elementos que a compõem[74], a "contágios de energia, de movimento, de calor"[75], de modo que "a vida nunca está situada num ponto particular", mas "passa rapidamente de um ponto a outro (ou de múltiplos pontos a outros pontos) como uma corrente ou como uma espécie de fluxo elétrico"[76]… Não apenas, onde podemos querer capturar nossa "substância intemporal", não encontramos "mais do que um deslizamento"[77]… Mas, dirigindo-se ao leitor e, de certo modo, a *si mesmo*, Bataille nota que,

> Mais profundamente, tua vida não se limita a esse inapreensível fluxo interior; ela flui também para fora e se abre incessantemente ao que escorre ou jorra para ela. O turbilhão duradouro que te compõe se choca contra turbilhões semelhantes com os quais forma uma vasta figura animada por uma agitação ritmada. Ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam em ti, mas também as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti a teu semelhante ou de teu semelhante a ti […][78]

A consciência dessa "bacanal celeste"[79], como a chama Bataille, a consciência "desse pouco de estabilidade, e mesmo da profunda falta de qualquer estabilidade"[80], tanto angustia quanto faz rir[81]. Por um lado, você teme o dilaceramento a que nos lança o excesso da vida, a exuberância universal que nos arrasta, que sem fim nos cria e nos destrói, teme aquele movimento geral de dilapidação da matéria viva que Bataille aponta em *A parte maldita*. Por outro, você deseja exceder o aperto do suposto isolamento individual em que duramos, deseja

com o que ele dá aos mesmos termos no texto antes mencionado, *A estrutura psicológica do fascismo*.

73 Ibidem.

74 Ibidem.

75 Ibidem, pp. 130-131.

76 Ibidem, p. 131.

77 Ibidem.

78 Ibidem.

Essa teoria, que aponta, no suposto isolamento dos seres – inclusive os humanos –, um incessante transbordamento, nunca uma substância idêntica a si mesma, reverbera a teoria de Nietzsche, que lerei mais ao fim deste ensaio, a qual vê, em todo organismo – e mesmo nos corpos chamados *inorgânicos* –, a conjunção conflituosa de inúmeras forças, que, sempre movidas pela *vontade de poder*, apenas fugazmente entram em delicado acordo e configuram um todo reconhecível, que anda sempre à beira de se desfazer – teoria, esta, que, descobrindo, portanto, em todo ser vivo uma morte perpétua, envolve a crítica à ideia de "eu".

79 Ibidem, p. 132.

80 Ibidem.

81 Ibidem, pp. 132-133.

comunicar com o que aparentemente lhe transcende. O riso, para Bataille, seria um dos meios desse gozo, desse desejado rompimento de nós mesmos e transbordamento pelo qual comunicamos com a ausência de limites e de finalidade do universo, com o fluxo da vida ao qual a consciência distinta se opõe como um rochedo:

> Como se bruscamente essa vida passasse de uma solidez vazia e triste ao feliz contágio do calor e da luz, aos livres tumultos que as águas e os ares comunicam entre si: os estouros e os recrudescimentos do riso sucedem à primeira abertura, à permeabilidade de aurora do sorriso. Se um conjunto de pessoas ri de uma frase absurda ou de um gesto distraído, passa por elas uma corrente de intensa comunicação. Cada existência isolada sai de si mesma graças à imagem que revela o erro do isolamento estanque. Ela sai de si mesma numa espécie de estouro fácil, ela se abre ao mesmo tempo ao contágio de uma onda que se repercute, pois aqueles que riem se tornam juntos como as ondas do mar, não existem mais divisórias entre eles enquanto dura o riso, não estão mais separados do que duas ondas, sua unidade fica tão indefinida, tão precária quanto a da agitação das águas.[82]

Bataille pensa o sentido do riso – a *comunicação* – juntamente ao do sacrifício, sem, porém, que haja naquele a gravidade deste. Tanto o riso como o sacrifício seriam movimentos da consciência em direção ao limiar da morte, a qual, definitivamente, "retira os homens de seu isolamento vazio e os mistura aos movimentos ilimitados – fazendo com que comuniquem entre si […]"[83]. Mas se, por um lado, caso não nos aproximássemos dela, "a consciência da morte (e das liberações que ela traz à imensidão dos seres) não se formaria"[84], por outro, essa mesma consciência "cessa assim que a morte realiza sua obra."[85]. No riso, como no sacrifício, desejando-se colocar em jogo os limites dos indivíduos isolados, trata-se de nos aproximarmos e refletirmos em torno das forças destruidoras sem, contudo, entregarmo-nos de fato e irreversivelmente à destruição. Ele diz:

> As forças que trabalham para nos destruir encontram em nós cumplicidades tão felizes – e, às vezes, tão violentas – que não podemos nos desviar delas simplesmente como nos dita o interesse. Somos levados a ceder a "parte do fogo". Raramente homens são capazes de se dar a morte – e não como o desesperado, mas como o hindu, jogando-se regiamente debaixo de um carro de festa. Mas, sem chegar ao ponto de nos entregar, podemos entregar, de nós mesmos, uma parte: sacrificamos bens que nos pertencem ou – aquilo que nos prende por tantos laços, de que nos distinguimos tão mal: nosso semelhante. Certamente, esta palavra, "sacrifício", significa isto: que homens, por obra de sua vontade, fazem entrar alguns bens numa região perigosa, onde grassam forças destruidoras. Assim, *sacrificamos* aquele de que rimos, abandonando-o sem nenhuma angústia a uma degradação que nos parece leve (o riso decerto não tem a gravidade do sacrifício).
>
> Só podemos descobrir *em outrem* como dispõe de nós a exuberância leviana

82 Ibidem.
83 Ibidem, p. 134.
84 Ibidem.
85 Ibidem.

> das coisas. Mal percebemos a vaidade de nossa oposição e já somos arrebatados pelo movimento; basta que cessemos de nos opor e comunicamos com o mundo ilimitado dos que riem. Mas comunicamos sem angústia, cheios de alegria, sem imaginar que estamos abrindo o flanco ao movimento que, no entanto, disporá de nós, algum dia, com um rigor definitivo.[86]

Em sua *Teoria da religião*[87], o sacrifício aparece como resposta a um sentimento de perda sofrido pelo ser humano isolado em si mesmo. Assim como um rochedo opõe limites à continuidade indistinta das águas, assim a humanidade em alguma medida transcende e se opõe à continuidade indistinta da animalidade imanente. Sente, porém, a partir dessa suposta transcendência, a perda da intimidade com o mundo em que vive, mas que, tomando-o por objeto, em grande medida subordina às suas obras, à utilidade.[88]

Mais uma vez, como na *comunicação* pelo riso, Bataille nos sugere a imagem da fluidez contínua das águas em contraste com a solidez dos seres descontínuos. Por um lado, "de um ponto de vista restrito", que lhe "parece discutível" – e a mim também –, ele observa que "o que é dado quando um animal come outro é sempre o *semelhante* daquele que come", ou seja, "não há transcendência do animal que come ao animal comido", aquele não pode se opor a este na afirmação da diferença entre eles – e é nesse sentido que Bataille define como imanência ou imediatez a situação da animalidade[89], resumindo-a na seguinte imagem: "*todo animal está no mundo como a água no interior da água*"[90]. O ser humano – concebido por Bataille a partir de Kojève, leitor de Hegel –, ao contrário, negaria a animalidade imanente e, transcendendo-a, conheceria a posição de objetos distintos dele mesmo e distintos entre si, conheceria a exterioridade[91], diria "Eu", opondo-se ao não-Eu[92].

No fundamento dessa transcendência humana em relação à imanência animal, estaria a ferramenta. Sua fabricação e seu uso impõem uma consciência que distingue objetos, que os

---

86 Ibidem, pp.133-134.

87 BATAILLE, Georges. **Teoria da Religião**: seguida de Esquema de uma história das religiões. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

88 Seria aqui proveitosa uma leitura de *Sobre o sacrifício*, de Marcel Mauss e Henri Hubert.

89 Ibidem, p. 23.

90 Ibidem, p. 24.

91 Ibidem, p. 29.

92 Ibidem, p. 15.
Trata-se de citação da *Introdução à leitura de Hegel*, de Kojève, que Bataille insere como epígrafe de seu livro.
Essa distinção opositiva, entre o eu e o não-eu, que fundamentaria a humanidade, de certo modo retornará adiante, quando lermos *O nascimento da tragédia*. Ao pensar o impulso apolíneo – que traça as aparências distintas que sustentam, orientam e seduzem, por sua beleza, a humanidade para a vida –, Nietzsche o aproxima ao *princípio de individuação* proposto por Schopenhauer, em *O mundo como vontade e como representação*. Na leitura de Nietzsche, tal princípio, eludindo a violência inerente à existência, permitiria ao ser humano como que navegar, confiante em si mesmo, por um *mar tormentoso*, sem disso ter plena consciência. Ou seja, também aqui, a humanidade é caracterizada por sua distinção em relação aos transbordantes movimentos da vida, metaforizados na imagem das águas do mar.

reconhece na duração e que pode, assim, subordiná-los utilmente[93]. É a estes objetos, e mesmo a cada sujeito tomado enquanto objeto, que a humanidade pode atribuir uma finalidade estranha à sua existência no instante presente. Através da ferramenta, colocada como interrupção na continuidade indistinta[94], a humanidade instaura no mundo um plano da descontinuidade e dos meios[95], um plano da utilidade, do instante presente subordinado a benefícios futuros, do projeto que se realiza na duração. Em suma, através da ferramenta, a humanidade ordena um mundo do trabalho contraposto à intimidade sem limites de um universo luxuoso que, não fosse a consciência humana, desconheceria finalidade.

No ser humano, a continuidade indistinta, a imanência em que o animal se perde sem o saber, opõe-se ao mundo profano do trabalho "com toda a fascinação do mundo sagrado"[96]. Tendo a humanidade negado e transcendido a animalidade imanente, o mundo sagrado surge como uma transcendência consecutiva, fronteiriça ao mundo profano. No mundo sagrado, a humanidade tentaria represar a imanência de que saíra e a qual, por conhecer a partir de então limites objetais, passou a perceber como violência que coloca em risco tais limites e, em último caso, o seu mundo como um todo. Atraente e perigoso, ao mundo sagrado ficam paradoxalmente reservados a intimidade sem reservas, o luxo, o consumo improdutivo, que passaram a horrorizar, como ameaça vital, a humanidade laboriosa:

> O sagrado é essa efervescência pródiga da vida que, para durar, a ordem das coisas encadeia e que o encadeamento transforma em desencadeamento, ou, em outros termos, em violência. Sem trégua, ele ameaça romper os diques, opor à atividade produtiva o movimento precipitado e contagioso de um consumo de pura glória.[97]

Não podendo, contudo, limitar-se e subordinar-se completamente às operações úteis que a sustentam no mundo profano, o qual de um modo geral "é sentido como uma degradação"[98], a humanidade, sacrificando, "destrói os laços de subordinação reais de um objeto, arranca a vítima do mundo da utilidade e a devolve àquele do capricho ininteligível"[99]:

> O que importa é passar de uma ordem duradoura, em que todo o consumo dos recursos está subordinado à necessidade de durar, para a violência de um consumo incondicional; o que importa é sair de um mundo de coisas reais, cuja realidade decorre de uma operação a longo prazo e nunca no instante – de um mundo que cria e conserva (que cria em proveito de uma realidade duradoura). O sacrifício é a antítese da produção, feita com vistas ao futuro, é o consumo que só tem interesse

93 Ibidem, p. 29.
94 Ibidem.
95 Ibidem, p. 30.
96 Ibidem, p. 34.
97 Ibidem, pp. 44.
98 Ibidem, p. 37.
99 Ibidem, p. 39.

> para o próprio instante.[100]
>
> […]
>
> O sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la. É o contrário de uma coisa, um incêndio ilimitado que se propaga, irradia calor e luz, queima e cega; e aquele que ele queima e cega, por sua vez, de repente também queima e cega. O sacrifício abrasa como o sol que lentamente morre da irradiação pródiga cujo brilho nossos olhos não podem suportar, mas ele nunca está isolado e, num mundo de indivíduos, convida à negação geral dos indivíduos como tais.[101]

Assim como o fez com o riso, Bataille pensa também o movimento erótico analogamente ao sacrifício. Em *O erotismo*[102], observa que a ação decisiva deste, o desnudamento, "considerado nas civilizações em que tem um sentido pleno, é, senão um simulacro, ao menos uma equivalência sem gravidade da imolação"[103], e que, "Na Antiguidade, a destituição (ou a destruição) que funda o erotismo era sensível o bastante para justificar uma aproximação entre o ato de amor e o sacrifício."[104].

Como o riso, que comunica intimamente os que riem; ou o ritual religioso do sacrifício, em que uma coletividade comunica com o sagrado através do aniquilamento de um ser vivo ou da destruição de um objeto útil – no erotismo, em um instante insubordinado, o que igualmente se coloca em jogo é o isolamento dos seres em si mesmos, sobre o qual se funda o mundo profano. O erotismo busca um rompimento de tal isolamento potencialmente operatório, uma *comunicação* improdutiva com o parceiro que supostamente nos transcende.

Neste sentido, Bataille afirma que o erotismo "é a aprovação da vida até na morte."[105]. Se, por um lado, ele pode ser uma forma de atividade sexual de reprodução da vida, por outro, não deixa de ser uma busca psicológica cujo objeto "não é estranho à morte."[106]. Embora esta – ao definir os limites para além dos quais os seres não podem ir sem desaparecer enquanto tais – seja o signo de sua descontinuidade e de sua solidão, o signo do abismo que os distancia entre si[107], ao mesmo tempo e pelo mesmo motivo ela tem também, precisamente, o sentido da continuidade[108]: a morte é a realização definitiva da possibilidade que cada indivíduo tem de escapar de si mesmo, de sua suposta essência isolada em um universo que desconhece isolamentos essenciais.

---

100 Ibidem, p. 42.
101 Ibidem, pp. 44-45.
102 BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed.; 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
103 Ibidem, p. 41.
104 Ibidem.
105 Ibidem, p. 35.
106 Ibidem.
107 Ibidem, p. 36.
108 Ibidem, p. 37.

Sem necessariamente implicar a morte definitiva, trata-se, no erotismo, "de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz"[109]:

> Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica. […] Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.[110]

O eu – "esse pedaço de matéria organizada", como o diz Áurea –, o indivíduo isolado em si mesmo e sua vontade de durar nesse isolamento fundamentariam o mundo do trabalho e das operações racionais da humanidade. Ao contrário, na concepção de Bataille, o riso, o sacrifício, o erotismo – esses canais de *dispêndio*, poderíamos dizer – têm em comum o fato de serem transbordamentos dos limites individuais. São dirigidos à continuidade, à *comunicação* de seres de consciência e de razão que, momentaneamente, desviam-se da preocupação – consciente, racional – com sua sobrevivência individual e se lançam a um gozo no instante, correspondendo ao *princípio da perda*, em acordo com o excedente energético que precisa liberar-se sem finalidade:

> O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão comanda, nossa obediência nunca é ilimitada. Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais a violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não se pode reduzir à razão.
>
> Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente. Desse movimento, geralmente não conseguimos dar conta. Por definição, ele é mesmo aquilo de que jamais nada dará conta, mas perceptivelmente vivemos em seu poder: o universo que nos carrega não corresponde a nenhum fim que a razão limite […][111]

Como afirma também Bataille, em *A parte maldita*, este solo em que vivemos "é apenas um campo de destruições multiplicadas"[112]: nascimentos e mortes incessantes – ou seja: advindos da imanência, os seres abstraem-se, aparentemente, em si mesmos, para *comunicarem* com outros seres, também aparentemente transcendentes, mas fissurados: todos eles, um dia, definitivamente se perdendo, dissolvendo-se na imanência da qual vieram a ser.

---

109 Ibidem, p. 42.
110 Ibidem, p. 41.
111 Ibidem, pp. 63-64.
112 Idem. **A parte maldita**, p. 50.

*

Nietzsche antecedeu Bataille no ataque ácido ao utilitarismo. No aforismo 228, de *Além do bem e do mal*, lemos o seguinte:

> Afinal de contas, todos eles [os utilitaristas ingleses, "nas pegadas de Bentham"] querem que se dê razão à moralidade *inglesa*, na medida em que justamente com ela é servida melhor a humanidade, ou "o benefício geral", "a felicidade da maioria", não! a felicidade da *Inglaterra*; eles querem provar a si mesmos, com todas as forças, que aspirar à felicidade *inglesa*, quer dizer, a *comfort* e *fashion* (e, objetivo supremo, um lugar no Parlamento), é também o caminho reto para a virtude, mais ainda, que toda virtude até hoje havida no mundo consistiu precisamente em tal aspiração. Nenhum desses graves animais de rebanho, de consciência agitada (que propõem defender a causa do egoísmo como causa do bem-estar geral), quer saber e sentir que o "bem-estar geral" não é um ideal, uma meta, uma noção talvez apreensível, mas apenas um vomitório – que o que é justo para um não *pode* absolutamente ser justo para outro, que a exigência de *uma* moral para todos é nociva precisamente para os homens elevados, em suma, que existe uma *hierarquia* entre homem e homem, e, em consequência, entre moral e moral. São uma espécie de gente modesta e fundamentalmente medíocre, esses ingleses utilitaristas […][113]

E Oswald de Andrade, em 1929, no primeiro número da segunda dentição da *revista de antropofagia*, afirmou o valor do consumo sobre o da produção, destacando nesta o caráter de meio para aquele, antecipando, portanto, à sua maneira, "A noção de dispêndio":

> Quanto a Marx, consideramol-o um dos melhores "romanticos da Antropofagia". Temos certeza de que ele errou quando colocou o problema economico no chavão dos "meios de produção". Para nós o que é interessante é o "consumo" – a finalidade da produção. Simplesmente.[114]

Oswald refigura como uma das personagens centrais de *Tabú*, de Bressane, no qual se ouve a ressonância de uma passagem de "A crise da filosofia messiânica"[115] (texto que logo leremos). Reafirma-se aí o valor do consumo: particularmente, o valor da inutilidade poética e erótica. Além disso, num jogo de palavras, afirmando-se a "devoração pura" que a antropofagia ritual transformaria em *totem*, ouve-se o cósmico como algo cômico:

> **[Oswald]**
> A maior virtude nacional é a preguiça,
> mãe da fantasia, da invenção e do amor!
> À espera serena da devoração do planeta
> pelo imperativo do seu destino cósmico!

113 NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro, pp. 120-121.
114 FREUDERICO. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição, 1º número.
115 Cf. ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. *In*: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 106.

[Lamartine]
Destino cômico.

Em torno da sintonia entre Oswald e Bataille em particular, noto inicialmente que, no mesmo ano de 1928, publicam-se o "Manifesto Antropófago"[116] e "A América desaparecida"[117], nos quais a atenção se volta para o tema do sacrifício em povos que já habitavam estas terras antes da invasão europeia. Tal interesse comum está ligado a um caráter destrutivo cultivado por ambos, que tenciona abrir terreno à criação de algo novo. No sentido dessa destruição criadora, Oswald, em 1929, citado no nº4 da 2ª dentição da *revista de antropofagia*, exclama: "Todas as nossas reformas, todas as nossas reações, costumam ser feitas dentro do bonde da civilização importada. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde."[118]. Bataille, por sua vez, também em 1929, em texto para a *documents*, valoriza a Gnose no sentido de que ela haveria oferecido soluções a problemas que ele reconhece como semelhantes aos de seu tempo, "que são os de uma sociedade cujos princípios originais se tornaram, num sentido muito preciso, *letra morta*, de uma sociedade que deve contestar e derrubar a si mesma para reencontrar motivos de força e de agitação"[119]. Também em 1929, em "Imprecação a Tristão de Athayde" – a favor de uma ideia nacional, de algo que seria próprio ao território, o "nosso índio", diz ele –, Oswald aponta no Ocidente o mesmo esgotamento e a mesma necessidade de se revigorar em fontes que excedam seus limites, justificando assim seu interesse por pensadores europeus que confessam tal esgotamento:

> Mas o que vastamente me interessa nesses homens [referindo-se mais diretamente a Keyserling e Spengler] seja qual for a importância exata deles ou a sua atualidade horária – como aliás o que vastamente me interessa em Bergson, Coné, Pareto, os surrealistas e os freudistas – é a confissão que todos eles trazem da falência de toda cultura artificial humana que aliás foi a guerra que pôs em xeque. A falência desses inimigos fantásticos do homem que são o cristianismo, a renascença e os "versos imortais" do sr. X, Kipling, Y, Shakespeare, ou Z, Homero. Súcia de bestas amarradas ao trole de mil convenções anti-humanas inúteis e nefastas.
>
> O que me interessa pois nessa curiosa Europa que para não morrer se

116 Cf. ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, Ano I, Número 1, p. 3 e p. 7, Mai. 1928.

117 Cf. BATAILLE, Georges. L'Amérique disparue. *In*: **Œuvres complètes I** – Premiers Écrits, 1922-1940. *nrf*, *Gallimard*, 1970, pp. 152-158.

118 NÃO ASSINADO. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição, 4º número, 1929.

119 BATAILLE, Georges. O baixo materialismo e a gnose. *In*: **Documents**. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018, p. 155.
A mesma virulência persiste em 1936, na *Acéphale*, em que Bataille indica a necessidade de devir *heterogêneos*, "totalmente outros", desdobrando sua teoria de *A estrutura psicológica do fascismo*: "É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É tarde demais para querer ser razoável e instruído – o que levou a uma vida sem atrativo. Secretamente, ou não, é necessário devir totalmente outros ou cessar de ser.". Cf. BATAILLE, Georges. **Acéphale** (A conjuração sagrada). Tradução: Fernando Scheibe. Ilha do Desterro – SC: Cultura e Barbárie, 2019, s/p.

> recolheu à única trincheira que lhe restara, a do homem "primitivo" a fim de dali partir – você verá – para qualquer construção oposta à lamentável Babel da civilização ocidental católico-puritana. O que me interessa é só a "retirada" dessa civilização ocidental, na direção moral e mental do nosso índio. Isso sim, porque dá razão à única coisa que é nossa – o índio.[120]

Ora, quarenta anos antes, julgando o tornar-se "atemporal" uma tarefa de todo filósofo, Nietzsche entendeu, como Oswald e Bataille, a necessidade de combater seu próprio tempo, a necessidade de desferir seus golpes contra a modernidade europeia, em cuja moral contava descobrir, justamente, *décadence*, empobrecimento, fraqueza, cansaço, negação da vida. Podemos lê-lo no prólogo de *O Caso Wagner*:

> Que exige um filósofo de si, em primeiro e em último lugar? Superar em si seu tempo, tornar-se "atemporal". Logo, contra o que deve travar seu mais duro combate? Contra aquilo que o faz um filho de seu tempo. Muito bem! Tanto quanto Wagner, eu sou um filho desse tempo; quer dizer, um *décadent*: mas eu compreendi isso, e me defendi. O filósofo em mim se defendeu.
>
> O que me ocupou mais profundamente foi o problema da *décadence* – para isso tive razões. "Bem e Mal" é apenas uma variante desse problema. Tendo uma vista treinada para os sinais de declínio, compreende-se também a moral – compreendemos o que se oculta sob os seus mais sagrados nomes e fórmulas de valor: a vida *empobrecida*, a vontade de fim, o grande cansaço. A moral *nega* a vida… Para uma tarefa assim, era-me necessária uma disciplina própria – tomar partido contra tudo doente em mim, incluindo Wagner, incluindo Schopenhauer, incluindo os modernos sentimentos de "humanidade". – Um profundo alheamento, esfriamento, desalento face a tudo o que é temporal e temporâneo: e, como desejo maior, o olhar de *Zaratustra*, um olho que vê toda a realidade "homem" de uma tremenda distância – *abaixo* de si…[121]

No mesmo ano, 1888 (segundo nos informa Paulo César de Souza[122]), Nietzsche dava por pronto *O anticristo*, em cujo prólogo se descrevem as características de seus leitores, os quais, assim como (pretensamente) ele, também deveriam, outra vez à *altura* de Zaratustra, ver *abaixo* de si o seu tempo e dispor-se a pensar precisamente o que ele proíbe, não confundir-se com ele – em suma, excedê-lo, ser, em relação a ele, um extemporâneo:

> Este livro é para pouquíssimos. E talvez eles ainda não existam. Seriam aqueles que compreendem meu Zaratustra: como *poderia eu* me confundir com aqueles para os quais há ouvidos agora? – Apenas o depois de amanhã é meu. Alguns nascem póstumos.
>
> As condições para que alguém me entenda, e me entenda *por necessidade*, eu as conheço muito bem. Nas coisas do espírito é preciso ser honesto até a dureza,

120 ANDRADE, Oswald de. Imprecação a Tristão de Athayde. *In*: **Estética e política**. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento do texto: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. – (Obras completas de Oswald de Andrade), pp. 42-43.

121 NIETZSCHE, Friedrich. **O Caso Wagner**: um problema para músicos; **Nietzsche Contra Wagner**: dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016, pp. 9-10.

122 NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo e Ditirambos de Dionísio**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016, p. 153.

> para apenas suportar a minha seriedade, a minha paixão. É preciso estar habituado a viver nos montes – a ver *abaixo* de si a deplorável tagarelice atual da política e do egoísmo de nações. É preciso haver se tornado indiferente, é preciso jamais perguntar se a verdade é útil, se ela vem a ser uma fatalidade para alguém… Uma predileção, própria da força, por perguntas para as quais ninguém hoje tem a coragem; a coragem para o *proibido*; a predestinação ao labirinto. Uma experiência de sete solidões. Novos ouvidos para nova música. Novos olhos para o mais distante. Uma nova consciência para verdades que até agora permaneceram mudas. *E* a vontade para a economia de grande estilo: manter junta sua força, seu *entusiasmo*… A reverência a si mesmo; o amor a si; a incondicional liberdade ante si mesmo…
>
> Pois bem! Esses são os meus leitores, meus verdadeiros leitores, meus predestinados leitores: que importa o *resto*? – O resto é apenas a humanidade. – É preciso ser superior à humanidade pela força, pela *altura* da alma – pelo desprezo…[123]

Assim como para Oswald e Bataille, também para Nietzsche, a luta ao seu desprezível tempo e a experimentação de uma nova sensibilidade e uma nova consciência pressupuseram uma temporalidade, digamos, a-teleológica, uma crítica à ideia moderna de *progresso* e o reconhecimento de que, para além da modernidade europeia, outras formas de vida não são apenas possíveis – são mais valorosas. É o que se propõe no quarto aforismo d'*O anticristo*:

> **4.** A humanidade *não* representa um desenvolvimento para melhor ou mais forte ou mais elevado, do modo como hoje se acredita. O "progresso" é apenas uma ideia moderna, ou seja, uma ideia errada. O europeu de hoje permanece, em seu valor, muito abaixo do europeu da Renascença; mais desenvolvimento *não* significa absolutamente, por alguma necessidade, elevação, aumento, fortalecimento.
>
> Num outro sentido se acha um contínuo êxito de casos particulares, nos mais diversos lugares da Terra e nas mais diversas culturas, nos quais um *tipo mais elevado* realmente se manifesta: algo que, em relação à humanidade como um todo, é uma espécie de super-homem. Tais acasos felizes de grande êxito sempre foram possíveis e talvez sempre serão. E tribos, estirpes, povos inteiros podem, em algumas circunstâncias, representar um tal *acerto*.[124]

Além de seus filmes anacronicamente desaforados, Bressane desempenha também textualmente esse gesto crítico, extemporâneo, que consiste em apontar as fraquezas dominantes de seu tempo e buscar, fora dele, outras forças para novas experiências. Em "Noosmancia", publicado na Folha de São Paulo, em 1994[125] – ou seja, entre os lançamentos de *Infernalário: Logodédalo – Galáxia Dark*, de 1993, e *O mandarim*, de 1995 – e republicado, dois anos depois, em *Alguns* – um ano antes, portanto, do lançamento de *Miramar*, de 1997 –, são três as forças históricas atacadas a fim de se renovar o cinema por meio de um retorno ao que essas forças haveriam tentado e, em alguma medida, conseguido

123 Ibidem, p. 9.
124 Ibidem, p. 11.
125 Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/12/11/mais!/28.html (Acesso em: 06/06/2025).

sufocar. O primeiro golpe é contra uma suposta normalidade na economia dos sentidos corporais humanos, cuja descrição Bressane atribui a Rousseau:

> Página a página, linha a linha, diz Jean-Jacques Rousseau: "Cada sentido possui seu próprio campo. O campo da música é o tempo; o da pintura o espaço. Multiplicar os sons ouvidos ao mesmo tempo ou desenvolver as cores uma após outras será mudar-lhes a economia. Colocar o olho no lugar do ouvido e vice-versa".
> Mudar-lhes a economia é o que buscamos.[126]

Bressane então evoca Antônio Vieira (após cinco anos do lançamento de *Sermões*, de 1989). Cita uma passagem que, sem referir a fonte[127], frequentemente atribui ao orador (no mesmo livro, ela reaparece pelo menos mais duas vezes, em "Vassourinha: Ulisses na Record"[128] e em "Vieira: Sermões e Sua Sombra"[129]). Tal passagem aponta, precisamente, no sentido de uma mudança de economia dos sentidos, querida por Bressane. Diz ele: "Antonio Vieira, criador da maior música da prosa portuguesa, pensa assim: 'Onde o dizer é fazer o ouvir é ver. Suponhamos que diante de uma visão estupenda, saiam os sentidos fora de sua esfera e inaugurem o ver com os ouvidos e o ouvir com os olhos'.". É a favor desse "fora da esfera", desse experimento dos sentidos, para além da economia à qual eles habitualmente correspondem, que Bressane desferirá seu próximo golpe – agora, contra o humanismo cristão, responsável, a seu ver, por nos obscurecer as artes divinatórias do paganismo:

> […] ao fim do conflito entre paganismo e cristianismo no final do século IV de nossa era (quando após ebulição, irrompe o novo humanismo cristão, que dominará os séculos seguintes) a prática das artes divinatórias (de angústia do futuro), de predição, caem em desuso, em obscuridade. Desaparecem. As artes divinatórias e de predição (que pressupõe uma excepcional acuidade de observação e um poder de dedução que escapa habitualmente à lógica limitada do comum) tinham origem, em sua maioria, no Egito.[130]

Nota-se que Bressane, por essa via, está aproximando uma experiência cristã e uma experiência pagã: no que se relata de ambas, o que conta é um transbordamento para fora da sensibilidade habitual, normal. É de se notar também a relatividade na apreciação de Bressane

126 BRESSANE, Julio. Noosmancia. *In*: **Alguns**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995, p. 77.

127 Podemos no entanto reconhecê-la, ao menos, como deriva do "Sermão do Nascimento do Menino Deos, Pregado Domesticamente no Collegio da Bahia da Companhia de JESUS", no qual se argumenta que as palavras do Divino Orador Infante, Cristo recém-nascido, não eram de *ouvir*, mas de *ver*, assim como, Vieira lembra lendo a Bíblia, o povo *via* as vozes de Deus, quando este dava, no Monte Sinai, as Leis a Moisés. Isso porque as vozes de Deus não são palavras, mas obras, ou seja: "O dizer de Deos he fazer.".
Cf. VIEIRA, Antônio. Sermão do Nascimento do Menino Deos. *In*: **Sermões varios e Tratados, Ainda não impressos do Grande Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus**. Lisboa: Officina de Manoel da Sylva, 1748, pp. 48-69. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4584 (Acesso em: 06/06/2025).

128 BRESSANE, Julio. Vassourinha: Ulisses na Record. *In*: **Alguns**, p. 10.

129 Idem. Vieira: Sermões e Sua Sombra. *In*: **Alguns**, p. 42.

130 Idem. Noosmancia. *In*: **Alguns**, pp. 77-78.

quanto ao cristianismo, o qual, por um lado, pelo que Vieira sugere à experimentação da sensibilidade, é valorado positivamente e, por outro, negativamente, pelo papel nefasto que desempenhou para o enfraquecimento de sensibilidades estrangeiras, sensibilidades a ele incomuns, as quais, contudo, como atesta o Padre, também o cristianismo, quando lhe é conveniente, sabe exaltar. Essa crítica se vincula à proposta de que as artes divinatórias, mânticas, essas "formas de conhecimento, percepção de sintomas, observação experimental e revelação de diversos fenômenos" – "hoje sufocadas por novas mitologias, por novos mitos que nos pensam – oferecem fascinante recurso para a concepção e criação artística da imagem; música; palavra."[131]. E esse interesse de Bressane por experimentações da economia dos sentidos remete à sua definição do que seja o cinema – ou melhor, a uma de suas definições de cinema, a qual ele toma de Abel Gance e recorrentemente põe a circular em seus textos, falas eventuais e entrevistas: "O cinema é a música da luz". Pois vejamos como ele segue sua apologia do estudo das artes mânticas para a criação artística:

> Outras são aí [nas artes mânticas] as passagens. Passagens desautomatizantes, inexploradas, inesperadas, imprevistas e, às vezes, explosivas… A imagem é anterior à palavra. Quem cria a imagem é a luz, que precisa de um corpo que a espelhe. O que organiza a imagem é a sombra e a cor. Cor e sombra são música.[132]

Bressane, portanto, salta do elogio às artes mânticas – devido às *passagens* que estas possibilitam – a uma reflexão em torno da imagem como jogo da música com a luz, outra vez sublinhando o valor da experimentação da sensibilidade, o valor das *passagens* entre sentidos, capazes de levar à percepção da organização musical da imagem. É com essa mesma *organização* em vista que, em outras ocasiões, Bressane lê a definição de Gance. Um exemplo dessa leitura se encontra precisamente no texto em que Bressane traça uma pequena genealogia do "experimental no cinema nacional", publicado na Folha de São Paulo, em 1993, e, em 1995, republicado em *Alguns* e em *Julio Bressane – Cinepoética*[133]. Quando está comentando *Limite*, de Mário Peixoto, Bressane assinala, do filme, a ciência do passado, particularmente do cinema de vanguarda francês, que "formula (Abel Gance o fez) a teoria segundo a qual 'cinema é a música da luz'. O filme [Bressane dá sua explicação de tal teoria] é um fotograma transparente, branco, onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é portanto a música."[134]. Vê-se que aqui, mais uma vez, seu entendimento do que seja música está ligado à *organização*. Esse entendimento é ainda um pouco mais detalhado em uma

131 Ibidem, p. 78.
132 Ibidem.
133 Cf. Idem. O experimental no cinema nacional. *In*: WOROBOV, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). **Julio Bressane – Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, pp. 153-156.
134 Idem. O experimental no cinema nacional. *In*: **Alguns**, 1995, p. 37.

conversa com Rogério Sganzerla – publicada também na Folha de São Paulo, em 1995[135]:

> BRESSANE: […] Eu tenho uma expectativa do cinema: na verdade, é uma escolha relacionada a uma certa compreensão da luz. A questão do cinema é, antes de qualquer outra, uma maneira de se compreender e de se apreender a luz. Isso, com um sentido do ritmo, porque cinema é a ilusão do movimento – sabe-se que não há movimento contínuo no cinema. É desse ponto de vista que eu hoje olho para o cinema, a partir disso, o que no fundo é uma formulação antiga do Abel Gance, um desses grandes *metteurs-en-scène*.
> SGANZERLA: O cinema é a música das imagens, ele dizia.
> BRESSANE: Que é a música da luz, não é? O cinema é a música da luz. Essa formulação não só é a mais inteira, mas é belíssima. O filme é constituído de um fotograma transparente, branco. O que escreve a imagem, o que organiza a imagem é a sombra, que é aquilo que organiza o que não é nada. A sombra.
> SGANZERLA: Você não obtém o branco se não tiver o preto.
> BRESSANE: Por isso é música. Porque tudo o que se organiza é música. E música da luz, porque é uma maneira de você recortar a luz, em movimento.

A formulação de Gance intitula o texto "Le cinéma, c'est la musique de la lumière"[136]. À primeira vista, ao menos nesse texto em particular, Gance não parece dar à formulação exatamente o mesmo sentido proposto por Bressane. Não faz uma descrição da física e da química cinematográficas para pensar a música do cinema. Mas, se nos demoramos um pouco mais no texto, podemos perceber que o que de Gance reverbera em Bressane talvez seja a percepção da música como *organização* e, nesse sentido, particularmente no cinema, a música como o que recorta a luz em movimento e, assim, *organiza* seu ritmo, sua cadência, seu andamento a nós, seu vir a ser. Pois o que lemos em Gance, em 1923, é um estupefato anseio por manejar a disponibilidade do cinema a uma multidão de imagens, a uma imensa memória:

> […] as portas da nova arte estão abertas, as imagens inumeráveis se atropelam e se oferecem, múltiplas, às nossas possibilidades. Tudo é ou se torna possível: Uma gota d'água, uma gota de estrelas. O Evangelho de amanhã, a arquitetura social, a Epopeia científica, a vertiginosa visão da quarta dimensão da existência com a aceleração e a retardação.[137]

Essas portas abertas a tudo o que é ou se torna possível fazem, do cinema, "telepatia do silêncio"[138]. Ou seja, causa espanto em Gance a sensibilidade do cinema a imagens distantes, longínquas, inumeráveis, as *passagens* cinematográficas, cujo ritmo, diz ele, seria dado pelo coração. Poderíamos, portanto, dizer que o cinema é *música* em dois sentidos: *organização* da luz e *organização* da memória, sua transfiguração. Cinema – experimentação

135 Agradeço a Felipe Soares a lembrança dessa entrevista.
136 Tradução publicada na FOCO – Revista de Cinema. Disponível em: https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO8-9/jornalgance.htm (Acesso em: 07/06/2025).
137 Ibidem.
138 Ibidem.

musical, luminosa e mnemônica: ver com os ouvidos, ouvir com os olhos *passagens* que a sensibilidade habitual, normal – digamos, a sensibilidade profana, do mundo do trabalho – não pode tocar. Estamos aqui de volta a Vieira e os pagãos (em suma, estamos às voltas com o *sagrado*, o *heterogêneo*). Gance persiste nessa percepção do cinema como sensibilidade a-normal, ou seja, aberta ao trânsito de algo normalmente imperceptível:

> O cinema, esta arte prestigiosa onde se dirige uma orquestra de luz, contém uma força oculta ignorada, que depende bem mais daquilo que ele sugere do que daquilo que ele mostra. Posso mesmo dizer, para dar uma definição lapidar, que ele é a tradução do mundo invisível pelo mundo visível, e que esta possibilidade lhe confere o primeiro lugar na linguagem internacional de amanhã.[139]

Vê-se por aqui o quanto mais de Gance foi absorvido por Bressane, que vem pensando a invisibilidade do cinema e a tradução como um de seus movimentos principais, senão o principal – como podemos ler, por exemplo, na entrevista anexada a este ensaio –. Tenho a impressão de que, do que já lemos, é possível aventar que, para Bressane, enquanto um continuador de Gance, a tradução cinematográfica seria uma organização musical de forças invisíveis: da luz, que então aparece contrastada à sombra e ritmada na duração, e das imagens, que retornam à tela transfiguradas em nova música, nova organização. Telepatia, passagens, sensibilidade experimental… E se agora voltamos a "O experimental no cinema nacional", podemos notar, justamente, que Bressane, logo antes de introduzir a formulação de Gance, estava reconhecendo, no cinema de vanguarda francês – de que *Limite* haveria se alimentado –, a experimentação de outra de suas definições recorrentes para o cinema. Diz ele:

> […] É um cinema totalmente voltado para a experimentação e para a busca de limites, quebra de compartimentos, mistura de disciplinas cinema pensado como organismo intelectual sensível e que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida…[140]

Lembremos que uma variação dessa definição vê transbordamentos de tais fronteiras do cinema. Essa variante se encontra, aliás, em "Vieira: Sermões e Sua Sombra", passagem que já citei anteriormente, que agora trago em excerto estendido e que está próxima, no texto, àquela paráfrase que Bressane faz do Padre da Companhia de Jesus, na qual se aponta para a mudança na economia dos sentidos:

> Eu penso o cinema, e aí quero inscrever-me numa tradição de artistas que

139 Ibidem.
140 BRESSANE, Julio. O experimental no cinema nacional. *In*: **Alguns**, 1995, pp. 42-43.

> pensam seu objeto criativo, como um organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida.
>
> Onde tudo se traduz, tudo se dobra e desdobra. Chega à borda e transborda!
>
> As inter-relações mantidas pelos conhecimentos, o prazer de derrapar rompendo a barreira das disciplinas e categorias, a coerência na complementaridade, paradimensional e pluridimensional, esta a teia dos *Sermões*. Circular da poesia à música, da pintura à literatura, do cinema a tudo, transgredindo os compartimentos convencionais: este é o movimento das contradições.[141]

É, portanto, a favor dessa experimentação da sensibilidade musical cinematográfica, a favor dessa transgressão indisciplinar, dessa tradução extemporânea pelo organismo do cinema, que Bressane argumenta no sentido do estudo daquelas artes pagãs que o humanismo cristão teria, em alguma medida, suprimido, caracterizadas por colocar os sentidos fora de sua esfera historicamente convencionada. Trata-se de procedimento crítico análogo àquele que vínhamos notando em Nietzsche, Oswald e Bataille, que envolve uma temporalidade a-teleológica, anacrônica, através da qual são experimentados tempos heterogêneos, a fim de, deles, extrair outras forças capazes de reorientar a criação, desviar-nos do que degenera e se mantém por hábito moral, por comodidade gregária. É também no sentido de abastecimento energético para a experiência de outras sensibilidades, de outros *páthos* que venham a se corporificar, a se imaginar, ou seja, é também no sentido de uma *telepatia*, que, em "Noosmancia", Bressane sugere ainda outro roteiro de viagem para fora de "seu tempo":

> Na busca de novos recursos para a criação de novas tecnologias de produção artística, devemos antepor um movimento de intersecção, de passagem, inverso: procurar "a ignota voz", o novo, o outro nos vestígios do esquecido, do desaparecido, do perdido. Do perdido no espesso nevoeiro da indiferença… Fuga da razão monotônica para o domínio da paixão desejosa de exprimir-se.
>
> A dialética (suprema arte de perguntar e responder) da busca de novas tecnologias de criação da imagem-música nos obriga a que quanto mais se avança, no sentido de fragmentar a sensibilidade e a inteligência, mais é preciso recuar às nascentes onde o inteligente e o sensível encontram o curioso. Novo.
>
> Da realidade virtual eletrônica, de computação gráfica, da holografia, é preciso voltar à sombra da caverna, a skiagrafia (que nasceu com Saurio de Samos desenhando o recorte da sombra de um cavalo sobre o sol) e aos primeiros rituais sensíveis de expressão artística. Quanto mais imagem-máquina mais necessário será o desenho rupestre, este primeiro e pequeno cantão intelectual de nosso mundo. Diz Rousseau que o amor foi quem inventou o desenho. Bataille diz que os primeiros rabiscos rupestres são trocadilhos sexuais.
>
> Quais são as antigas tecnologias ligadas à criação da imagem-música-palavra e que engendram outras formas de criação?
>
> Será que nesta exposição das artes desaparecidas obtemos alguma coisa? E como obtemos?[142]

Estamos voltando a Bataille, como se vê, e também a Oswald e Nietzsche. Pois esse fragmento nos reenvia a "A crise da filosofia messiânica", em que, lembremos, fantasia,

141 BRESSANE, Julio. Vieira: Sermões e sua Sombra. *In*: **Alguns**, 1995, pp. 42-43.
142 Idem. Noosmancia. *In*: **Alguns**, 1995, pp. 79-80.

invenção e amor aparecem ligados na cultura antropofágica e em que, além disso, a mesma cultura demandaria, segundo Oswald, "uma Errática, uma ciência do vestígio errático, para se reconstituir essa vaga Idade de Ouro, onde fulge o tema central do Matriarcado"[143], analogamente a como, para Bressane, a fim de se renovar a criação artística, seria preciso, contra seu tempo, intempestivamente, "procurar 'a ignota voz', o novo, o outro nos vestígios do esquecido, do desaparecido, do perdido.". Bressane fornece alguns exemplos de prática divinatória e encerra seu texto com uma sugestão e uma profecia. A primeira é a inclusão do cinema no conjunto das artes mânticas:

> […] a arte (cinematográfica) da compreensão e apreensão da luz e da ilusão do movimento, imagem imaginante, cinema é eterno deslimite, a fixação sensível e a revelação química de uma mancha-pensamento. Signo expressivo de certos conteúdos mentais. Cinema música da luz. CINEMANCIA.[144]

A segunda é voltada à memória do Brasil:

> P.S.: O Brasil, país da macumba, deverá despertar algum dia para as artes mânticas (de outra economia, felizmente) de seu passado pluricultural. Tal qual a flora amazônica, que quando finalmente descoberta e decifrada mudará a higiene da humanidade, as nossas artes divinatórias renascidas multiplicarão, interligando, outras técnicas às fontes de alimento da expressão artística e cultural. O Brasil perdido (ex-Éden) terá aí seu festim da imortalidade…[145]

*

Observemos, agora, outra analogia entre os procedimentos de Nietzsche, Oswald e Bataille, mais particularmente na maneira de exercerem a crítica intempestiva: eles traçam a hipocrisia de sua civilização, contrastando-a, como vimos, com culturas que a extrapolam e ressaltando que estas afirmam o que aquela nega sem, no entanto, efetivamente anular. Desvelam-se, assim, os valores não condizentes com os fatos. Por exemplo, em *Ecce homo*, no 2º parágrafo da seção sobre *O nascimento da tragédia*, Nietzsche aponta:

> Eu vi por primeiro a verdadeira oposição — o instinto *que degenera*, que se volta

143 ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. *In*: **A utopia antropofágica**, 1990, p. 111.

144 Ibidem, p. 84.
Anoto aqui, para não deixar passar em branco, que a *cinemancia* – e outras investigações do cineasta em torno do pensamento experimental – estão em sintonia com largos movimentos históricos da experimentação cinematográfica, sendo o Gance citado apenas um dos que perceberam, nessa tecnologia de produção de imagens, um potencial de alargamento da experiência. Até o momento, ainda não encontrei pesquisas demoradas no assunto, como, por exemplo, que leiam as teorias dos cineastas franceses de vanguarda em confronto com os textos de Bressane que os menciona, o que enriqueceria a reflexão em torno do experimental no cineasta.

145 Ibidem, pp. 84-85.

> contra a vida com subterrânea avidez de vingança (— o cristianismo, a filosofia de Schopenhauer, em certo sentido já a filosofia de Platão, o idealismo inteiro, como formas típicas), e uma fórmula de *afirmação suprema* nascida da abundância, da superabundância, um dizer Sim sem reservas, ao sofrimento mesmo, à culpa mesmo, a tudo o que é estranho e questionável na existência mesma… Esse último, tão radiante, tão exaltado-exuberante Sim à vida é não apenas a mais elevada percepção, é também a *mais profunda*, a mais rigorosamente firmada e confirmada por ciência e verdade. Não há que desconsiderar nada do que existe, nada é dispensável — os aspectos da existência rejeitados pelos cristãos e outros niilistas têm inclusive uma posição infinitamente mais elevada na disposição dos valores do que aquilo que o instinto de *décadence* pôde abonar, *achar bom*. Apreender isso requer *coragem* e, condição dela, um excesso de *força*: pois exatamente tanto quanto a coragem *pode* ousar avançar, exatamente segundo esta medida da força nós nos aproximamos da verdade. O conhecimento, o dizer Sim à realidade, é para o forte uma necessidade tão grande quanto para o fraco, sob a inspiração da fraqueza, a covardia e a fuga diante da realidade — o "ideal"… Os *décadents* não estão livres para conhecer: *necessitam* da mentira — ela é uma de suas condições de sobrevivência. — Quem não só compreende a palavra "dionisíaco", mas *se* compreende nela, não necessita de refutação de Platão, do cristianismo ou de Schopenhauer — *fareja a decomposição*…[146]

Analogamente, vimos Bataille transvalorando o *dispêndio*, escamoteado pela razão utilitária burguesa e afirmado no *potlatch*. Também analogamente, podemos ver o Oswald antropófago dando sequência, de certo modo, à ética da poesia pau-brasil, a ética de *ver com olhos livres*, ou ainda – como poderíamos traduzir ao vocabulário da filosofia trágica de Nietzsche –, a ética de "um dizer Sim sem reservas". Por exemplo, no nº 2 da 2ª dentição da *revista* (página que aliás aparece diante de Lamartine Babo-Caetano Veloso em *Tabú*), o poeta transvalora a antropofagia, afirmada por povos que ele sintetiza no nome "índio" e negada, embora praticada, pela civilização cristã que tentou – e tenta – dominá-los[147]:

---

146 NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 60-61.

147 Em sentido um tanto diverso do observado por mim, Haroldo de Campos apontou a *transvaloração* oswaldiana:

> A "Antropofagia" oswaldiana – já o formulei em outro lugar – é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" (idealizado sob o modelo das virtudes europeias no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvaloração": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um "polemista" (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um "antologista": só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais…

CAMPOS, Haroldo de. Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira. *In*: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp. 234-235.

> A humanidade nunca deixou de agir antropofagicamente. Conquista espiritual a cacete. O Te Deum depois da carnificina. Antes do sermão de lágrimas, muito sangue. Já o Cristo dissera: "o comer não faz immundo o homem". (Mateus, 15,20).
>
> _____
>
> O desespero europeu, lutas de classes. A exacerbação cristã da idéa antropofágica. Os homens se comendo em série.[148]

Em números anteriores, lemos a constatação da antropofagia no próprio ato da comunhão cristã. Por exemplo:

> Mas o facto é que ha tambem a antropofagia trazida em pessoa na communhão. Este é o meu corpo, **Hoc est corpus meum**.[149]

Ou, em texto assinado por CHINA (pseudônimo de Oswald, para se referir a si mesmo como um outro? Ou de Raul Bopp, que, em carta a Jurandyr Manfredini, colada por Oswald em "Schema ao Tristão de Athayde", assinala o mesmo que vai abaixo?):

> Acaso a antropofagia não é uma instituição elevada e praticada em quasi todas as religiões?
> Muito bem andou Oswald de Andrade quando disse que a antropofagia no catholicismo estava acovardada no pão e no vinho – representantes da carne e do sangue –[150]

E, mesmo no "Manifesto" – como frequentemente é lembrado –, a antropofagia é assinalada como prática definidora da humanidade:

> Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosoficamente.
>
> _____
>
> Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.[151]

Destaco, contudo, que, em linhas gerais, Oswald pensa a antropofagia ritual como correspondência a uma concepção da vida enquanto "devoração pura" – analogamente a como, em *Teoria da religião*, Bataille pensa o sacrifício como busca humana de comunicar com a intimidade perdida, com a imanência, que ele imagina exatamente no instante em que

148 JAPY-MIRIM. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição, 2º número, 1929.
149 ANDRADE, Oswald de. Schema ao Tristão de Athayde. **Revista de Antropofagia**, Ano I, Número 5, p. 3, Set. 1928.
150 CHINA. Assumpto resolvido. **Revista de Antropofagia**, Ano I, Número 9, p. 5, Jan. 1929.
151 ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, Ano I, Número 1, p. 3, Mai. 1928.

um animal come o outro. Ou seja, ambos ventilam, como motor do sacrifício, um desejo de rompimento dos supostos limites individuais, desejo de contato íntimo do eu com o não-eu, intimidade à qual corresponde o ato de devoração.

Este sentido que Bataille e Oswald propuseram para tais sacrifícios é análogo ao que Nietzsche propôs para a tragédia grega, um meio de abordar uma intimidade violenta da qual a humanidade, para preservar seus limites individuais, tenta normalmente apartar-se. Aliás, nas festas dionisíacas que promoveram o nascimento da arte trágica, Nietzsche destacou a dissolução dos indivíduos e a indistinção entre humanidade e natureza, confundidas em êxtase. A esse respeito, podemos ler passagens de suas anotações para um curso, por ele ministrado, na Faculdade de Filologia da Universidade de Basileia, ainda antes de escrever *O nascimento da tragédia*:

> Transbordante violência do *instinto primaveril* (…). Esquecimento da individualidade: aparentado com a renúncia ascética a si mesmo por meio da dor e do medo espantoso (…). A natureza, em sua força suprema, abrange e funde os seres individuais deixando-os sentir-se como *um*: de tal maneira que o *principium individuationis* aparece como um duradouro estado de fraqueza da natureza. Quanto mais degradada a natureza, tanto mais tudo está esmigalhado em indivíduos isolados: quanto mais o indivíduo egoísta e arbitrário está desenvolvido, tanto mais fraca é a natureza do povo. – O estado extático nas comemorações dionisíacas primaveris é o âmbito de nascimento da música e do ditirambo (da tragédia): na música, a natureza opípara festeja as suas saturnais; ela anseia, por meio da dor e do medo espantoso, o esquecimento de si e o êxtase. Aqueles que eram consagrados e iniciados no serviço de Baco eram abalados por imagens espantosas (…), a alma era colocada fora de si. Nesse estado, ela tornava a encarnar em outros seres, a crença no encantamento era geral. Mascaramento não [era] arbitrário. O drama era representado sem espectador, porque todos participavam. O *principium individuationis* era estraçalhado, o deus, ὁ λύσιος (*ho lýsios*), havia libertado todos de si, cada um estava transmutado. Os afetos estão transmutados em estado de êxtase, dores despertam prazer, o medo espantoso desperta alegria.[152]

Em *O nascimento da tragédia*, o êxtase dionisíaco figura inclusive como confusão de humano e animal, levando-nos a lembrar que, para Bataille, o sagrado seria como que uma decorrência da animalidade. Diz Nietzsche:

> Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dionísio está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera. Se se transmuta em pintura o jubiloso hino beethoveniano à "Alegria" e se não se refreia a força de imaginação, quando milhões de seres frementes se espojam no pó, então é possível acercar-se do dionisíaco. Agora o escravo é homem livre, agora se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os

152 NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas: Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014, pp. 11-12.

> homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez.[153]

Em "A crise da filosofia messiânica" – texto com o qual, em 1950, o antropófago aspirava à Cadeira de Filosofia na USP –, Oswald (partindo, como Bataille, de Kojève, "o exegeta de Hegel"[154]) nos apresenta um mundo humano advindo de um "estado de negatividade", no qual se encontraria o "homem civilizado"[155]. Propõe então o seguinte movimento dialético, em que tal homem é colocado em jogo: "1° termo: tese – o homem natural / 2º termo: antítese – o homem civilizado / 3º termo: síntese – o homem natural tecnizado"[156]. O poeta argumenta a favor desta síntese.

O "homem natural" ou "primitivo" teria vivido no Matriarcado, enquanto o Patriarcado vige para o "homem civilizado"[157]. O mundo matriarcal teria se organizado como sociedade sem classes, propriedade do solo e Estado[158]. No mundo patriarcal, impõe-se a propriedade privada do solo e o Estado de classes[159]. O Matriarcado teria produzido uma cultura antropofágica. O Patriarcado, uma cultura messiânica[160].

Quanto à antropofagia documentada no "homem primitivo", Oswald distingue entre aquela por fome ou por gula – ou seja, o canibalismo – e a antropofagia ritual, de "sentido harmônico e comunial"[161], considerada por ele como expressão de "um modo de pensar, uma visão do mundo"[162]. A seu respeito, ele diz:

> A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite?[163]

153 NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 2007, p. 28.
154 ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. *In*: **A utopia antropofágica**, p. 103.
155 Ibidem.
156 Ibidem.
157 Ibidem, p. 102.
158 Ibidem, p. 104.
159 Ibidem.
160 Ibidem.
161 Ibidem, p. 101.
162 Ibidem.
163 Ibidem.

Os sentidos em que Oswald coloca essa transformação do tabu em totem variam da *revista* ao "A crise da filosofia messiânica". No "Manifesto", a antropofagia é "Absorpção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem."[164]. Sentido análogo se encontra no texto de CHINA, que diz:

> Está provado e é geralmente acceita a antropofagia como sendo a communhão da carne valorosa.
>
> Os indios não comem a carne de seus inimigos ou chefes com intenção gastronomica.
>
> Comem porque pensam mastigar tambem o valor do comido – comidos voluntarios, quasi todos –[165]

Assim, o inimigo sacro – negado, oposto, tabú –, quando comido, seria positivado, afirmado, transformado em totem. Na devoração, dissolvem-se os limites que apartam e opõem o eu e o não-eu, os transcendentes entre si tornam-se imanentes, atravessam-se, confundem-se e efetivam um novo corpo.

Em "de antropofagia", assinado por Freuderico[166] no 1º número da 2ª dentição, expõe-se como os antropófagos da *revista* compreendem os movimentos de criação dos tabús e de sua absorção totemizadora, mas em sentido mais amplo do que os lidos anteriormente. Agora, o valor negativo, que se positiva através da devoração, não será necessariamente encarnado em um inimigo humano. Em um primeiro momento, lê-se:

> Toda legislação é perigosa.
>
> Por um fenomeno que chamamos "Mecanismo da introversão", o homem é o animal que pluraliza. Pluraliza e inventa o conceito. Sobre o conceito constróe e legisla. Cria o tabú.
>
> Quando ha introversão ele desce para o plano real, desce troglodita, pois que nasce troglodita. Não ha religião ou ideal mais alto que não discuta a pau. Historicamente.[167]

Toda legislação é perigosa porque, depois de estabelecido o tabú – o valor oposto ao conceito com base no qual "o homem introvertido" ergue seus limites legais –, segue-se, na descida ao "plano real", a "discussão a pau". Neste sentido, exemplificando tal descida violenta, Freuderico assinala que,

> Até hoje, ninguém viu um burguez por mais burguez, falar mal de Napoleão em familia. Talvez um burguez alemão. Mas esse falaria bem de Bismark. É que o

164 Idem. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, p. 7.
165 CHINA. Assumpto resolvido. **Revista de Antropofagia**, p. 5.
166 Em alusão a Freud e a "Frederico" Nietzsche, como Oswald às vezes chama o filósofo. Foi este um dos modos pelos quais o antropófago assinalou a remissão de seu pensamento ao de Nietzsche.
167 FREUDERICO. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição, 1º número.
As citações a seguir provêm desta mesma fonte, por isso não as referencio.

> instinto antropofago, na intimidade da vida, vence todas as peias. Todas as falsas modestias. Por isso não ha cristianismo que não se refira a gladio ou espada. Descido das catedraes tomistas ou agustinianas, todo missionario agiu sempre como qualquer cunhambebe. Nem mais nem menos. E São Domingos, na cruzada albigense já disse: Já que vocês não querem escutar minhas suplicas, será a cacete que hei de convertel-os! A historia conta que peor do que a cacete: muito sangue correu.

Enquanto aí o valor oposto, o tabú a ser absorvido, se encarna humanamente – naqueles que estão fora do império ou da religião que visa a se expandir por meio da absorção do estrangeiro –, mais à frente o sentido de tabú se alarga:

> A autoridade exterior ou melhor a "interdição climatérica" no mais largo sentido, é o tabú. Que é antropofagia? a absorpção do ambiente. A transformação do Tabú em totem.

Em suma: a partir da introversão, teria início um movimento expansivo para além dos limites legais que ela funda sobre conceitos, movimento este em que o introvertido se coloca em risco para absorver o ambiente, o que lhe é exterior, o valor oposto, o tabú, que, absorvido, se transformará em totem. A este movimento, Freuderico chama "aventura exogâmica":

> O homem-tempo depois de Einstein é feito de momentos que são sinteses biologicas. Para a formação de cada um desses momentos ele arrisca o pelo numa aventura exogamica. Realizada a sintese, ele a integra como o ameba integra o alimento e busca outra aventura exogamica.
>
> O que o homem faz biologicamente, o faz no ciclo. Antropofagicamente.
>
> O desejo de absorver traz a infração do tabú.[168]

Se, contudo, nos concentramos particularmente em "A crise da filosofia messiânica", é possível entender em outro sentido o rito antropofágico: pela perspectiva desse texto, o tabú totemizado não seria particularmente, como proposto na *revista*, um inimigo humano ou o ambiente exterior, mas, mais ampla e radicalmente, o *devorar* incessantemente ameaçador. Ou seja, em correspondência com a "visão do mundo" segundo a qual "a vida é devoração pura", o rito antropofágico seria uma devoração da devoração, desse modo afirmando a vida em relação à qual o homem civilizado se encontra em estado de negatividade, opondo-lhe tabus, tornando-a intocável – analogamente ao sentido a que, em *O erotismo*, Bataille reduz os diferentes interditos: defender, da violência, da intimidade sem limites, ou seja, da devoração,

168 Como veremos mais à frente, a *aventura exogâmica* lembra o movimento da *vontade de poder* pensada por Nietzsche, a qual, mais do que à conservação, leva cada ser vivo ao crescimento, à superação de si. E voltaremos também ainda a considerar esses dois conceitos mais proximamente ao que Bressane propõe ao cinema: um organismo intelectual em busca de limites – digamos, *tabús* – para transgredir.

o mundo humano do trabalho[169].

Prosseguindo sua história da civilização patriarcal, baseada no trabalho e protegida por tabus, Oswald observa que

> A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo. Friedrich Engels assinala o fecundo progresso dialético que isso constituiu para a humanidade.
>
> De fato, da servidão derivaram a divisão do trabalho e a organização da sociedade em classes. Criaram-se a técnica e a hierarquia social. E a história do homem passou a ser, como disse Marx, a história da luta de classes.
>
> Uma classe se sobrepôs a todas as outras. Foi a classe sacerdotal. A um mundo sem compromissos com Deus sucedeu um mundo dependente de um Ser Supremo, distribuidor de recompensas e punições. Sem a ideia de uma vida futura, seria difícil ao homem suportar a sua condição de escravo. Daí a importância do messianismo na história do patriarcado.[170]

Observando esta sobreposição da classe sacerdotal a todas as outras, Oswald pratica mais uma vez, na trilha de Nietzsche, uma "transvaloração dos valores": desvela e ressalta o valor de fato positivo do *ócio*, acima do valor do trabalho e como sua justificativa ou fim – precisamente como Bataille transvalora o *dispêndio*, assinalando-o como superior e verdadeiro fim da produção, acumulação e conservação. Diz Oswald:

> Sacerdócio quer dizer ócio consagrado aos deuses. O ócio não é esse pecado que farisaicamente se aponta como a mãe de todos os vícios. Ao contrário, Aristóteles atribui o progresso das ciências no Egito ao ócio concedido aos pesquisadores e aos homens de pensamento e de estudo. A palavra ócio em grego é *sxolé*, donde se deriva escola. De modo que podemos facilmente distinguir dentro da sociedade antiga os ociosos como os homens que escapavam ao trabalho manual para se dedicarem à especulação e às conquistas do espírito.
>
> No fundo de todas as religiões como de todas as demagogias, está o ócio. O homem aceita o trabalho para conquistar o ócio. E hoje, quando, pela técnica e pelo progresso social e político, atingimos a era em que, no dizer de Aristóteles, "os fusos trabalham sozinhos", o homem deixa a sua condição de escravo e penetra de novo no limiar da Idade do Ócio. É um outro Matriarcado que se anuncia.[171]

Tal Idade do Ócio seria vivida pelo "homem natural tecnizado", a síntese da contradição entre o "homem natural" e o "civilizado". É do excerto seguinte, reformulado, que ouvimos aquela citação em *Tabú*, anteriormente destacada:

---

169 BATAILLE, Georges. **O erotismo**, p. 65.

170 ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. *In*: **A utopia antropofágica**, p. 104.

171 Ibidem, p. 106.

No seminário "Cinema como expressão cultural", Bressane praticamente cita Oswald, após afirmar – reverberando Bataille – que arte é *excesso*, luxo para além da necessidade da alimentação: "O povo tem fome, quer comer. Arte é excesso, no momento em que você já tá alimentado. Arte é ociosidade. A briga pelo ócio: o sacerdote e o negócio.".

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wy7i-PuJ4MU&t=2s.

> No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do Patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu longo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Sobre o Faber, o Viator e o Sapiens, prevalecerá então o Homo Ludens. À espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico.[172]

Na nova Idade do Ócio, sob um novo Matriarcado, no "homem natural tecnizado", o Homo Ludens prevaleceria sobre o Homo Faber – ou seja, o jogo e a "arte livre", sem serventia[173], insubordinados à utilidade, prevaleceriam sobre o trabalho, então a cargo das máquinas tomadas da civilização patriarcal superada. E, substituindo uma cultura messiânica – que, com a promessa do ócio no céu, mantém classes escravizadas na terra –, teria vez uma cultura antropofágica que, sem compromisso com Deus e entendendo a vida como "devoração pura", em vez de escamotear este fato, reconhece-o e lida com ele, assimila-o, transformando, ludicamente, o tabu em totem.

*

Eu pedi numa oração
Ao querido São João
Que me desse um matrimônio
São João disse que não
São João disse que não
Isto é lá com Santo Antônio
LAMARTINE BABO: *Isto é lá com Santo Antônio*, 1934.

Jogos difíceis, lances de dados, composições complexas, fantasmas vindo à tona, subindo e descendo escadas, transgressões de limites: *deslimites*.

A sombra das mãos de Nosferatu vem tocar a tela em que se grafam os nomes: Caetano Veloso / Colé / José Lewgoy. Outra sombra de mão vampiresca ganha, em seguida, um dedo-estilete, com o qual traça um movimento horizontal sobre ainda outra sombra, do que parece ser um nu masculino deitado ou uma paisagem montanhosa, enquanto lemos: *Tabú* – palavra que pode nos remeter à Antropofagia oswaldiana e a outro filme de Murnau, imaginações, estas, em torno da violação de interditos.

Tal alusão ao artifício de montagem – brincadeira macabra de corte e sutura –, que possibilita esse encontro anacrônico do expressionismo alemão com a Tropicália e a chanchada – além de outros, como, veremos, o do modernismo antropófago cosmopolita com

172 Ibidem.
173 Ibidem, p. 145.

o carnaval popular brasileiro –, desdobra-se na sequência dos planos seguintes, em que vemos as mãos do cineasta fazendo, reiteradamente, para diferentes tomadas, as vezes de claquete, ressaltando, desse modo, a descontinuidade entre as imagens que virão a compor este filme incisivamente fragmentário. Esta sequência se encerra, a meu ver, com a inserção do som de um apito de navio no *Tabu* de Murnau e Flaherty, mais precisamente no plano em que se vê o protagonista soprando uma concha, como se ele emitisse aquele som, como se o indígena prenunciasse seu aporto, 50 anos depois, no *Tabú* de Bressane. Até aqui, o artifício de montagem se mostra como cortante manipulação de, digamos assim, arquivos da cultura humana.

A sequência seguinte, no entanto, apresenta-nos a montagem, não apenas como composição de artefatos humanos aparentemente díspares, mas também como potencial promotora de ainda outros deslocamentos, de transbordamentos por outros veios: dessa vez, entre o visual e o sonoro e entre o que comumente se chama "artificial" e "natural", dionisiacamente borrando suas pretensas linhas distintivas. Pois opera-se uma sincronização do canto de um pássaro e a visão de árvores miradas principalmente por baixo, contra o céu. E é como se os movimentos visuais fossem tocados por esse canto ligeiro, trêmulo, agudo, como se esse canto "natural" fosse a força que des-orienta a câmera, que a faz rodopiar, dançar e, dessa maneira, produzir uma imagem deslizante entre figurações "naturalistas" – quando descansa – e – quando retoma o ímpeto – traços abstratos, jorros de luz e borrões quase indistintos, produtos aberrantes de um "artifício humano" indomado. A cantante imagem-pássaro que aqui nos toca lança aos ares essas categorias, que inscrevem abismos na continuidade da vida. E é no vórtice confuso dessa radiante selvageria técnica que vem ressoar *Isto é lá com Santo Antônio*, a canção de Lamartine Babo.

A escolha da música é rigorosa. Pois o imaginativo canto humano, decorrido do imaginativo canto animal, pinta-nos agora outra transgressão: uma incursão pelas cômicas repartições burocráticas dos inflexíveis santos cristãos, sempre negativos, risonha ou zangadamente, aos pedidos do crente que ignora a divisão do trabalho divino.

Essa *comunicação* tragicômica – entre o mundo humano, a imanência animal e o sagrado –, que pode lembrar aqueles transes das festas dionisíacas retratadas por Nietzsche, dá lugar à invocação do fantasma de Lamartine. No cemitério, dois homens e uma mulher – que viremos a reconhecer como máscaras de João do Rio, Oswald de Andrade e Isadora Duncan – assistem surpresos aos gestos eróticos de uma senhora enlutada, que levanta languidamente a saia diante do túmulo do músico, gestos, estes, justapostos a um fragmento de filme do primeiro cinema pornô.

Destaco aqui em *Tabú* esse luxo lúdico de sua montagem erótica, sacrificial, devoradora, que transvalora valores, transforma o tabú em totem, afirmando que, do estrume, também nascem flores, como diz o fantasma de João do Rio, ante a sepultura de Lamartine, citando o falecido Brás Cubas. Em sintonia com a música que joga na festiva lama carnavalesca o desfavorável funcionamento da soberania divina – gesto, este, afim à Antropofagia de Oswald, para quem "Deus é a vasta e imutável noção do Contrário", "a sombra onipresente da negação", "figura devorativa" contra a qual o humano precisa dirigir, por sua vez, a sua negação, ou seja, devorá-la, dar-lhe um sentido positivo[174] –, o filme procede a uma devoração poética capaz de transfigurar os ícones culturais que nele se encontram. Seja indicando, pela voz de Colé-Oswald, a sobrevivência dionisíaca no animalesco carnaval brasileiro, ao dizer a Lamartine que, quando vê a "macacada, na cadência ritmada do samba", pensa consigo: "Isso é a Grécia". Seja inserindo as personagens em um contexto, uma constelação, que considera, para além das afinidades mais visíveis que mantêm entre si, seus vínculos com partes malditas por certas perspectivas morais: a pornografia (no cinema); a tendência pedofílica (em *Meu brotinho*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga); o racismo (em *Teu cabelo não nega*, de Lamartine). O que parece frequentemente atuar aqui é um *dispêndio*, que sacrifica pelo riso supostas essências isoladas em si mesmas, dando-lhes novo valor e as levando a uma configuração que as excede, para *além do bem e do mal*.

*

Até onde sei, antes e depois de *Tabú*, Bressane leu – transfilmou, intraduziu – Oswald em outros dois filmes: *O monstro caraíba*, de 1975, e *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?*, de 1992. Para mim, ainda é uma questão a relação entre *Miramar*, o filme de 1997, e *Memórias sentimentais de João Miramar*, o romance de 1924, do qual Bressane reiteradamente insiste que o filme não constitui uma "adaptação", sequer uma "tradução aproximada"[175], tendo chegado a dizer que, dele, o seu filme não tem nada[176]. Essa negativa, porém, não apaga a remissão do filme ao romance, feita inclusive por sua personagem, que, além de portar este nome incomum – o qual, para Bressane, refere-se de outra parte ao antigo cinema da orla do Leblon[177], próximo, portanto, à casa em que cresceu, na Rua Aperana –,

174 Cf. ANDRADE, Oswald de. A Antropofagia como visão do mundo. *In*: **Diário confessional**. Organização: Manuel da Costa Pinto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 513.
175 Cf. Catálogo da Retrospectiva Julio Bressane: Cinema inocente, 2003, p. 28.
176 Cf. SARNO, Geraldo & AVELLAR, Carlos. Conversa com Júlio Bressane: *Miramar*, *Vidas secas* e o cinema no vazio do texto. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 06, p. 10, jul-ago de 1997.
177 Ibidem, p. 11.

mostra-nos, num dado momento, a capa do livro de Oswald. Com isso em vista, é possível suspeitar de que Bressane estivesse notando, mais estritamente, que não há, no filme, nada do enredo do romance. De qualquer modo, para uma apreciação rigorosa dessa relação, seria necessária uma leitura do texto de Oswald, que não caberá aqui.

*

Figura 29 – Fotograma de *O monstro caraíba*



Fonte: BRESSANE (1975).

O monstro caraíba, subtitulado *nova história antiga do Brasil*, pratica uma "Errática: uma ciência do vestígio errático", como queria Oswald. Uma mão colhe do mar uma mensagem em garrafa / uma mão lança ao mar uma mensagem em garrafa / uma mão, outra vez, lança ao mar uma mensagem em garrafa – passagens vistas através da máscara de um olho, cujo contorno emoldura o que vemos: vemos essas chegadas e partidas através do contorno de olho, em torno do qual o quadro é preto. Esse *comêço* por onde se abre *O monstro caraíba* é feito por saltos entre fotogramas, cada qual, um após o outro, vindo a se fixar na tela por uma curta, mas considerável, duração. A mensagem vem, a mensagem vai e vai de novo: será a "Mensagem ao antropófago desconhecido", lançada por Oswald na *Revista Acadêmica*, nº 67, em novembro de 1946, Rio de Janeiro? Se o for, a mão que a recebe da onda que a traz, caso possa ler sua língua, dela ouvirá um apelo por outro mundo, por outra

visão do mundo, pela visão antropofágica, a visão da Devoração, a suceder, com sorte, a do homem europeu, que "já falou demais" e cuja última palavra, a de Hamlet, deu lugar à nova questão, dita assim, "*'oú Villegagnon print terre'*: *Tupy or not tupy that is the question.*"[178]. O leitor da Mensagem poderia então ver-se remetido ao Manifesto de 1928, do qual ela traz, além do citado, outros excertos. Entre eles – contra as "filosofias do homem vestido", cuja roupa lhes obstruiu a verdade, e afirmando ser "preciso ouvir o homem nu" –, Oswald repete, com alterações: "'Queremos a revolução caraíba. A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós, a Europa não teria sequer a sua pobre Declaração dos Direitos do Homem.' 'Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. A Idade de Ouro.'"[179]. E se o leitor decidir movimentar os olhos pelo Manifesto, poderá à vista disso interpretar, no que acabou de ler, um vestígio dos diferentes "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros." que ele proclama, vindo por esse vestígio a se deparar, possivelmente, com *L'âge d'or* – o "film sonore et parlant de Luis BUNUEL", de 1930 –, como se este fora uma realização prometida, com dois anos de antecedência, ao "instincto Carahiba / Contra o mundo reversível e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema."[180]. Esse instinto, que propõe outro ritmo ao pensamento, mais vivo, talvez mais ágil, talvez dinâmico como *L'âge d'or* – podendo, nesse caso, com *olhos livres*, ver o imprevisto, sejam os vínculos possivelmente inacreditáveis entre gestos, espaços, movimentos, sejam os *erros*, as sobras de película, desprezíveis, talvez, a uma inteligência lógica, atada ao andamento narrativo –, esse instinto, como dizia, também nega, no Manifesto, e volta a negar, na Mensagem, um conhecido sentido histórico: coloca-se "'Contra as histórias do homem que começam no cabo Finisterra" e afirma "O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César.'"[181]. Você nota, possível leitor da Mensagem, que o instinto caraíba é extemporâneo e experimental e que, portanto, talvez você possa ser o Caraíba, o antropófago desconhecido? De sua parte, Brasil, a personagem de Carlos Imperial, afirma que foi, é e será sempre o Caraíba. É assim que ele se identifica, quando um peão, interpretado por Wilson Grey – logo após fazer sinal de positivo com o dedo, indicando estar pronto para a ação ficcional, filmada em plano-sequência com três consecutivos filtros de cores diferentes –, vem acordá-lo, com voz dublada, na varanda de uma casa de bairro popular, aparentemente afastado do centro urbano. Brasil levanta atordoado, perguntando "O que que houve? Onde é que estão os homens?", ao que o peão

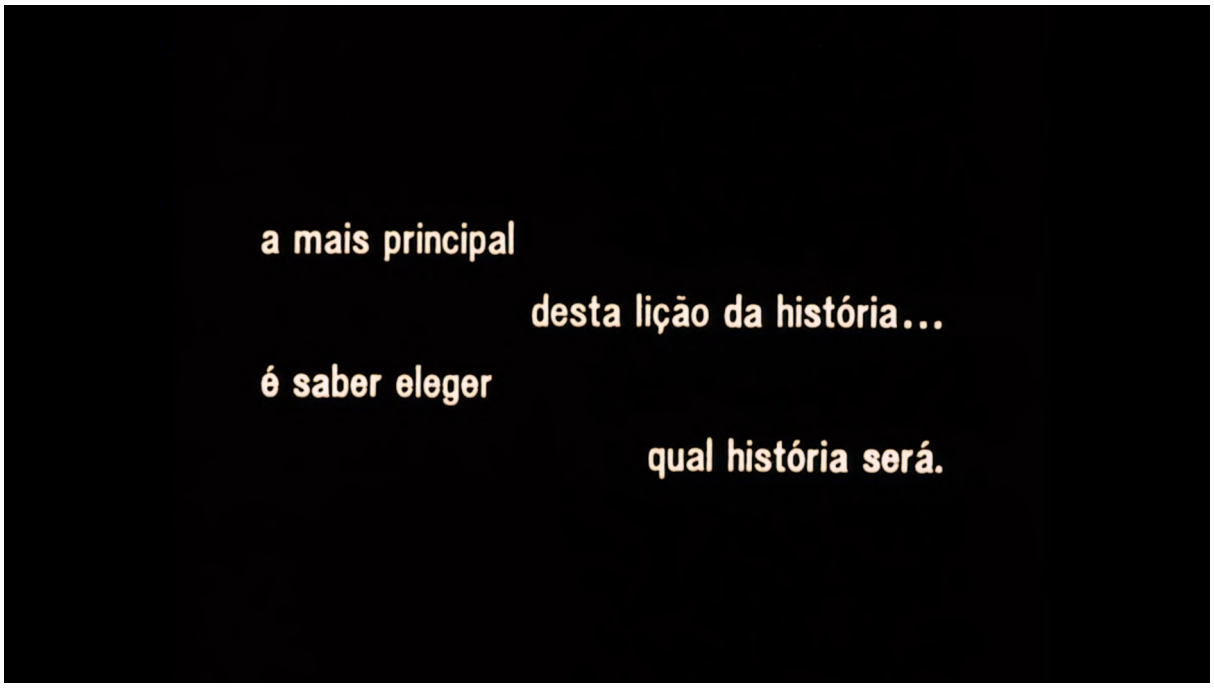
178 ANDRADE, Oswald de. Mensagem ao antropófago desconhecido. *In*: **Estética e política**, p. 285.
179 Ibidem.
180 ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, Ano I, Número 1, p. 3, Mai. 1928.
181 Idem. Mensagem ao antropófago desconhecido. *In*: **Estética e política**, pp. 285-286.

responde que “eles querem saber quem é você.”. Sua assunção como Caraíba não satisfaz o informante, que avisa que “eles não querem saber disso. Eles querem acabar com você.”. Você se surpreende, meio choroso – “Acabar comigo? Por que?” –, mas se reafirma e ameaça “os gringos”, gritando que “aperta”. Em sua consequente busca por Vieira, Brasil Caraíba – como o personagem também reiteradamente contido de *L’âge d’or* – dá um chega pra lá no homem cego que – dessa vez abraçado em jornais, como O Globo – aparece em seu caminho. Brasil é o Caraíba que, antes de partir em sua *aventura exogâmica*, vem cobrar de Vieira aquela dívida lembrada no Manifesto Antropófago. Reconhecemos Wilson Grey agora vestido de Vieira: ele está sentado nos fundos da casa dos peões, jogando palavras-cruzadas, “Diretas”, mas – abismado com o Caraíba que se lhe impôs à frente mastigando seu achado: “Onde o dizer é fazer, o ouvir é ver” – logo morre como quem, à visão de um fantasma, pode morrer de uma paralisia repentina e total. Em direção contrária a esse apagamento, Brasil Caraíba agora nada para a “ilha da lenda”, na qual sofrerá uma mudança na economia dos sentidos. Apartado das intrigas da “galegada” – como chama seus pretensos carrascos –, ele receberá do mar a mensagem na garrafa, que não é, mas também não deixa de ser, a “Mensagem ao antropófago desconhecido”, pois é igualmente uma sugestão de passagem, um mapa, no caso, para um tesouro histórico. No baú então escavado, o que se encontra são marcas mnemônicas, roteiros que o levarão a uma experiência em que o si mesmo é sentido como um ponto de passagem das ondas imanentes à sua vida, experimentando uma sensibilidade musical, imagética, anacrônica, seu corpo se expondo a uma dolorosa viagem historiográfica. Sim, em certo sentido, é um épico, uma narrativa. Dizendo isso, precipito um conceito que meditaremos adiante a partir de *Educação sentimental*. *O monstro caraíba* é um *teatro épico* da *comunicação*. E, assim, precipito a tensão que também pensaremos mais à frente: entre a consciência dialética e os seus transbordamentos. Parece ser dessa tensão que sofre Brasil Caraíba: o que está aparentemente longe o atravessa – ele vê, mas a distância das imagens diminuiu a tal ponto, que ele as vê interiormente, sem conseguir concatenar perfeitamente seus variados contornos e movimentos sonoros, visuais, táteis, advindos de diversos tempos e lugares. Além disso, ele passa envolto em diferentes registros. Por exemplo, se quisermos nomear alguns traços: “expressionismo alemão”, “realismo documental”, “cinema de vanguarda francês”… Por essa *travessia*, por esse *texto* – em sentido barthesiano, *texto* como movimento que “pode especialmente atravessar a obra, várias obras.”[182] –, *O monstro caraíba*

182 BARTHES, Roland. Da obra ao texto. *In*: **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 67.
Barthes grafou “Texto”, com a inicial maiúscula. Assim o fez, a meu ver, porque buscou nomear um movimento observado de uma distante perspectiva. É possível que essa minha impressão seja mal fundada. De todo modo, tenho preferido grafar *texto*, para sugerir que a *travessia* textual das obras irradia em várias

nos mostra uma proximidade entre a *comunicação* batailleana, a Errática oswaldiana e a historiografia benjaminiana: vemos *vestígios de uma constelação em êxtase*. No transcorrer dessa música da luz, dessa bacanal celeste, dessa plástica consideração intempestiva, "Ex-Éden", "diversilingui", um intertítulo vem nos propor um valor difícil:

Figura 30 – Fotograma de *O monstro caraíba*



Fonte: BRESSANE (1975).

direções, em vários *textos*, não obstante eles se encontrem intimamente comunicados no que podemos chamar Texto.

Figura 30 – Fotograma de *O monstro caraíba*



Fonte: BRESSANE (1975).

Assombra Brasil Caraíba a lamparina que ilumina os textos que o extraviam – e Carlos Imperial, o ator épico, o ator narrador, nos lança o olhar de espanto, sugere-nos o choque com esses roteiros da memória, esses passados. Quando decide ir embora da "ilha da lenda", não o faz, no entanto, sem sofrimento. É melancólica sua despedida: num fonógrafo, o monstro ouve emocionado, chorando como quem perdeu algo, *El ultimo suspiro* de outro caribenho, Rafael Hernandez Marin. E, quando chega à praia da ilha, é apunhalado pelas costas, não se sabe por quem e nem de onde veio o punhal. Brasil, agora desacordado na praia da qual partira, é chamado pelo peão, que lhe impreca: "Abre os olhos, Brasil!". A câmera faz um movimento para cima, mirando o céu quase branco por um longo tempo, durante o qual poderíamos dizer que não vemos nada salvo o ver, ou aquilo que se pode imaginar saindo do vazio, ou a iminência dessa imagem que não chega a vir, de qualquer modo, uma tela não figurativa. Isso até o corte do plano, que então é sucedido por um relevo antigo de Buda, sentado em posição de lótus, e, antes da cartela de "Fim", a objetiva de um cinematógrafo.

*

Figura 31 – Fotograma de *Rear window*



Fonte: HITCHCOCK (1954).

Figura 32 – Fotograma de *Rear window*



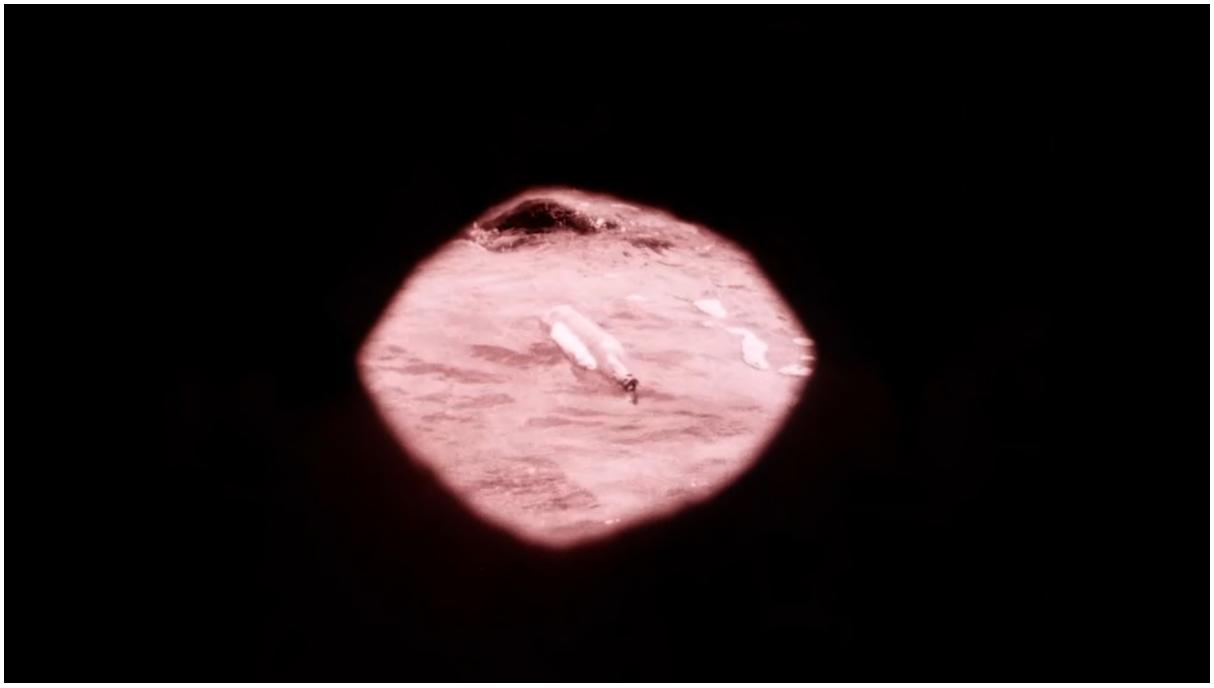
Fonte: HITCHCOCK (1954).

Figura 33 – Fotograma de *O monstro caraíba*



Fonte: BRESSANE (1975).

Figura 34 – Fotograma de *O monstro caraíba*



Fonte: BRESSANE (1975).

Essa miragem de passados em *O monstro caraíba* tem algo de *Janela indiscreta* (1954), de um procedimento recorrentemente manejado por Hitchcock (o qual, a rigor, é um tradicional artifício de montagem cinematográfica): vemos Brasil que vê algo através de sua luneta, assim como vemos Jeff que vê algo através de sua câmera. Não podemos ver imediatamente o que veem e cada filme nos sugere, após um corte, a pretensa imagem da objetiva, que, nesses casos, costuma-se chamar "subjetiva". Mas, assim como em *Janela indiscreta*, também em *O monstro caraíba*, tanto quanto o que a personagem pretensamente vê, importa a sua vontade de ver, o corpo tomado por essa vontade. As imagens que esse corpo aparenta ver, embora sejam invisíveis para nós, chegam-nos por sugestões. Brasil Caraíba, vendo algo através de sua luneta – que o filme nos sugere ser a chegada da mensagem em garrafa –, aparenta ver não apenas essa chegada, que também vemos, mas o que essa chegada traz consigo, aqueles roteiros que percorreremos apenas depois, aqueles passados. Seu rosto é alucinado pelo que vê através da luneta, parece faminto daquilo que não vemos, daquilo que, para nós, é uma negatividade – ou seja, um *tabú*, o que está fora dos limites do quadro.

Se aceitarmos minha sugestão – de que o que Brasil Caraíba vê seja a potência daquilo que chega do mar, os possíveis roteiros que aquela garrafa encontrada ao acaso talvez venha a lhe indicar –, poderemos nos perguntar se essa fome de imagens, de história(s), esse olhar anacrônico, esse transe visionário não promove outros filmes de Bressane, talvez todos. Nesse caso, a questão, a cada filme, seria: o que se pode ver através da objetiva? E essa questão poderia se estender: o que se pode ver através de um texto? Quais os roteiros que uma imagem, um texto, nos indica? O que *se passa* com uma imagem, com um texto? Quais os passados trazidos por uma imagem, um texto? Aqui, não estamos longe, parece-me, do valor que Bressane deu, em particular, às artes divinatórias e, em geral, à experimentação de sensibilidades inabituais. *O monstro caraíba* – Bressane – intraduz, devora o invisível, o negativo, o *tabú*, abre as portas do cinema à multidão de imagens estrangeiras. *O monstro caraíba* – Bressane – pratica a língua surrealista, se for esta a que fala em *Un chien andalou* (1929): vemos o ator vendo o que não vemos e, depois, vemos o que ele pretensamente, fingidamente, vê: a nuvem que corta a lua, a navalha que corta o olho e toda a fantasia derivada, "huit ans après", desse corte do órgão que vê. Em suma, o corte no plano nos intraduz o *tabú*, o corte no plano é transgressão de limite, é cessar de se poder ver o que se via e vir a ver o imprevisto, é uma cegueira visionária, uma negatividade imaginativa, uma destruição criadora.

E é novamente esse transe, essa *intradução*, o que se passa, dezessete anos depois,

em *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?*. O *tabú* aqui devorado são imagens em torno de fragmentos de *Um homem sem profissão*, particularmente os relatos da comédia patriarcal, protagonizada pelo rapaz ingênuo e estúpido, que se debate entre a dançarina internacional e a provinciana[183]. Encontram-se então, por exemplo, mais ou menos pervertidos, a *Serra da Boa Esperança*, de Lamartine; *A chegada de um trem na estação de Ciotat*, dos Lumière; *Fragmentos da vida*, de José Medina, junto à *Gnossiene* nº1, de Satie; *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de Godard; o *rosebud* de Welles e também o seu *Macbeth*; *O corvo* de Poe; *After you've gone*, de Turner Layton e Henry Creamer; a notícia em jornal do encontro de Haroldo e Bressane na produção videográfica das *Galáxias*. Como em *Galáxia albina* (do mesmo ano e com as mesmas atrizes, Giulia Gam e Bete Coelho), aqui estamos em uma *transfilmagem*, ou seja, em um palco da devoração de imagens, da transformação do *tabú* em *totem*, da *intradução* do invisível, da errância textural. Esse transe visionário, anacrônico, foi, aliás, experimentado por Oswald, segundo seu relato. Em um dos fragmentos citados no filme, conta o poeta tê-lo chocado o convite para visitar Isadora Duncan, que se encontrava de passagem em São Paulo. O espantoso, para ele, era o horário do possível encontro – *après le spetacle* –, o que lhe pareceu incompatível com seu caráter, sua formação. O transe e a visão do invisível, a mudança na economia dos sentidos lhe ocorre em seguida, como expresso no seguinte fragmento da mesma história, não citado inteiramente pelo filme:

> Não sei nem como nem onde jantei, completamente alienado. Sei apenas que tudo me conduziu, mesmo as pernas, até o Teatro Municipal que esplendia de luzes e de gente. Isadora Duncan estreava em São Paulo.
>
> O pano se levantou e eu vi a Grécia, não a Grécia livresca dos sonetões de Bilac que toda uma subliteratura ocidental vazava para a colônia inerme. Eu vi de fato a Grécia. E a Grécia era uma criança seminua que colhia pedrinhas nos atalhos, conchas nas praias e com elas dançava. O cenário único duma só cor abria-se para vinte e cinco séculos de mar, de montanhas e de céu. E do fundo duma perspectiva irreal, as sombras da caverna platônica tomaram a carne virginal de Ifigênia para ressuscitar a realidade única. A voz do piano arquiteturava Gluck. Essa mulher é alga, sacerdotisa, paisagem.
>
> Deixei estonteado o teatro, a gente. Perdi-me de novo na cidade. Atravessei o viaduto velho, custei a estacar. Um endereço me enlaçava. Aquela deusa tinha me mandado dizer que viesse vê-la. Mas como? Ousaria a temerosa empresa? Quem era eu diante da deidade boêmia e esvoaçante que, em plena decadência bailarica, restaurava a dança e abrira para o seu século o prenúncio de um renascimento patético da plástica e do ritmo? Quem era eu, o menino que vivia das sopas de Cerqueira César, para afrontar de perto, sozinho e a horas mortas, o gênio andejo da mulher despida que levara o escândalo de seu espírito e o fascínio de sua carne às cinco partes do mundo? Quem era eu, o filho bem educado de D. Inês, o rapaz que tinha família em Caxambu, o matriculado na Lógica do padre Sentroul e no Direito Romano do professor Porchat, para suportar aquele sopro de tempestade

183 Cf. ANDRADE, Oswald de. **Um homem sem profissão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976, pp. 92-99.

shakespeariana![184]

*

Deixo para mais adiante o desdobramento que essa passagem pode ter no sentido do conceito de *pathosformel*, vinculado – assim como o "renascimento patético da plástica e do ritmo", vislumbrado por Oswald – à concepção nietzschiana de tragédia grega, nascida, a seu ver, do encontro entre Apolo e Dioniso.

Tendo em mente o que foi dito, é oportuno aqui, antes, fazermos a leitura do verbete "Intradução", do primeiro volume do *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias* – publicado no Brasil em 2018 –, atendo-nos, assim, ao transe antropofágico, que, todavia, parece-me, a princípio, guardar afinidades com a teoria warburguiana da sobrevivência das imagens.

O verbete é um dos que não foram traduzidos da edição original francesa do *Dicionário*. Foi escrito por Fernando Santoro para a edição brasileira. O autor nota inicialmente o encontro entre poesia e filosofia promovido pela palavra em questão:

> *A palavra "intradução", cunhada por Augusto de Campos em 1974 para designar a tradução e a criação em poesia no contexto do movimento estético poético Concretista, serve de orientação para compreender os resultados e horizontes da reflexão sobre os "intraduzíveis", sobretudo nas diversas traduções e adaptações do* Dicionário dos intraduzíveis *para outras línguas. A questão da tradução em filosofia encontra assim os desafios da tradução poética.*[185]

O vínculo entre poesia e filosofia pode ser também notado por outro aspecto da prática filosófica, sublinhado pelo *Dicionário*: o fato de as expressões *intraduzíveis* nunca terem deixado de ser traduzidas, "de modos sempre diferentes e adequados aos contextos das traduções."[186] Ou seja, o próprio motivo do *Dicionário* é o caráter poético da filosofia.

> Tais expressões formam a base de um dicionário dos intraduzíveis, ou de um vocabulário de filosofias em línguas, diferente de um dicionário de conceitos filosóficos. Um dicionário de conceitos funda-se na universalidade conceitual. Um dicionário de intraduzíveis, ao contrário, alimenta-se da equivocidade e das ocasiões em que falha o universal.[187]

Essa distinção pode ser acompanhada por outra, análoga, que Santoro traça logo à

184 Ibidem, pp. 95-96.
185 CASSIN, Barbara (coord.); SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luisa (orgs.). **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias (Volume um: Línguas), p. 154.
186 Ibidem, p. 155.
187 Ibidem.

frente, entre dois modos de valorar a transmissão filosófica através da tradução:

> Do ponto de vista do conceito, a história da transmissão filosófica é uma narrativa de erros e errâncias. Palavras substituídas por palavras buscam continuamente a verdade, mas não a alcançam nem podem alcançar. Do ponto de vista das palavras, porém, não desponta a falha, mas a produção. A língua adâmica das palavras verdadeiras está guardada no paraíso perdido; o que há no mundo é a pós-babélica pluralidade das línguas. O pensamento é *intraduzível* a uma língua ideal. Disso porém resulta a produção múltipla da palavra filosófica em línguas reais.
>
> Tal produção não revela apenas uma fratura originária entre pensamento e palavra, mas também certa autonomia, ou mesmo soberania, do discurso, como dizia Górgias, em *Elogio de Helena*. A palavra resultante da tradução não é uma nova maneira de não dizer exatamente o que queria dizer a palavra original. Ela também é uma maneira original de dizer a coisa, e assim também se torna uma coisa original. Isso implica invenção [*inventio*] não apenas na palavra, mas também no sentido e no pensamento. O que tinha sido separado de uma pretensa unidade se reencontra na criação do múltiplo. E o que opera como um procedimento linguístico da expressão filosófica resulta igualmente como um dispositivo de criatividade no pensamento – uma poética do pensar.[188]

Essa produção do múltiplo, essa tradução inventiva, essa poética que Santoro sublinha na tradução filosófica, derivada do *intraduzível* – que, em 1995, Cassin definiu, não como "o que não é ou não pode ser traduzido, mas antes o que se não cessa de (não) traduzir"[189] –, é o que, de minha parte, sublinho nas *transfilmagens* de Bressane, pensando-as como um modo de *intradução* do *intraduzível*. Santoro, como o disse, tributa a Augusto de

188 Ibidem, pp. 155-156.

189 Ibidem, p. 156.

Santoro remete aí ao texto de Cassin no nº14 da revista *Rue Descartes*, "dedicado à tradução em filosofia". Cf. CASSIN. Barbara. De l'intraduisible en philosophie. **Rue Descartes**, Paris, n. 14, 1995.

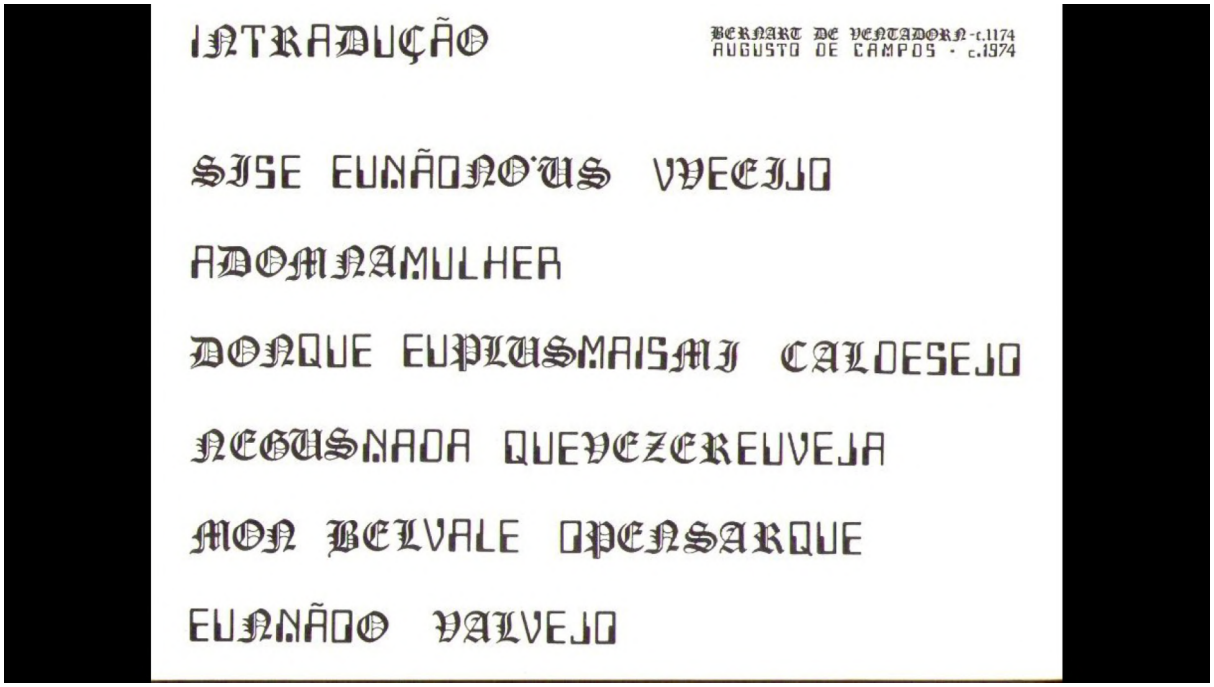
Cabe lembrarmos também a "Abertura" de seu *Elogio da tradução*, em que Cassin narra a história do valor que veio a reconhecer nos *intraduzíveis*, precisamente o valor, poderíamos dizer, da produção do múltiplo, advinda do que "não se cessa de – não – traduzir":

> Duas linhas de força foram pouco a pouco se definindo, e me serviram para forjar instrumentos para a tradução como teoria e como prática: a homonímia e a sofística. As duas estão ligadas. O jogo com os equívocos é o que torna os textos sofísticos insuportáveis aos filósofos normais. Para Aristóteles, é mesmo algo como o mal radical da linguagem, ele precisou inventar sem parar novas palavras para que não se confundissem mais as coisas e para que pudéssemos continuar a filosofar, desembaraçando, por exemplo, a "essência" da "existência", como traduzirá a inventiva latinidade. É preciso proibir que se lucre com a escassez de palavras para que se argumente como se bem entende. No entanto, quando se toma outro ponto de vista, o ponto de vista daquele que escuta ou daquele que fala prestando atenção "àquilo que há nos sons da voz e nas palavras", o equívoco é por demais significativo e útil, operante, vibrante. Uma língua difere de outra e se singulariza pelos seus equívocos, a diversidade das línguas se deixa perceber pelos sintomas, as homonímias semânticas e sintáticas. Essas desordens, essas confusões, essas auras de sentido, que tornam as traduções difíceis e que eu chamo de "intraduzíveis" (não aquilo que não se traduz, mas aquilo que não se cessa de – não – traduzir), são as impressões digitais das línguas.

CASSIN, Barbara. **Elogio da tradução**: complicar o universal. Tradução: Simone Christina Petry e Daniel Falkemback. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022, pp. XXVII-XXVIII.

Campos a cunhagem da palavra, rastreando, em 1974, sua primeira aparição, numa "fusão bilíngue da tradução com o respectivo original de uma estrofe do trovador medieval Bernard de Ventador (século XII)."[190]. E cita o fragmento de uma entrevista com Augusto – de 2007, na revista *Mnemozine* –, em que o poeta indica o sentido em que coloca o termo:

> Em casos mais específicos de interferência icônica em textos ou segmentos particulares de texto, tenho usado o termo "intradução" (jogando com os significados de "in" e "intra") para destacar essas intromissões artísticas em obra alheia – "interversões", se poderia dizer também, abrangendo a acepção de alterar a ordem natural ou habitual de um fato.[191]



Com Augusto, Santoro faz a seguinte leitura do *intraduzível* e da *intradução*:

> Em "expressão intraduzível", o valor do prefixo "in" do adjetivo é negativo. No uso substantivo, "o intraduzível", como vimos, ganha um valor criativo positivo. Esse se acentua no verbo "intraduzir" e no substantivo derivado "intradução". Esse valor positivo aparece na palavra quando ressoa menos o prefixo "in" que o prefixo "intra" ("dentro e entre") como o interior da relação mediadora de toda tradução.[192]

Santoro continua desdobrando o valor criativo do prefixo *intra*, chegando a ecoar a palavra que Barthes propôs para pensarmos o *texto*, desse modo podendo sugerir a *intradução*

190 SANTORO, Fernando. **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias, p. 157. Cf. CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**: Poesia, 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979, p. 213.
191 SANTORO, Fernando. **Dicionário dos intraduzíveis**: um vocabulário das filosofias, p. 157. Cf. CAMPOS, Augusto de. Entrevista. **Mnemozine**, n. 4, p. 12, 2007. (Não consegui acesso à entrevista pelo link disponibilizado pelo autor.)
192 SANTORO, Fernando. **Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias**, p. 158.

como tecitura advinda de uma *travessia*:

> Os intraduzíveis revelam a passagem, o comércio entre as línguas, a topologia fluida da travessia, o interior da viagem de uma margem à outra. Isso que se diz com o prefixo "intra". O que fica explícito se dissermos que é por *intra*-dução que se reconhece o *in*-traduzível filosófico, assumindo, como faz Campos, uma síntese do equívoco dos dois prefixos.
>
> O prefixo "intra" diz o que está dentro. Na relação de passagem das traduções, aponta para a travessia entre as línguas que se adentram. A passagem não se faz do exterior e das margens, mas no interior da travessia, o "entre" se faz pelo estar "dentro".[193]

É por essa interioridade da travessia entre duas línguas, por esse *intra-ductio*, que Santoro reconhecerá, na *intradução* poética de Augusto – e também na de Haroldo –, um desdobramento da Antropofagia de Oswald de Andrade, para a qual, segundo sua leitura, "o antropófago engole e deglute o estrangeiro num ritual festivo e metaboliza a pluralidade e a diversidade no seu organismo com uma expressão não erudita, mas neológica e natural"[194].

A partir daqui, seria certamente proveitoso enveredar, principalmente, creio, mas não apenas, pelas reflexões de Haroldo de Campos em torno da tradução – prática que o poeta veio a chamar, como sabemos, de *transcriação* e *transluciferação* e que, até onde pude perceber, recupera o impulso antropofágico, antimessiânico –. Deixo, porém, para um trabalho próximo esse estudo, quando ensaiarei mais demoradamente a(s) história(s) em que se encontram os experimentos tradutórios de Bressane[195].

---

193 Ibidem, p. 159.

194 Ibidem.

195 Convém, no entanto, ao menos indicar alguns esforços demorados nesse sentido:
Cf. SOUSA, Adriano Carvalho Araújo e. **Poética de Júlio Bressane**: Cinema(s) da Transcriação. São Paulo: Fapesp, 2015.
Cf. PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. **Machado de Assis e Julio Bressane**: imagens da filosofia moral. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021.
Cf. CARNEIRO, Lays Gaudio. **A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.
Cf. CABRAL, Luís Fernando Beloto. **Notas para uma tradução de Julio Bressane por Hélio Oiticica**. Dissertação. (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.
Além de outros que refletiram – de modo mais pontual – a questão da tradução em Bressane, por exemplo:
Cf. JÚNIOR, Ivo da Silva. Nietzsche no cinema: Júlio Bressane como tradutor. **Modernos & Contemporâneos**, Campinas, v. 5, n. 12, pp. 52-63, jul/dez, 2021.
Cf. DIAS, Rosa. Tradução literária no cinema de Júlio Bressane. *In*: **Passagem nietzschiana**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020, pp. 43-48.
Cf. FLÔRES, Virgínia Osorio. *São Jerônimo*: sobrevivência através do trânsito criativo da tradução. **Avanca** – Conferência Internacional de Cinema, Arte, Tecnologia, Comunicação, 2017, pp. 214-220.
Cf. CAMERNEIRO, Fábio. O cinema do cinema: Julio Bressane, tradução e invenção. *In*: PENAFRIA, Manuel; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Correa. **Revisitar a teoria do cinema**: Teoria dos cineastas, vol. 3. Universidade da Beira Interior: Editora LabCom.IFP, 2017, pp. 133-148.
Cf. COSTA, Luiz Cláudio da. Contaminações e galáxias: um diálogo entre o poeta e o cineasta. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, pp. 99-128, jan./jun. 2007.

Por ora, para encerrar esta seção, quero remeter à entrevista de 1997, com Geraldo Sarno e José Carlos Avellar, particularmente à explanação que Bressane aí fez de seu pensamento a respeito do cinema, na qual ele aparece, outra vez, como organismo intelectual demasiadamente sensível e, também, como "signo aberto" – sensibilidade e abertura pelas quais esse artifício orgânico é dado a movimentos tradutórios. Diz Bressane:

> Comecemos com a idéia geral, a minha relação com o cinema. Eu tenho como princípio uma formulação, que desenvolvi através da minha própria experiência e da observação de muitos filmes: há uma tradição, vamos dizer assim, nessa tapeçaria do signo cinematográfico há uma tradição que é essa do cinema entendido como um organismo intelectual demasiadamente sensível. Não apenas sensível mas demasiadamente sensível, e que, por esse demasiado empurra, força o cinema a procurar os seus limites. Nesse sentido, o cinema faz fronteira com todas as artes e com quase todas as ciências. Essa relação, essa proximidade, essa interseção do cinema com as outras artes e ciências, é uma tradição que existe desde o cinema mudo, desde os primeiros momentos do cinema. As outras artes são muito mais antigas no tempo mas demoraram mais a chegar a essa questão da metalinguagem. E o cinema foi quase que criado com a metalinguagem. A tradição – como dizem aí os homens da linguagem – da narrativa, da hipotaxe e da parataxe, ou seja, a narrativa que se coloca junto com a outra. O cinema desde o início tem isso, já está dentro desse esquema da metalinguagem. Essa tradição foi o que fez essa aproximação não só com a literatura mas com as outras artes. Agora, na questão da literatura, a questão central, como em qualquer coisa da arte, é a questão da tradução. Então, a linguística coloca hoje a questão da tradução intra-semiótica, ou seja, a feita dentro da mesma linguagem – traduzir um poema do francês para o português – e a tradução inter-semiótica, ou seja, de uma linguagem pra outra.[196]

Para Bressane, o poder que a palavra, a poesia, exerce sobre as outras artes, ficou, no cinema, por demais restrito à literatura como "entrecho":

> De certa maneira, a literatura foi para o cinema sem a literatura, foi apenas como enredo, não é? É aí que começa a se colocar a questão da tradução, que é ainda uma terra incógnita. É um terreno de pensamento experimental, sem dúvida. Um pensamento de tentativa.[197]

O que desejo aqui sublinhar é a possibilidade de ouvir ecoando – nesse entendimento de Bressane em torno da tradução experimental cinematográfica – o sentido antropofágico, neológico, inventivo, da *intradução*, tal como proposta por Fernando Santoro. Ou seja,

---

Cf. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003.

Cf. PRAZERES, Armando Sérgio dos. *Galáxia albina* e *Galáxia dark*: uma inscrição poética da palavra no cenário eletrônico. **Revista Olhar**, ano 5, nº 8, pp. 36-39, jan-jun/ 2003.

Cf. Idem. *Galáxias*: Análise da tradução intersemiótica da escrita verbal para o universo videográfico. **XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**. Campo Grande: Intercom, setembro de 2001.

Cf. MACIEL, Maria Esther. São Jerônimo em tradução: Julio Bressane, Peter Greenaway e Haroldo de Campos. **Aletria**: Revista de estudos de literatura, v. 8, pp. 53-59, 2001.

196 SARNO, Geraldo & AVELLAR, Carlos. Conversa com Júlio Bressane: *Miramar*, *Vidas secas* e o cinema no vazio do texto. **Cinemais**, p. 8.

197 Ibidem, p. 9.

poderíamos dizer que os transbordamentos do organismo cinematográfico, suas *transfilmagens*, dão-se via *intradução*, devoração de limites, *aventura exogâmica*. As *transfilmagens* – as travessias interiores, imanentes, do experimento cinematográfico – são transformações do *tabú* em *totem*.

*

Conto haver descrito, nesta seção, um tecido de *excessos*: o *excesso* de energia que promove uma vida sem fim – *excesso* que demanda um gasto também *excessivo* – *dispêndio* inútil mediante o qual a humanidade sairia de seu suposto isolamento e entraria em acordo com a efervescência da vida – vida que, a cada instante, *excede* a si mesma, para além de uma totalidade apreensível pelo entendimento – *excessiva* poesia vital que implica a *comunicação*, o *excesso* dos seres para além de seus pretensos limites individuais. Em outras palavras, poderia dizer que, nesta seção, expôs-se uma visão da vida como *devoração*, *tabú* – esse, entre outros – que Bressane, assim como Oswald e também Nietzsche e Bataille, transvalora, transforma em motor de criação.

Sacrifícios

De tanta inspiração e tanta vida,
Que os nervos convulsivos inflamava
E ardia sem conforto…
O que resta? – Uma sombra esvaecida,
Um triste que sem mãe agonizava…
– Resta um poeta morto!
ÁLVARES DE AZEVEDO: "Um cadáver de poeta", em *Lira dos vinte anos*,1853.

Ele parece escrito na linguagem do vento que dissolve a neve: nele há petulância, inquietude, contradição, atmosfera de abril, de maneira que continuamente somos lembrados tanto da proximidade do inverno como da vitória sobre o inverno, a qual virá, tem de vir, talvez já tenha vindo… A gratidão aí emana sem parar, como se tivesse ocorrido o mais inesperado, a gratidão de um convalescente – pois a convalescença era esse inesperado. "Gaia ciência": ou seja, as saturnais de um espírito que pacientemente resistiu a uma longa, terrível pressão – pacientemente, severa e friamente, sem sujeitar-se, mas sem ter esperança –, e que repentinamente é acometido pela esperança, pela esperança de saúde, pela embriaguez da convalescença.
NIETZSCHE: *A gaia ciência*, Prólogo, 1, 1886.

Transitemos por *Miramar*, de 1997; *Educação sentimental*, de 2013; *Brás Cubas*, de 1985; *A erva do rato*, de 2008; *Cara a cara*, de 1967; *Matou a família e foi ao cinema*, de 1969. O percurso é um bocado guiado pelo tema do *dispêndio* poético, *excesso* que, nesses filmes, em figuras diversas, apresenta-se como *sacrifício* – analogamente a como Bataille, em "A noção de dispêndio", pensou a poesia:

> O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de *sacrifício*.[198]

Começo abordando *Miramar*. Assim como em *Educação sentimental*, vemos aqui

198 BATAILLE, Georges. A noção de dispêndio. *In*: **A parte maldita**, p. 23.

outra vez o *dispêndio* poético da personagem sendo canalizado, paradoxalmente, a uma imaginação do *indistinto*. Assim como Áurea – cujo poema terminaria na decomposição do eu, que finalmente se perde no infinito do universo –, Miramar também se interessa pela dissolução dos limites objetais. Respondendo a Rolah (nome que também ressoa o romance de Oswald), a respeito de como imagina o filme que deseja fazer com ela, o garoto ecoa aquelas palavras com que Bataille, traduzido ao português, traduz a imanência animal:

> Teria tudo em todas as ordens.
> São imagens do mundo se dissolvendo em caos,
> do sol queimando a sua esfera,
> dos contornos das nuvens se tornando tão *indistintos quanto a água na água*.

Ambos os filmes propõem a poesia – cuja composição e percurso querem traçar a imanência indistinta – como deriva da morte, do golpe que apaga uma pretensa consciência de si.

Em *Educação sentimental*, num primeiro momento, Áurea conta a Áureo (o ouvinte com quem contracena) que, após a morte de sua mãe, nunca mais escreveu, já que escrevia movida pela raiva que sentia por ela. "Queria morrer cedo", diz, mas quem morreu foi a mãe, cessando então a vontade de sua escrita. Contradizendo-se, porém, em outra passagem, logo antes de falar de seu poema, ela relata seu processo de luto, de modo que, nesta sucessão narrativa, podemos, ao contrário, entender que a morte de seus pais haveria demandado sua imaginação poética. Ela diz:

> Após a morte dos meus pais,
> quando me vi sozinha,
> precisei de muita ilusão
> para suportar as horas escuras da vida,
> os dias em que tudo nos avulta,
> sombrio e triste.
>
> Escrevi durante alguns anos um poema.
> […]

Nessas duas passagens, a poesia enquanto sacrifício aparece em dois sentidos: por um lado, ela seria um sacrifício da própria poeta, poderia levá-la a "morrer cedo", o que aliás ocorreu aos poetas românticos estudados por ela (fato que Áurea destaca)[199]; por outro, motivada pela morte de seus pais, a poesia atuaria como ilusão com a qual se pode suportar "as horas escuras da vida, os dias em que tudo nos avulta, sombrio e triste.". A poesia, portanto, vem da morte e pode levar a ela.

199 Laurindo Rabelo, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, Casemiro de Abreu, Castro Alves…

Lembremos que *Primero sueño*, do qual Áurea aproxima seu poema, também versa em torno da morte, a morte do corpo durante o sono, que liberaria a alma a um trânsito para além das necessidades biológicas e ao assombro com a exuberância de uma vida irredutível ao entendimento:

> El alma, pues, suspensa
> del exterior gobierno – en que ocupada
> en material empleo,
> o bien o mal da el día por gastado –,
> solamente dispensa
> remota, si del todo separada
> no, a los de muerte temporal opresos
> lánguidos miembros, sosegados huesos,
> los gajes del calor vegetativo,
> el cuerpo siendo, en sosegada calma,
> un cadáver con alma,
> muerto a la vida y a la muerte vivo [...][200]

Assim como a de Áurea, a poesia de Miramar ganha o impulso do suicídio de seus pais, que, após enviarem o filho a uma viagem de estudos, consagram-se a uma embriaguez fatal, num carnaval particular em seu apartamento à beira-mar. Quando retorna para casa, sobre a mesa à frente do sofá em que os pais convulsionaram, Miramar desembrulha uma dádiva póstuma, uma câmera. Ou seja, a morte daqueles de quem nasceu promove nele uma imaginação que da morte se aproxima sem, contudo, nela desaparecer definitivamente. Seu nome, Miramar, traduz o interesse por tal ato poético paradoxal: mirar mar, distinguir o indistinto, traçar o que se caracterizaria pela ausência de traço, *ver* "os contornos das nuvens se tornando tão indistintos quanto a água na água", ver a imanência à qual a morte faria retornar os seres que a transcenderam, ver o que não se poderia ver.

200 CRUZ, Juana Inés de la. Primero sueño. *In*: **Lírica**, pp. 373-374.

Figura 35 – Fotograma de *Miramar*



Fonte: BRESSANE (1997).

Miramar (em configuração que lembra a do Brasil Caraíba na ilha da lenda) caminha à beira da desfiguração que deseja figurar. Do mundo descontínuo em que se encontra, evoca a continuidade em que tudo se desencontra – do plano de coisas distintas e potencialmente subordináveis, quer traçar uma indistinção insubordinável – do mundo profano, imagina o sagrado, o luxo de um universo, indiferente e sem fim, dissolvendo-se em caos.

Sacrificar, colocar em crise a descontinuidade, potencialmente operatória, dos seres em si mesmos, arriscar os limites do profano e consagrá-los a imagens de sua própria perda é o movimento poético de Miramar e de Áurea, movimento, esse, tocado pela morte.

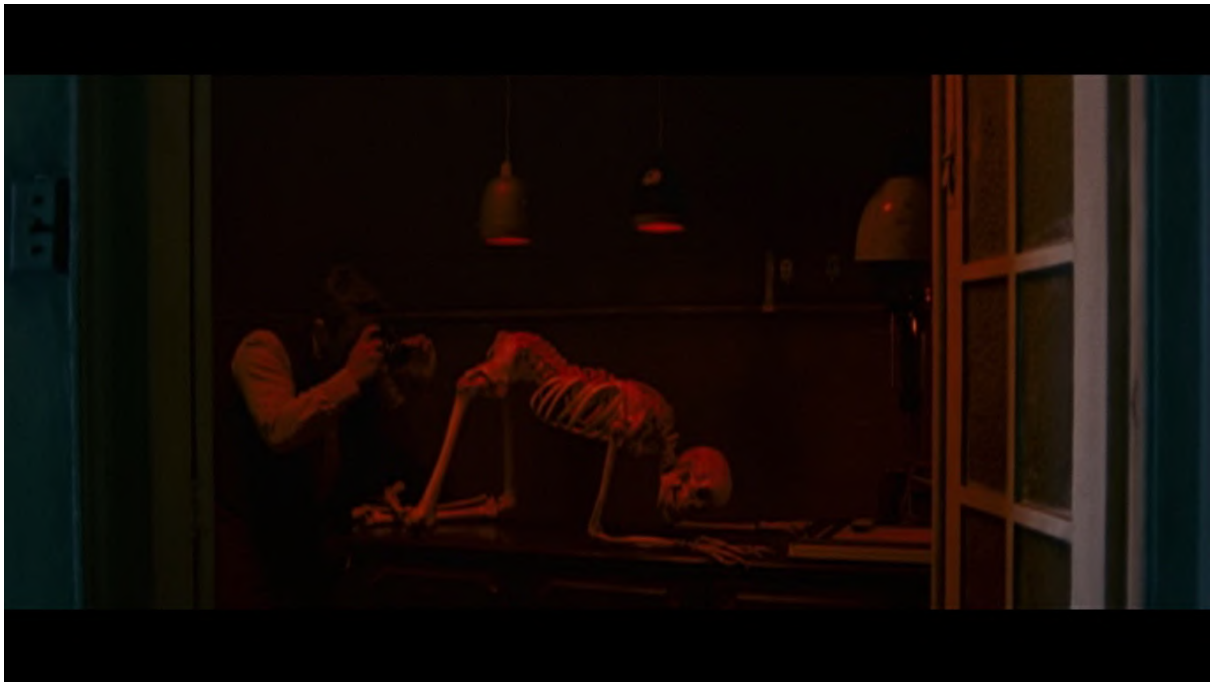
A poesia como “criação por meio da perda” não estaria também imaginada, visual e sonoramente, no primeiro plano de *Brás Cubas*, no começo dessa narrativa póstuma, em que vemos um esqueleto produzir ruídos através de um “necrofone” (como é dito), que desliza por suas superfícies e penetra seus buracos?

Figura 36 – Fotograma de *Brás Cubas*



Fonte: BRESSANE (1985).

Figura 37 – Fotograma de *A erva do rato*



Fonte: BRESSANE (2008).

Assim como em *Educação sentimental*, em *Miramar* e na narrativa póstuma de *Brás Cubas*, também em *A erva do rato* – aliás, outro filme com textos de Machado de Assis: *Um esqueleto* e *A causa secreta*[201] – está em jogo a imagem que parte da morte e a contorna voltando-se a ela. O filme começa *mirando mar*: em primeiro plano, rochas que se distinguem das águas em que a visão pode afundar e se apagar[202].

Figura 37 – Fotograma de *A erva do rato*



Fonte: BRESSANE (2008).

201 Abrem-se aí possibilidades de estudo em torno aos encontros entre Machado e Bressane. Destes, o mais recente é *Capitu e o capítulo*, de 2021, filme que novamente pensa a "criação por meio da perda" – como já era o caso do romance em que Bentinho, na casa construída à imagem de sua casa de infância, faz de sua narração uma tentativa de recriar o passado.
Já há trabalhos debruçados sobre esses encontros. Por exemplo:
JUNIOR, João Carlos da Costa. **Transcriação e autoria na relação intermídia**: a forma shandiana e o cinema de Júlio Bressane na adaptação de Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2014.
PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. **Machado de Assis e Julio Bressane**: imagens da filosofia moral. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021.
TIMBÓ, Margarida Pontes. A sobrevida de Capitu no filme de Júlio Bressane. **Revista Ícone**, v. 24, n.1, pp. 132-150, jan. 2024.

202 Quadro-síntese de um conceito de *imagem* enquanto *o distinto* – conceito de Jean-Luc Nancy que, em certa medida retomando Bataille, propõe a *imagem* como *o sagrado*. Mais à frente, lerei o texto que apresenta esse conceito.

Saindo dessa imagem da *imagem* – do traço que destaca o relativamente sólido do relativamente fluido, traço da frágil transcendência em relação à imanência –, uma panorâmica leva o olhar a um cemitério erguido à beira do mar de perdas, pedras tumulares que remarcam o que se extinguiu.

Figura 38 – Fotograma de *A erva do rato*



Fonte: BRESSANE (2008).

O homem leva para sua casa a mulher que caiu quando se afastava do túmulo e, lá dentro, se dará, entre eles, um jogo poético, erótico. A mulher conta que perdeu a mãe aos três anos e o pai há três dias. Agora, ela não tem "mais nada". O jogo dos dois começa com esse nada que a morte trouxe, em torno a esse nada que, na verdade, talvez seja mentira e já seja algo, máscara, ficção, traço, imagem. O homem – nesse (outro) filme hitchcockiano, que tematiza a imaginação promovida pela morte, remetendo, pelo menos, a três filmes com o mesmo tema, *Vertigo*, *Rear window* e *Psycho* –, assim como Scottie no encalço de Madeleine em *Um corpo que cai*, quer saber "a verdade" da mulher que, no entanto, informa muito pouco de si e talvez nada verdadeiramente, às vezes em seu corpo parecendo querer vir à tona algo submerso, mas nunca definido, algo que é e não é ao mesmo tempo, que toma corpo sem se identificar e que talvez nem mesmo ela reconheça. Seja a pretensa morte de seu pai – o qual poderia estar metaforizado na prisão de que ela diz ter saído –, seja o segredo angustiante que ela mantém silenciado ou desconhece: em qualquer caso ou em ambos, é a partir de um vazio e em torno dele que se move o jogo, a poesia, a criação das duas personagens, encerradas nessa casa que virá a ser uma sepultura.

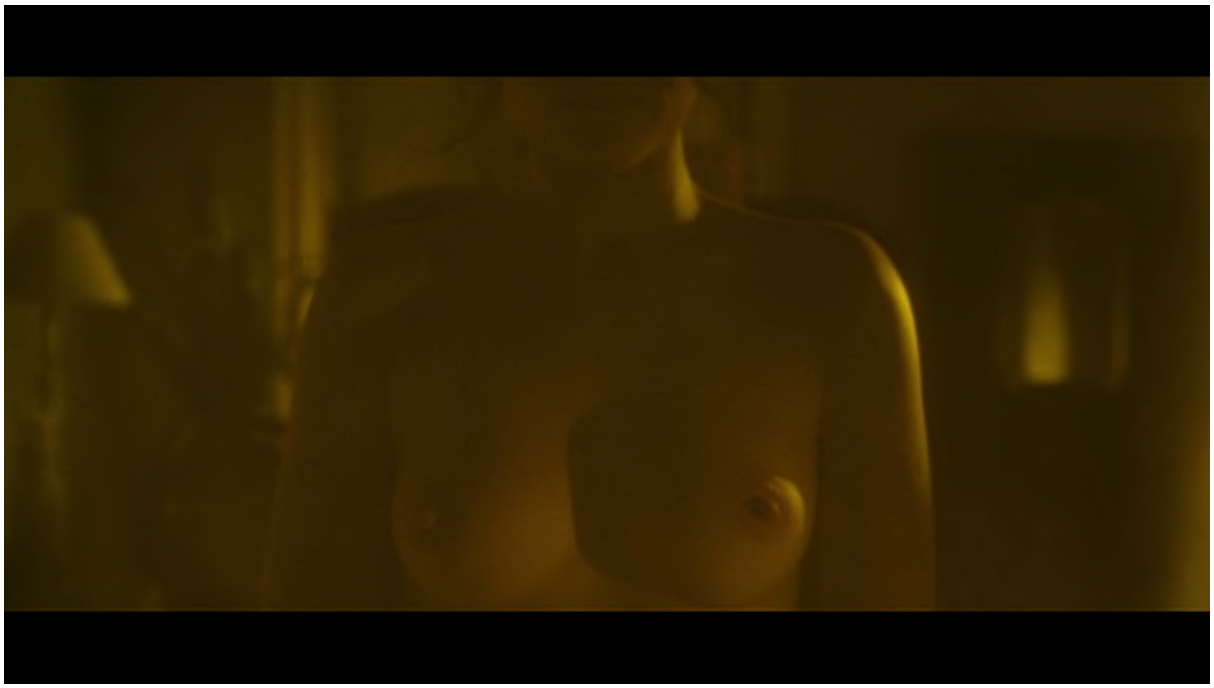
Sem família, fora da prisão, sem "nada", a mulher se abre aos textos que o homem lhe dita e os transcreve. A memória em palavras a atravessa. As ondas da voz do homem *comunicam* com suas mãos, movimentam-nas como numa corrente elétrica, e seu corpo, que por um lado serve como instrumento da transcrição e conservação de um dado texto, por outro, diferentemente o atualiza ao passo que é visivelmente afetado, movido por ele (assim como o filme atualiza diferentemente os textos que nele tecem outro texto, que aqui novamente se diferencia).

Querendo mais do que a transcrição por meio da mulher, o homem passa a outro tipo de gravação, passa a fotografá-la. Há uma tensão durante o retrato, um limiar a ser transgredido, entre duas vontades aparentemente contraditórias: vontade de isolamento e vontade de exposição. Estando a câmera apontada para o seu rosto, a mulher retira seu olhar de um ponto que o atraía e o desviava da objetiva e, logo antes do clique fotográfico, a encara. O movimento se repete algumas vezes, como uma dança cujo ritmo é marcado pelo som da obturação da luz, que se ouve quando os dois olhares, da mulher e da objetiva, por um instante se cruzam.

O jogo avança no sentido da exposição – a mulher mostra cada vez mais de seu corpo, antes escondido pela roupa – até o homem lhe propor outra *travessia*, agora não de palavras, mas de poses: mostra-lhe fotografias velhas de mulheres nuas, convidando-a a ser "como elas". Ela aceita, mas, ao se despir pela primeira vez, estende um véu translúcido sobre

a objetiva. Remarca-se, assim, ainda um limite que aparta a nudez, que a mantém à distância, distinta, sagrada, *imagem*.

Figura 38 – Fotograma de *A erva do rato*

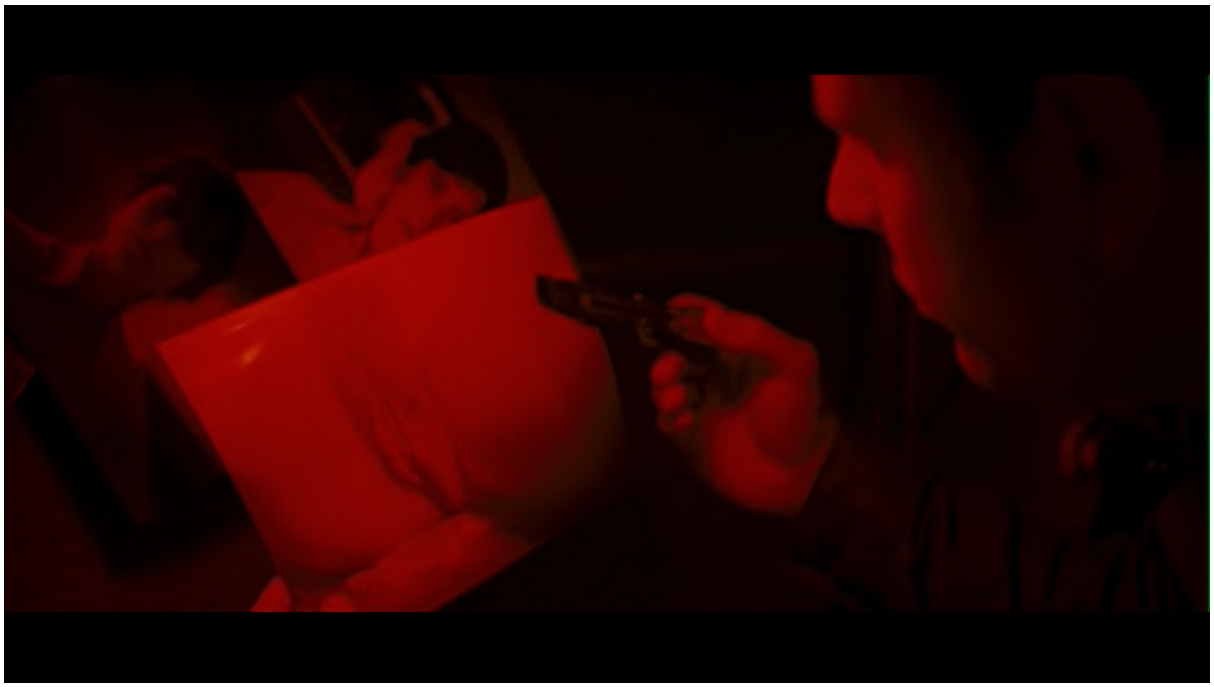


Fonte: BRESSANE (2008).

Nota-se aqui, não somente o véu interposto entre a nudez e o olhar[203], mas também o recorte que fragmenta uma parte do corpo, o traço que o retrata, que o traduz, que traz a sua imagem sem dar acesso à sua suposta inteireza, sem permitir, ao sujeito que o olha, confundir-se com ele num esquecimento da distinção objetal. Nesse jogo entre a transcendência e a imanência, entra também, combinado à nudez velada e fragmentada, um som de água batendo na praia, som de transbordamento, de borda transbordada e mantida – som que se repete nos planos seguintes, nos quais, em diferentes espaços da casa, vemos a mulher em poses variadas e o homem abordando-a, escolhendo o ângulo, a distância e a parte do corpo a ser fotografada.

203 Este véu que recobre o olhar pode remeter à concepção schopenhaueriana que Nietzsche, ao pensar a tragédia grega, faz da imagem apolínea, como leremos mais à frente.

Figura 39 – Fotograma de *A erva do rato*



Fonte: BRESSANE (2008).

Assim como confinou a mulher “sem nada” em sua casa – o homem confina numa caixa esses retratos da nudez. Em ambos os casos, podemos sublinhar uma dupla violência, uma negação do dado, um rompimento de limites em dois sentidos, paradoxalmente contrários e convergentes.

No primeiro caso, notamos que, diante da violência da morte, que inicialmente promoveu o encontro entre as duas personagens, elas, como que se resguardando daquela força destrutiva, encerram-se numa casa. Mas, ao assim fazê-lo, elas próprias estão, ao mesmo tempo, rasgando uma fenda que as aparta, em alguma medida, do mundo exterior. Ou seja, esse apartamento, que poderia ser interpretado tão somente como retenção, estabilização, defesa contra a morte rondante, implica, em seu apartar-se, também a violência, o corte que o traça.

É análogo o que ocorre com os retratos fotográficos. Eles partem da violência do desnudamento de um corpo – o qual como que se abre à *comunicação* com o que supostamente o transcende – e, por um lado, violam-no, recortam-no, para, por outro, retê-lo e estabilizá-lo imageticamente. O fazer, aqui, mostra-se como desfazer, a poesia, outra vez, como sacrifício.

Figura 40 – Fotograma de *A erva do rato*



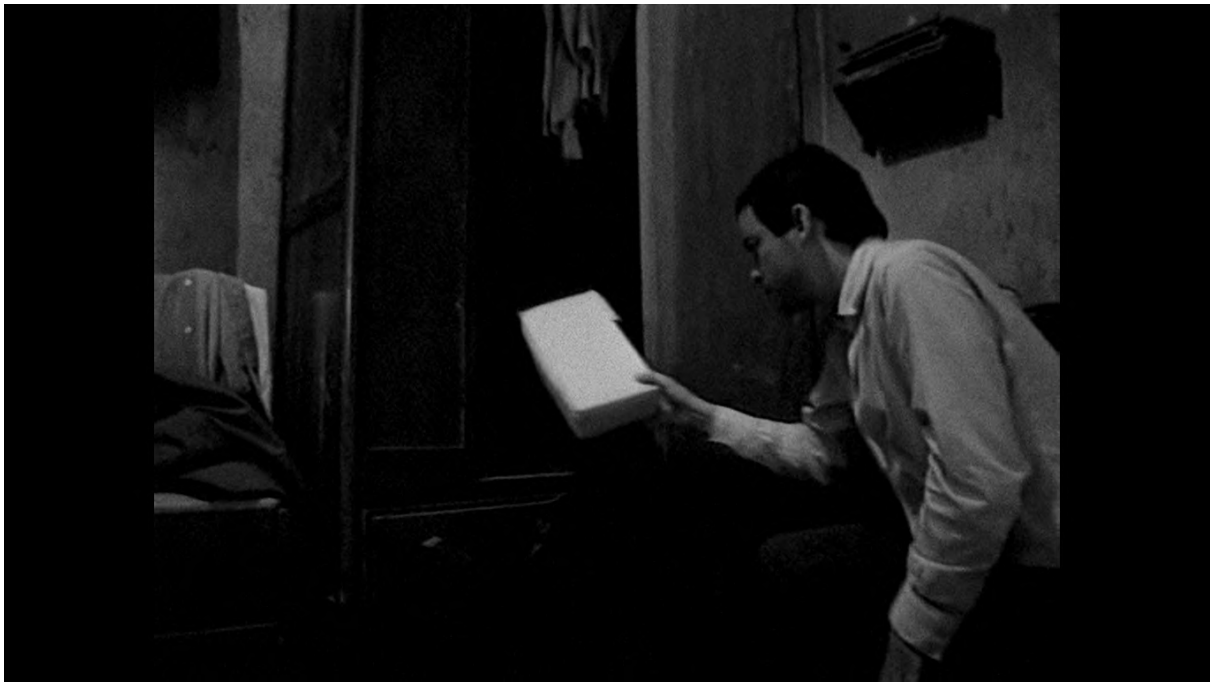
Fonte: BRESSANE (2008).

Figura 41 – Fotograma de *Cara a cara*



Fonte: BRESSANE (1967).

Figura 42 – Fotograma de *Cara a cara*



Fonte: BRESSANE (1967).

Percebe-se a analogia que destaco entre *A erva do rato* e *Cara a cara*: a imaginação como corte, sacrifício poético, traço, rasgo na continuidade e proposição de objetos descontínuos, distintos, em suma: *retrato na imanência*. A imaginação de Raul em *Cara a*

cara, as imagens que constituem seus sagrados objetos de desejo, contrapõem-se ao mundo profano do trabalho em que ele se move e se empenha.

Aliás, a trama do filme é tecida com pontos em que ressaltam distinções, de classe social e de poder, traduzidas pela montagem espacial da narrativa dramatúrgica. Inicialmente, já vemos a distinção entre o mundo de Raul e o de Luciana: a opulenta casa desta, no primeiro plano e, no segundo, ele a olhando, à distância.

Figura 43 – Fotograma de *Cara a cara*



Fonte: BRESSANE (1967).

Figura 44 – Fotograma de *Cara a cara*



Fonte: BRESSANE (1967).

A planificação do filme, que remarca a distância entre o olhar e a imagem, continua em seguida com Raul, sempre se ocultando atrás de uma árvore, a observar os deslocamentos de Luciana que chega à casa[204]. Depois, o filme ressalta cenograficamente a distância entre os poderes: dispõe a conversa conspiratória, de dois personagens da elite nacional, num espaço sob o qual se vê a cidade. A este espaço superior – no qual se posicionam aqueles que detêm e ambicionam grandes poderes –, os planos seguintes contrapõem quadros dos movimentos urbanos inferiores e de pessoas que se estendem pelo chão, espaço no qual se encontrará Raul, caminhando e adentrando um prédio, desaparecendo no grande escuro que preenche o arco de entrada. Um elevador em ascensão volta a indicar os distintos níveis que compõem a sociedade, à qual Raul serve como copista em um labiríntico arquivo no qual se embrenha, ou seja, como instrumento da reprodução simbólica dessa mesma sociedade. Sobre sua mesa, um relógio bate os segundos, chamando a atenção tanto para a repetição que seu trabalho implica como para a duração na qual ele se estende – tempo profano da operação que se projeta ao futuro. O sino toca, o trabalho é interrompido e ele vai para casa, onde, no interior de seu quarto, isola-se para consagrar-se às suas imagens.

Figura 45 – Fotograma de *Matou a família e foi ao cinema*



Fonte: BRESSANE (1969).

204 Jean-Claude Bernardet, em *O vôo dos anjos*, assinalando uma lógica disjuntiva na elaboração narrativa de *Cara a cara*, notou – particularmente em relação à distância que opõe Raul e Luciana – que o filme a sublinha através da não adoção de uma solução de continuidade verossímil, entre os planos que o mostram olhando e os planos em que ela aparece como aquilo que ele olha, ficando a impressão de que ele dificilmente poderia vê-la de fato.
Cf. BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

Antero de Oliveira, que interpreta Raul em *Cara a cara*, retorna em *Matou a família e foi ao cinema*, de 1969. Outra vez o vemos em seu quarto com uma lâmina, agora ensaiando os gestos com que matará seus pais, gestos mortíferos a partir dos quais se desdobrará a imaginação deste filme, cujo título já indica a morte como mote poético. Note-se, aliás, que os seus dois primeiros planos, de Márcia Rodrigues e, depois, Renata Sorrah, olhando para nós, podem gerar a expectativa de que o filme se desenrole em torno à elaboração ficcional, à atuação teatral. Com efeito, matar a família e ir ao cinema – ou seja, liberar-se dos hábitos cotidianos, *excedê-los* em direção à poesia – aqui se combina com o fato de os mesmos atores interpretarem diferentes papéis nos diferentes mundos ficcionais articulados pelo filme, como que matando a si mesmos, *excedendo-se* para se consagrarem aos jogos de cena que também sempre acabam em morte, como meio, novamente, de *exceder* uma dada realidade para que outra venha a ser. Mortes, como as de *A erva do rato* e *Cara a cara* – e poderíamos também lembrar *Filme de amor* –, sempre no interior de quatro paredes. Ou seja, outra vez, uma tensão entre o isolamento dos corpos em espaços fechados e o rompimento de tais limites – outra vez, uma imaginação do *excesso*.

Imagem

> *A imagem final do artista olhando através da janela, jaula quadrilátera, paisagem delimitada, recorte condicionado, contudo, passagem de acesso, errância, movimento de fuga na luz, isto é o próprio filme, a própria imagem do filme dobrando-se, redobrando-se, transbordando-se, sobre si. Exibindo-se.*
> JULIO BRESSANE: "Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach", 2005.[205]

Essas imaginações do *excesso* – partidas do interior de espaços pretensamente isolados, apartados do exterior – remarcam uma frequente tensão em Bressane: entre a *comunicação*, no sentido em que Bataille pensou essa palavra, e o que podemos chamar de *apartamentos poéticos*. Quero aqui, portanto, com Bressane, refletir mais demoradamente em torno a um conceito de *imagem* enquanto *o sagrado*, *o distinto*, conceito que passa também por Jean-Luc Nancy.

Voltemos novamente a *Miramar* e a *Educação sentimental*, nos quais o sacrifício poético – a colocação *à parte* – se dá, em grande medida, em espaços fechados. Por outro lado, interessará também sublinhar que, ao mesmo tempo em que configuram *apartamentos poéticos*, esses filmes ressaltam o fato de tais apartamentos não se isolarem completamente e de serem espaços em *comunicação* com o que supostamente transcendem e mantêm de fora. Essa *comunicação*, esse atravessamento, essa *travessia* é *texto*, *textura*, *imagem* – tecido tátil.

Fiquemos com esses dois filmes, mas poderíamos nos voltar a outros, inclusive alguns em que já observamos movimentos análogos. Em *O monstro caraíba*, por exemplo, vimos a "ilha da lenda" como um apartamento de passagens. Semelhante a esse, embora não comentado, é o apartamento de *São Jerônimo*, o deserto que se torna um espaço de *intradução*, de *transfilmagem*. Lembremos também, no mesmo sentido, os apartamentos de *Filme de amor* e de *A erva do rato*. E também poderíamos, com o mesmo assunto, abordar *Beduíno*, mais recente, de 2016.

Excesso, aqui, terá então dois sentidos: por um lado, o da criação de espaços sagrados, *apartados* – *excesso*, portanto, enquanto transcendência; por outro, *excesso* no sentido de transbordamento dos pretensos limites dessa transcendência – *excesso*, portanto,

205 BRESSANE, Julio. Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach. *In*: **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p.10.

enquanto *comunicação*, continuidade da imanência que, a princípio, haveria sido negada e superada pela descontinuidade desses espaços em relação ao que os excede.

*

Em novembro do mesmo ano em que publicara "A noção de dispêndio" e em março do ano seguinte, Bataille veio a publicar as duas partes de *A estrutura psicológica do fascismo*[206]. Enquanto naquele ensaio, como vimos, a poesia era concebida como sacrifício, neste, a poesia e o sagrado são compreendidos em uma dimensão que lhes é comum – a da existência *heterogênea*, da qual o *dispêndio* reaparece como característica decisiva, que a opõe à *homogeneidade* social.

Bataille define a *homogeneidade* como "comensurabilidade dos elementos e consciência desta comensurabilidade"[207] – no sentido de que "as relações humanas podem ser mantidas por uma redução a regras fixas baseadas na consciência da identidade possível de pessoas e situações definidas"[208] –. Ao contrário, de um modo geral, a existência *heterogênea* aparece, "em relação à vida corrente (cotidiana), como *totalmente outra*, como *incomensurável*"[209]. E se, por um lado, "a base da *homogeneidade* social é a produção", todo elemento inútil devendo ser excluído da parte *homogênea* da sociedade[210], por outro, uma das características do *heterogêneo* é que ele "compreende o conjunto dos resultados do dispêndio *improdutivo*"[211], ou seja, "tudo o que a sociedade *homogênea* rejeita, seja como dejeto, seja como valor superior transcendente.":

> São os produtos de excreção do corpo humano e certas matérias análogas (lixos, vermes, etc.); as partes do corpo, as pessoas, as palavras ou os atos que têm um valor erótico sugestivo; os diversos processos inconscientes tais como os sonhos e as neuroses; os numerosos elementos ou formas sociais que a parte *homogênea* é incapaz de assimilar: as multidões, as classes guerreiras, aristocráticas e miseráveis, os diferentes tipos de indivíduos violentos ou ao menos refratários à regra (loucos, agitadores, poetas, etc.)[212]

Quanto às "coisas sagradas", Bataille aponta que elas participam deste mesmo

206 BATAILLE, Georges. La structure psychologique du fascisme. *In*: **Œuvres complètes I – Premiers Écrits**, 1970, pp. 339-371.
As citações em português, que virão a seguir, derivam da tradução que fiz do artigo a partir desta edição, a cujas páginas remeterei em cada referência.
207 Ibidem, p. 340.
208 Ibidem.
209 Ibidem, p. 348.
210 Ibidem, p. 340.
211 Ibidem, p. 346.
212 Ibidem.

conjunto dos resultados do dispêndio *improdutivo*[213], sendo, aliás, "possível dizer que o mundo heterogêneo é constituído, em uma parte importante, pelo mundo sagrado e que reações análogas às provocadas pelas coisas sagradas revelam as provocadas pelas coisas *heterogêneas* que não são consideradas propriamente sagradas."[214]. Tais reações seriam "afetivas, de intensidade que varia segundo as pessoas, e é possível supor que o objeto de toda reação afetiva seja necessariamente *heterogêneo* (se não geralmente, ao menos em relação ao sujeito). Há ora atração, ora repulsão, e todo objeto de repulsão pode, em certas circunstâncias, vir a ser objeto de atração ou vice-versa."[215].

A afetividade dos objetos *heterogêneos* está ligada ao fato de que a realidade destes "não é da mesma ordem que a dos elementos *homogêneos*.":

> A realidade *homogênea* se apresenta com o aspecto abstrato e neutro dos objetos estritamente definidos e identificados (ela é, basicamente, realidade específica dos objetos sólidos). A realidade *heterogênea* é aquela da força ou do choque. Ela se apresenta como uma carga, como um valor, passando de um objeto a outro de maneira mais ou menos arbitrária, quase como se a mudança tivesse lugar, não no mundo dos objetos, mas somente nos julgamentos do sujeito.[216]

No ensaio que mencionei anteriormente de passagem[217], Nancy retoma, para elaborar um conceito de *imagem*, a noção de *sagrado* enquanto *heterogêneo* e enquanto *força*. Em suma, se, por um lado, a imagem é sagrada – distinta, posta *à parte* –, por outro, sendo força, sua sacralidade continua comunicando com aquilo de que se aparta.

"A imagem é sempre sagrada"[218], ele diz, e o sagrado "significa o separado, o posto à parte [*à l'écart*], o subtraído"[219]. É "aquilo que, em si, permanece à parte [*reste à l'écart*], distanciado, e com o qual não se faz ligação (ou somente uma ligação muito paradoxal). É aquilo que não se pode tocar (ou permite somente um toque sem contato)."[220]. É "*o distinto*".[221]

Embora o termo *distinto* possa lembrar a *Teoria da religião*, de Bataille, é preciso

213 Ibidem.

214 Ibidem.

Noto que, antes deste ensaio – em 1930, numa nota de rodapé do artigo "A arte primitiva", para o nº 7 da *documents* –, Bataille já havia remetido ao "heterogêneo" como o "*inteiramente outro*, isto é, o sagrado", conceito que ele atribui ao livro de R. Otto, *Le sacré*.

Cf. BATAILLE, Georges. A arte primitiva. *In*: **documents**, 2018, pp. 214-215.

215 Ibidem, pp. 346-347.

216 Ibidem, p. 347.

217 NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. **outra travessia**, n. 22, O monstro à mostra: mostruário, pp. 11-32, 2016. (Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela, de NANCY, Jean-Luc. L'image – le distinct. *In*: **Au fond des images**, Paris: Galilée, 2003.)

218 Ibidem, p. 97.

219 Ibidem. O grifo do termo em francês entre colchetes é do tradutor.

220 Ibidem.

221 Ibidem.

observar, a princípio, uma diferença. Pois, para Bataille, os seres *distintos* participariam, não do sagrado – ao qual, recordemos, a humanidade laboriosa reservaria precisamente a *indistinção* da qual ela haveria saído e contra a qual se protegeria, sacralizando-a –, mas do mundo profano, na medida em que este se fundamentaria justamente na *distinção* dos objetos entre si (e dos sujeitos tomados como objetos), que, identificáveis na duração, poderiam ser subordinados a operações úteis. Em torno a isso, citemos a oposição que Bataille faz entre o distinto (o descontínuo) e o indistinto (o contínuo) – aquele, encadeado em uma "remissão infinita"; este, somente possível com um "verdadeiro fim":

> Só a absurdez de uma remissão infinita justifica a absurdez equivalente de um verdadeiro fim, que não serviria para nada. Aquilo que um "verdadeiro fim" reintroduz é o ser contínuo, perdido no mundo como a água está na água: senão, caso se tratasse de um ser tão claramente distinto quanto o é a ferramenta, seu sentido deveria ser buscado no plano da utilidade, no plano da ferramenta: não seria mais um "verdadeiro fim". Só um mundo onde os seres estão indistintamente perdidos é supérfluo, não serve para nada, não tem nada a fazer, não quer dizer nada: só ele tem um valor em si mesmo, não com vistas a alguma outra coisa, essa coisa para outra ainda e assim por diante.[222]

Para Nancy, ao contrário, a *continuidade* não corresponde a essa luxuosa indistinção dos seres em um mundo supérfluo, que caracterizaria, para Bataille, o mundo sagrado. Para Nancy, a *continuidade* corresponde ao plano das operações em que as coisas se encadeiam. Diz ele: "a continuidade é aquilo que só tem lugar no interior do espaço homogêneo e indistinto das coisas e das operações que as ligam. O distinto, ao contrário, é sempre heterogêneo, isto é, desencadeado – não encadeável."[223].

Percebe-se que aí se retoma a oposição que, em *A estrutura psicológica do fascismo*, Bataille traçou entre o sagrado e o profano, na medida em que Nancy atribui, àquele, a *heterogeneidade* do que não se encadeia operativamente e, a este, a *homogeneidade* do plano das coisas encadeadas utilmente. A diferença, porém, consiste em que, para Bataille, seria a *indistinção*, a *continuidade* o que caracterizaria o sagrado, o *heterogêneo*. Enquanto que, para Nancy, *continuidade* parece significar exatamente a *homogeneidade* descrita por Bataille, no sentido de uma realidade marcada pelo "aspecto abstrato e neutro dos objetos estritamente definidos e identificados", oposta à realidade *heterogênea*, que é a da "força ou do choque.".

Mas se observo, a princípio, essa diferença no que toca à oposição entre o *distinto* e o *indistinto*, cabe, contudo, notar que também poderíamos ler o *sagrado* de Bataille como uma distinção em relação ao mundo profano, ou seja: enquanto este se fundamentaria na distinção

222 BATAILLE, Georges. **Teoria da religião**, p. 30.
223 NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. **outra travessia**, p. 99.

entre coisas úteis, a humanidade, para não se perder na imanência animal que haveria transcendido, realizaria ainda outra distinção – concebendo um mundo sagrado, ela distinguiria a perigosa imanência, sacralizaria a indistinção, traçaria o sagrado como o distinto que reserva o indistinto e, desse modo, apartaria, para além do mundo profano que ela anseia manter, a violência de uma intimidade sem limites. Neste caso, *distinto* se referiria, não aos objetos potencialmente operatórios do mundo profano, mas ao *heterogêneo*, o sagrado insubordinável, como para Nancy.

Mas é importante lembrar também a fragilidade que Bataille observou nessa transcendência do sagrado em relação ao profano. Como vimos, o sagrado lhe apareceu ao mesmo tempo como transcendente, encadeado, represado, mas também como acessível por meio do sacrifício e, a partir do momento em que se desencadeia, em que rompe os diques, mostra-se intensamente contagioso, inflamável e arrebatador, em suma, intimamente comunicante. Se Bataille, por um lado, descreve o sagrado paradoxalmente como a *transcendência* em que se retém a *imanência*, o *distinto* em que se retém o *indistinto*, o *descontínuo* em que se retém o *contínuo*, por outro, essa retenção parece feita por finíssima película, limites mal acabados, bordas transbordáveis, de modo que o mundo da utilidade está sempre à beira de ser invadido e submergido pelas ondas do mundo inútil, do consumo desmesurado, da intimidade sem limites.

Essa fragilidade de certo modo volta a ser refletida por Nancy, que, assim como Bataille, pensa o sagrado (e, portanto, a imagem) como *força*. É pelo fato de ser força que a imagem, o distinto, o heterogêneo, não deixa de comunicar.

Leiamos a reflexão de Nancy. Se a imagem é sempre sagrada, se ela é *o distinto* – aquilo que "se mantém à parte [*à l'écart*] do mundo das coisas enquanto mundo da disponibilidade"[224] –, então sua distinção, sua separação "através de marcas", através do traço que a "retira e mantém à parte"[225], seria uma distinção em relação ao plano dos meios, uma extração à inutilidade, à distância sagrada, da qual ela não pode ser capturada com vistas a encadeá-la em operações profanas. E *o distinto* é o que se separa em dois sentidos – separa-se do contato e da identidade:

> Ele não toca, e ele é dessemelhante. Assim é a imagem: é preciso que ela seja destacada, posta fora e diante dos olhos […], e é preciso que ela seja diferente da coisa. A imagem é uma coisa que não é a coisa: essencialmente, ela se distingue desta.
>
> Mas, o que se distingue essencialmente da coisa é a força, ou a energia, o

224 Ibidem, p. 98.
225 Ibidem, p. 97.

> empuxo, a intensidade. *O "sagrado" sempre foi uma força, até mesmo uma violência*. O que deve ser compreendido é o modo como *a força e a imagem pertencem uma à outra inclusive na distinção*, como a imagem se oferece através de um traço distintivo (toda imagem se declara ou indica-se "imagem" de alguma maneira) e como *aquilo que ela oferece é, antes de tudo, uma força, uma intensidade, a própria força de sua distinção*.[226]

Com Bataille, recordemos, inicialmente vemos a humanidade negando e transcendendo a imanência animal, instaurando um plano da descontinuidade sobre o qual se funda o mundo profano do trabalho, em oposição ao que vem a ser o mundo sagrado, da inutilidade e da intimidade. Mas, como ele notou em *O erotismo*, um movimento que excede os limites subsiste na humanidade laboriosa, a qual, apesar de tudo, não se reduz à operação. Sendo assim, dizer que a imagem é sagrada pode querer dizer que ela corresponde a esse movimento excedente: sua força de distinção rompe violentamente os limites e os encadeamentos do mundo profano e a retira dele. E Nancy propõe que aquilo que a imagem, sendo o distinto,

> transporta para perto de nós é, então, seu próprio desencadeamento, que a proximidade não apazigua e que, assim, mantém-se à distância: justo à distância do tocar, ou seja, à flor da pele. Ele [o distinto] se aproxima através da distância, mas o que ele traz para mais perto é a distância. (A *flor* é a parte mais fina, a superfície, aquilo que resta diante e que somente afloramos: toda imagem é *à flor*, ou é uma flor).[227]

A distância que a imagem (– o distinto) traz para perto de nós é a distância em relação a nós, mas também, talvez mais decisivamente, a distância em relação aos encadeamentos operatórios, elaborados no espaço homogêneo e indistinto das coisas. Essa distância da imagem é a de sua intimidade insubordinável. A intimidade da imagem é sua energia, sua intensidade, seu empuxo, sua força de distinção. Essa força, por um lado, é o que traça a imagem, o que a separa e a coloca diante de nós, expondo sua intimidade até nos tocar. Por outro lado, simultaneamente, essa mesma força de distinção não cessa de retirar a imagem para uma distância intransponível em relação ao mundo da disponibilidade, da manipulação e da operação. Por um lado, a imagem é sagrada, ela se retira decisivamente do mundo profano. Por outro, mantendo-se à distância por sua marca de imagem – sua força de distinção –, ao mesmo tempo separa-se de nós e nos toca. Diz Nancy:

> Se é possível que o próprio traço, a própria distinção, separe e faça comunicar (comunicando também a própria separação…), isso é porque o traço da imagem (seu traçado, sua forma) é ele mesmo (qualquer coisa de) sua força íntima: pois a imagem

226 Ibidem, p. 98. [Grifos meus.]
227 Ibidem, p. 99.

> não “representa” essa força íntima; ela é, porém, esta força íntima, ela a tira e a retira, ela a extrai ao mesmo tempo que a retém, e é com essa força que ela nos toca.[228]

*

Embora a imagem não represente sua força íntima, apontei como alguns filmes de Bressane encenam essa sua força de distinção, aludindo assim à incapturável violência de seu traço, ao seu pôr-se à parte, à sua sacralidade – ou seja, imaginam a imaginação enquanto sacrifício.

E, em alguns filmes, como o adiantei, essa imaginação da imaginação está articulada à encenação em *apartamentos* que, como a *imagem*, continuam *comunicando* com aquilo de que se *apartam*. Convém lembrar, inclusive, a contraposição desses *apartamentos poéticos* aos encadeamentos operatórios. São espaços *heterogêneos* em relação à *homogeneidade social*, sagrados em relação ao mundo do trabalho, espaços luxuosos, *apartados* da lógica utilitária, abertos à embriaguez poética.

Figura 46 – Fotograma de *Miramar*



Fonte: BRESSANE (1997).

228 Ibidem, p. 101.

Na passagem do nome do cineasta ao título do filme: um estouro. Ouvimos o choque das ondas marítimas, que dão força estrondosa, confusa e convulsiva, a este título, que carrega um duplo e paradoxal sentido: unidas, coladas, a distinção da imagem – a mira – e a indistinção das águas – o mar. Ou seja, *miramar* une, numa justaposição de radicais opostos, o que se põe à parte e a imanência. A força transbordante das ondas sonoras do mar coloca *miramar* em transtorno, faz tal palavra pensar que se encontra, aqui, em trânsito entre tempos que tornam e retornam. Nos dois planos seguintes, essas ondas continuam, podemos vê-las batendo-se em pedras e fortificações, e percebemos que o nome da personagem do romance de Oswald de Andrade aportou na costa litorânea do Rio de Janeiro, espaço do qual se ergue a música atonal de Lívio Tragtenberg, graves notas agudas de um piano inquieto e penetrante, que nos lança em zonas do medo. Planos fixos, incisivos como as teclas musicais, enquadrando esses transbordamentos. Também fixos os planos seguintes, no interior do apartamento de persianas semicerradas, assombrado por fantasmas, como pela luz filtrada que vem de fora.

Em sua tese de doutorado, Virginia Flôres distinguiu, nesta sequência, fragmentos sonoros de *Macbeth* (1948), de Orson Welles, *The searchers* (1956), de John Ford, *The little foxes* (1941), de William Wyler, *To have and have not* (1944), de Howard Hawks, além de excertos de livros, como *Judas, o obscuro*, de Thomas Hardy[229]. A esses fragmentos, em artigo posterior – em que analisa e discute os procedimentos de colagem e citação de *Miramar* –, a autora veio a acrescentar *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss[230].

Esses fantasmas emergem enquanto, ociosos, escolares, o garoto e seus pais estudam, lendo e transcrevendo, devorando diversos textos. Entre outros livros, um, quase de ponta-cabeça, está aberto sobre a mesa. Em uma de suas páginas, podemos reconhecer, parece-me, outra vez, *A primavera*, de Botticelli, possibilitando-nos conjecturar que talvez estejamos diante do livro que tentou oferecer, ao seleto público pagante, uma edição do *Atlas Mnemosyne* – esse inventivo, investigativo experimento de encontros, mobilizações cortantes da memória, montagens anacrônicas de imagens carregadas de *páthos*. Sendo ou não assim, o tecido imagético que nos toca é *texto*, é *travessia*. Notemos que provêm de fontes diversas, que vêm aqui se imaginar entrelaçadas, as vozes ouvidas e os livros que as personagens parecem ler. E são lacunares, negativas, infiéis, as transcrições que elas fazem de alguns deles,

229 Virgínia Flôres assinou a edição de som e a montagem de *Miramar*, *São Jerônimo*, *Dias de Nietzsche em Turim* e *Filme de amor*, além da edição de som de *Cleópatra* e *A erva do rato*.
Cf. FLÔRES, Virginia Osorio. **Além dos limites do quadro**: o som a partir do cinema moderno. 2013. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013, pp. 161-162.

230 Cf. FLÔRES, Virginia Osorio. Ecos de um mundo em formação: o som em *Miramar* (de Júlio Bressane). **Imagofagia**, n. 13, *s.p.*, 2016.

saltam-se as páginas das quais elas fingem extrair fragmentos. As personagens refletem assim, pelo fingimento, pela ficção, o procedimento de montagem do filme em que elas vêm a ser – filme de atravessamentos mútuos, como que destilado por uma persiana mal fechada: ele, incidindo sua tesoura nas imagens que nos traz, estas, incidindo seu sofrer nas outras imagens que ele pode vir a ser. Filme de *compaixão*, gostaria de dizer, no sentido erótico da palavra, no sentido de padecer junto: coisa impossível, já que a *comunicação* instantaneamente apaga os apaixonados, que só se reconhecem, distintamente, quando voltam a se apartar.

Intensifica-se, em direção à morte, o *dispêndio* consumado nesse *apartamento poético* – de onde irrompem, como vemos, *texturas*, imagens possibilitadas pela *comunicação*, da qual ele, de qualquer maneira, não poderia se furtar definitivamente. Após esta sequência de planos de absorção transformadora de imagens, Miramar ganha uma passagem de seus pais, em voo "de primeira classe", para o que poderíamos chamar de *aventura exogâmica*: uma viagem ao exterior. Sua partida nos é sugerida através de uma imagem em película alaranjada, um avião deixando a terra e ganhando o céu. Esse plano, como notou Virginia Flôres no referido artigo, vem de *Matou a família e foi ao cinema*, em que sugere a viagem do marido, a qual oportunizará os jogos de cena de Márcia e Regina. Quase trinta anos depois, extraviado e "virado", ou seja, adulterado em sua cor, o plano aqui ganha novo sentido: prevê a morte da família – em uma festa que de certo modo lembra a das personagens do filme de 1969 – e a ida de Miramar ao cinema, sua formação como cineasta. Assim, se *Also sprach Zarathustra* continuar reverberando virtualmente, a *aventura exogâmica* de Miramar, sua devoração do exterior, será percebida juntamente às errâncias da personagem de Nietzsche e à odisseia extraterrestre imaginada por Kubrick, em *2001*, no qual também vemos a tecnologia naval, tocada pela música de Strauss, arremessar-se ao desconhecido, ao negativo, ao *tabú*.

Quando os pais de Miramar reaparecem pela primeira vez – após imagens de arquivo de carnaval de rua, também alaranjadas –, são eles, então, perfis escuros contra a cortina translúcida do apartamento, frente a frente, talvez derradeiramente se mirando, antes da narcose pela qual os veremos convulsionar e perder, supõe-se, a possibilidade imaginativa, os sentidos. Nada de movimentos de câmera para esse carnaval à parte – tensão entre o apolíneo e o dionisíaco. Mas, se agora parecemos encerrados na metragem desse apartamento e apenas em um plano podemos ver a luz do sol atravessar as cortinas, por outro lado, o tom alaranjado da folia exterior – cujas imagens continuam retornando intercaladas ao que se passa aqui dentro – invade o cenário, seja pela cor da luz elétrica, seja pela cor da mobília. E, se já não ouvimos, verbalmente, os fantasmas de outros tempos, por outro lado, alguns cinemas

silenciosos – juntamente à música – parecem ressoar nessas imagens de êxtase: tanto pelas cores, que podem evocar, por exemplo, as películas colorizadas de cineastas como L'Herbier (entre tantos outros, poderíamos ver *L'inhumaine*, de 1924), ou pelos duros contrastes, entre claro e escuro, do "expressionismo alemão" (os exemplos são incontáveis). Desse modo, a poesia, a imaginação, continua se dando nesse apartamento, na des-medida em que ele é penetrado por forças estrangeiras, dando-lhes novos cursos, transformando-as. Assim, quando as taças são preenchidas por *champagne*, a visão da expansão e retração das espumas sincroniza-se, ritmicamente, com o som das ondas do mar. E, quando a mulher se esbalda com a bebida no gargalo da garrafa, metaforizando embeber-se do esporro da felação sugerida no plano anterior, uma teia de clichês pode vir à tona: ligam-se então a festa carnavalesca, a confusão marítima, a embriaguez in-humana e o gozo erótico – todos eles compreendendo movimentos que ocorrem tanto lá fora como aqui dentro, tornando frágil a oposição entre interior e exterior, como se, entre esses espaços mutuamente apartados, corressem ondas que os comunicam. Tal *comunicação* pode ser observada, também, no plano em que a mulher parece transfigurar uma personagem mitológica masculina: Endimião, cujo sono foi imaginado, entre outros, pelo pincel de Anne-Louis Girodet. Esse movimento transgênero é suplementado, ainda, por uma metamorfose, quando esta pose da atriz, tocada pelo som do mar, é substituída por uma nebulosa paisagem litorânea do Rio, cujas ilhas, destacadas do oceano, formam relevos semelhantes aos de seu corpo nu, deitado sobre a cama, envolvido em luz dourada que o destaca do fundo escuro. É essa a paisagem que, em seguida, o par de amantes está mirando: em contraluz, seus corpos sombrios apoiados na janela agora aberta ao mar, logo antes de beberem o líquido que dissolverá seus limites individuais na continuidade indistinta. Esta sequência poderia ser traduzida pelo jogo metafórico de neologias que o filme nos propõe mais à frente: "miramar / miramor / miramorte".

Figura 47 – Fotograma de *Miramar*



Fonte: BRESSANE (1997).

Figura 48 – *Le sommeil d'Endymion*



Fonte: GIRODET (1791). Atualmente, encontra-se no Museu do Louvre.

Figura 49 – Fotograma de *Miramar*



Fonte: BRESSANE (1997).

Figura 50 – Fotograma de *Miramar*



Fonte: BRESSANE (1997).

Se, ao abordar *Educação sentimental*, restringimo-nos ao seu mote dramatúrgico – apesar de sua inconvencional dramaturgia estar infinitamente longe de encerrá-lo –, podemos descrevê-lo, em linhas muito gerais, como o encontro entre um garoto e uma mulher, Áureo e Áurea, que rapidamente iniciam uma relação de amizade, na qual ela assume o papel de sua condutora por variados assuntos, amizade que se dirige ao erotismo e à *comunicação*, tanto de um com o outro quanto dos dois com o universo – ele, abraçado a ela, que está em êxtase, fora de si. Essa *educação* – que se dá principalmente na casa de Áurea, *apartamento poético* cuja descontinuidade é continuamente atravessada – mantém, portanto, o sentido perturbador de *ex-ducere* – de guiar para fora, ou seja, digamos, para a *aventura exogâmica*.

Em conversa com Toni D'Angela, publicada em *La furia umana*[231], é também nesse sentido de *eu-foria*, de sair de si, que Bressane pensa o papel da dança e da música na educação sentimental encenada. Diz ele:

> A questão importante da dança no filme é ela estar colocada dentro desta educação sentimental. A dança traz para educação a energia constitutiva, substancial, do universo.
>
> Liga o homem com o cosmo, fura a abóboda celeste!
>
> Nunca a dança esteve assim em nosso mundo, em nossa educação elementar, que é feita de outros arranjos, outros resumos, fragmentos, substituições, ocultamentos, corrupções de um mundo ainda geocêntrico, etc…
>
> A dança, e talvez o cinema, prevê, adivinha, ainda mais do que vemos…
>
> Sentimental, sentimento, quer dizer a música rompida, desaparecida, onda sonora da memória musical, aventura do espírito, escassa em nossos dias, mas que mesmo assim mantém intacta a força do encantamento acumulado.
>
> A teatralidade triunfante da grande tirania, a constante e possante pressão do trabalho-salário, esmaeceu, tirou vida, de uma cultura da educação e dos afetos.
>
> Palavras e imagens obsoletas mantêm os tabus e proibições ancestrais da cadeia opressora, o choque de uma outra pedagogia ameaça e rasga o tumor…

Ir contra a pressão do trabalho-salário, derrubar a cadeia opressora, furar a abóboda celeste e ligar o humano com o cosmo, retirá-lo de seu isolamento individual através de uma educação que traga a energia da música e da dança – tais movimentos expressam potência dionisíaca, cuja violência da dissonância musical, na tragédia grega pensada por Nietzsche, incessantemente atravessa o isolamento das figuras apolíneas, derrubando-as e promovendo o vir-a-ser das aparências – "uma encarnação da dissonância"[232].

---

231 "Choque simbólico. Julio Bressane sobre *Educação sentimental*".
Disponível em: http://www.lafuriaumana.it/index.php/48-archive/lfu-20/197-choque-simbolico-julio-bressane-sobre-educacao-sentimental-symbolic-check-julio-bressane-on-educacao-sentimental

232 NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**, pp. 137-142.

Mas Dioniso, embora ligado à transgressão de limites, à embriaguez, ao arrebatamento extático e, poderíamos dizer, portanto, à *comunicação*, não é nomeadamente evocado em *Educação sentimental*. É outro o mito grego de transgressão que o filme cita: o mito do amor de Lua e Endimião, amor entre divino e humano que a lei de Zeus interdita.

Logo no primeiro encontro fortuito entre a mulher e o garoto, quando este diz ter percebido que, momentos antes, ela o olhava na piscina, Áurea responde que o fazia como a Lua olhava Endimião. Transcrevo sua narração do mito:

> Endimião,
> o jovem pastor de rara beleza,
> que um dia, após uma caçada,
> foi repousar em uma gruta.
> Ali adormeceu.
>
> A Lua,
> deusa observadora e contemplativa,
> de natureza andrógina,
> enamorou-se dele
> e aproveitou-se de seu sono para beijá-lo.
>
> O amor entre uma deusa e um mortal é proibido.
> O belo Endimião foi por Zeus tornado imortal,
> mas encerrado em um sono sem fim,
> sono eterno,
> por ter ousado pretender o amor de uma deusa.
>
> Todas as noites, porém,
> a Lua,
> intérprete entre imortais e mortais,
> descia do Céu,
> para contemplar o seu amado Endimião.

Mesmo antes de Áurea narrar as descidas de Lua à Terra para contemplar o jovem pastor adormecido, o mito já parece orientar o movimento do primeiro plano do filme, introduzindo o tema da *comunicação* entre espaços que, em princípio, seriam transcendentes entre si e que, às vezes, deveriam por lei manter-se opostos um ao outro. Neste plano, o céu azul e a Terra são ligados por um movimento de câmera, uma panorâmica vertical descendente. Em seguida, no mesmo plano-sequência, mantém-se o interesse pelo contato entre corpos distantes: mirando agora para baixo, a câmera nos mostra, em meio aos prédios da cidade do Rio de Janeiro, uma piscina na qual se encontra o garoto que em seguida será educado. E, aqui em cima, entrando na imagem pela direita do quadro, a mulher que será sua educadora vem ocupar o primeiro plano, para contemplar à distância o seu futuro amante. Nota-se, assim, que as personagens do filme de certo modo incorporam as posições das

personagens do mito.[233]

Figura 51 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

O mito antecipa movimentos de *comunicação* interpretados por *Educação sentimental*. Um deles é a transgressão entre o profano e o sagrado. Outro é o papel de canal comunicante, desempenhado por Lua e assumido por Áurea. Podemos notar essa assunção, inicialmente, no fato de a personagem canalizar o mito do passado ao presente. Ou seja, os trânsitos de Lua entre dois mundos orientam os movimentos de Áurea, que faz transitar, pelos tempos, o mito e os outros textos que o filme entretece.

Essas reverberações chamam nossa atenção para outro atravessamento de limites: o desempenhado pelo *texto* do filme. Quando digo que o espaço cênico de *Educação sentimental* é um *apartamento poético* aberto à *comunicação*, estou também dizendo que ele se inscreve na *travessia* textual que o transborda, constituindo-se como um luxuoso espaço de montagem com os textos que ali confluem. Neste sentido, diferenciando-se em cada novo contexto – ou seja, por meio da repetição, *excedendo* o seu pretenso isolamento –, o mito atravessa os tempos supostamente distintos, atravessa os atores de *Educação sentimental*, atravessa esse filme e nos atravessa também – atravessa este texto, que escrevo com o filme, com o mito e com outros textos. Assim, estão vinculados, no filme, transgressão, erotismo e

233 Este e outros planos do filme conversam com uma tradição milenar de traduções visuais do mito. Embora não tenha me dedicado a rastreá-lo cuidadosamente, é possível encontrar o tema, desde a antiguidade, em pinturas, mosaicos, esculturas, desenhos.

travessia textual – lembrando, aliás, que, quase ao final de seu ensaio, Barthes propõe que "o texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação."[234].

Também a remissão ao romance de Flaubert pode ser lida com a lente dessa erótica dos *textos* – e seu título, *A educação sentimental*[235], entretecido no filme com o mito de Endimião, abre um canal pelo qual nos chega às mãos *A educação dos cinco sentidos*, de Haroldo de Campos, em que se encontra o poema *beauty: a thing of*[236], que ressoa, invertidamente, o primeiro verso do *Endymion*, de John Keats: "*A thing of beauty is a joy for ever*", traduzido por Augusto de Campos[237]. Cabe mencionar que, entre as numerosas remissões textuais feitas por Áurea – a Noel Rosa, a Vassourinha, a religiosos, a filósofos e a filólogos –, ela também traz para a conversa Laurindo Rabelo, Junqueira Freire, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves – poetas, estes, chamados românticos, assim como o John Keats que nos surge com o mito antigo e o poema de Haroldo. Deste último, aliás, é possível rastrear outro poema que ressoa em *Educação sentimental*: refiro-me a "ciropédia ou a educação do príncipe" – de 1952, presente no percurso de *Xadrez de estrelas*[238]. Do poema, destaco alguns elementos que retornam no filme de Bressane: a começar pelo tema da educação, já indicado no título, advindo da *Ciropédia*, de Xenofonte; além disso, o Príncipe educado é chamado Áureo[239] e "compôs uma criatura sonora / ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA"[240]; sua infância (seu tempo infante, como o silencioso Áureo do filme) é passada em "água de que se fartam infinitas crianças"[241] (aquela água, talvez, em que vemos Áureo, no primeiro plano, enquanto ouvimos vozes de crianças ao redor); é notável, também, que a educação do Príncipe comece por uma "puericultura do acaso" – "jogam-se os dados" e então se procura o "sinal certo do amor"[242] (assim como, por acaso, Áurea e Áureo se encontram e enamoram); quanto à palavra *amor*, ela não significa nada em Agedor, a cidade de Áureo, como nada significa a palavra *ócio*, pois, lá, ambas "significam tudo"[243] (assim como é de amor e de ócio que se trata em *Educação sentimental – ócio*, no sentido de *escola*, como lembrou Oswald, em "A crise da filosofia messiânica").

234 BARTHES, Roland. Da obra ao texto. *In*: **O rumor da língua**, 2004, p. 75.
235 FLAUBERT, Gustav. **A educação sentimental**. Tradução e notas: Rosa Freire d'Aguiar. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
236 CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013, p. 69.
237 BYRON, George Gordon; KEATS, John. **Byron e Keats**: entreversos. Traduções: Augusto de Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009, pp. 168-169.
238 CAMPOS, Haroldo de. ciropédia ou a educação do príncipe. *In*: **Xadrez de estrelas**: percurso textual, 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 46-51.
239 Ibidem, p. 48.
240 Ibidem, p. 49.
241 Ibidem, p. 47.
242 Ibidem.
243 Ibidem.

Aliás, cabe ressaltar a fonte oswaldiana que deságua no poema de Haroldo – notando inicialmente que Agedor traduz a "edade de ouro" que, no "Manifesto antropófago", seria "annunciada pela America" – idade, esta, tal como Agedor, regida pelo Matriarcado[244]. É também possível imaginar que Haroldo, ao escrever o poema, de 1952, tenha lido "A crise da filosofia messiânica" (lembremos, de 1950), em que o Matriarcado, que haveria de se restabelecer quando superada a civilização patriarcal, apresenta-se exatamente como uma nova Idade do Ócio, marcada pelo lúdico, pelo Homo Ludens, o qual, na "ciropédia" de Haroldo, retorna na figura do Meisterludi, o Preceptor do Príncipe[245]. De Meisterludi, somos remetidos a *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*[246], o chamado "romance de formação" de Goethe, o qual participa de uma tradição que atravessa *A educação sentimental*, de Flaubert, e, de certo modo, *Memórias sentimentais de João Miramar*, que poderíamos pensar como um romance de formação deformado, cuja montagem lacunar é aproximada, por Haroldo, da montagem cinematográfica de Eisenstein[247]. Essa aproximação foi refeita pelo Miramar de Bressane, que, juntamente ao romance de Oswald, mostra-nos as *Reflexões de um cineasta* e as *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Figura 52 – Fotograma de *Miramar*



Fonte: BRESSANE (1997).

244 Cf. ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. **Revista de Antropofagia**, Ano I, Número 1, Mai. 1928.

245 CAMPOS, Haroldo de. ciropédia ou a educação do príncipe. *In*: **Xadrez de estrelas**, p. 47.

246 GOETHE, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

247 Cf. CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas** (Obras completas – 7). 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974, pp. 54-55.
Cf. Idem. Miramar na mira. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande** (Obras completas – 2). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972, p. *xli*. Mais à frente, retornarei a tais observações de Haroldo.

Dessa *textura*, emerge a possibilidade de meditar sobre métodos de montagem comuns a Bressane, Eisenstein e Oswald (como ainda observarei). Quanto ao *romance de formação* – e sobre como tal formação envolve o sair de si, a *educação* como um *caminho para fora*, como errância e conhecimento da violência que coloca em jogo tudo o que parece estável (assim ocorre n'*Os anos de aprendizado*, em *Miramar* e *Educação sentimental*) –, noto que Bressane sublinhou, em entrevista já referida, a relação de *Miramar* com essa tradição, nela incluindo os textos de Machado, Oswald e Eisenstein empunhados pela personagem do filme:

> Meu filme nada tem a ver com a trama, com o livro do Oswald de Andrade – entendeu? Não tem nada a ver com o Oswald de Andrade, com *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Tem a ver com a tradição do romance. Eu procurei, Geraldo, com essa coisa do vazio, criar uma ossatura, um esqueleto de lugares comuns desse gênero que em literatura chamou-se o romance de formação. É o *Wilhelm Meister*, do Goethe, é o… A primeira manifestação disso está na Mitologia: É o *Vaso de Amaltéia*, aquela ânfora grega que conta a história da deusa, da ninfa que tem a cornucópia e alimenta Zeus, protege e cria o deus jovem. É ali que começa. Depois tem um contemporâneo de São Jerônimo, Menúcio Félix. Tem Octavius, tem Maquiavel, o *Emílio*, de Rousseau – enfim, toda uma literatura: *Educação sentimental*, *O retrato do artista quando jovem*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* – do qual *Memórias sentimentais de João Miramar* é uma paródia (tem inclusive o Machado Penumbra). O Miramar, que se chama assim por associação com o antigo cinema Miramar, que ele frequenta, parece com a ausência porque, na verdade, tudo aquilo ali é em função daquele cinema que aparece no filme numa foto – é um cinema perdido, destruído. Por isso também, *Memórias sentimentais*, *Reflexões de um cineasta* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*. […] Esses três textos têm também em comum o fato de serem todos romances de formação. O livro de Eisenstein é uma espécie de memórias: como é que ele se tornou cineasta, as reflexões sobre a cor, as referências a Prokofiev, seu amigo.[248]

Cabe também lembrar a leitura que Roberto Machado fez em *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, cuja primeira edição data do mesmo ano do lançamento de *Miramar*, 1997. Machado confronta o texto de Nietzsche com o "romance de aprendizado, ou de formação, da Alemanha do final do século XVIII e início do XIX" – particularmente, com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, e *Hipérion*, de Hölderlin[249] – e propõe lê-lo como "a narração dramática do aprendizado trágico de Zaratustra", com o personagem central "despontando como um herói apolíneo e, em seguida, percorrendo um caminho que o levará a integrar o lado noturno, tenebroso, da vida, tornando-se dionisíaco"[250].

Assim falou Zaratustra narra a história do aprendizado de Zaratustra como a

248 SARNO, Geraldo & AVELLAR, Carlos. Conversa com Júlio Bressane: *Miramar*, *Vidas secas* e o cinema no vazio do texto. **Cinemais**, p. 11.

249 MACHADO, Roberto. **Zaratustra**: tragédia nietzschiana. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 30.

250 Ibidem, pp. 28-29.

> história da “descida”, do “declínio” ou do “ocaso” de um herói trágico que segue uma trajetória marcada por dúvidas, angústia, terror, náusea, piedade…, mas termina com seu “amadurecimento”, no momento em que ele assume alegremente o pensamento trágico por excelência: o pensamento do eterno retorno.[251]

Enquanto Machado nota uma diferença nos sentidos das trajetórias de Zaratustra, por um lado, e dos heróis do romance de formação, por outro, noto, um tanto ao contrário, que o romance de Goethe narra um movimento em parte análogo ao que Machado descreve da narrativa de Nietzsche: Wilhelm Meister começa sua trajetória com a pretensão de – através do teatro, pela representação do bom e do belo ideais – melhorar a humanidade. Chega, porém, finalmente, à constatação de que sua vida tem sido uma sucessão de erros, de modo que, neste percurso, poderíamos interpretar uma força dionisíaca colocando em jogo e frustrando a pretensão apolínea do protagonista.

Note-se, ainda, que a errância das personagens de tais romances e dos filmes de Bressane (não apenas de *Miramar* e *Educação sentimental*, mas também, entre outros, de *O gigante da América* (1978), *A agonia* (1978), *Dias de Nietzsche em Turim* (2001) e *Garoto* (2015)) remete à errância de Ulisses e que a *Odisseia* aporta em *Educação sentimental* através de *Nostos: il ritorno*, de Franco Piavoli, filme de 1989, que traduz o poema épico de Homero. Embora Rosa Dias tenha me informado que Bressane diz jamais ter visto o filme, noto semelhanças entre algumas de suas imagens (obviamente, sem pretender que tais traços lhes sejam características exclusivas):

Figura 53 – Fotograma de *Nostos*



Fonte: PIAVOLI (1989).

251 Ibidem, p. 30.

Figura 54 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 55 – Fotograma de *Nostos*



Fonte: PIAVOLI (1989).

Figura 56 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 57 – Fotograma de *Nostos*



Fonte: PIAVOLI (1989).

Figura 58 – Fotograma de *Nostos*



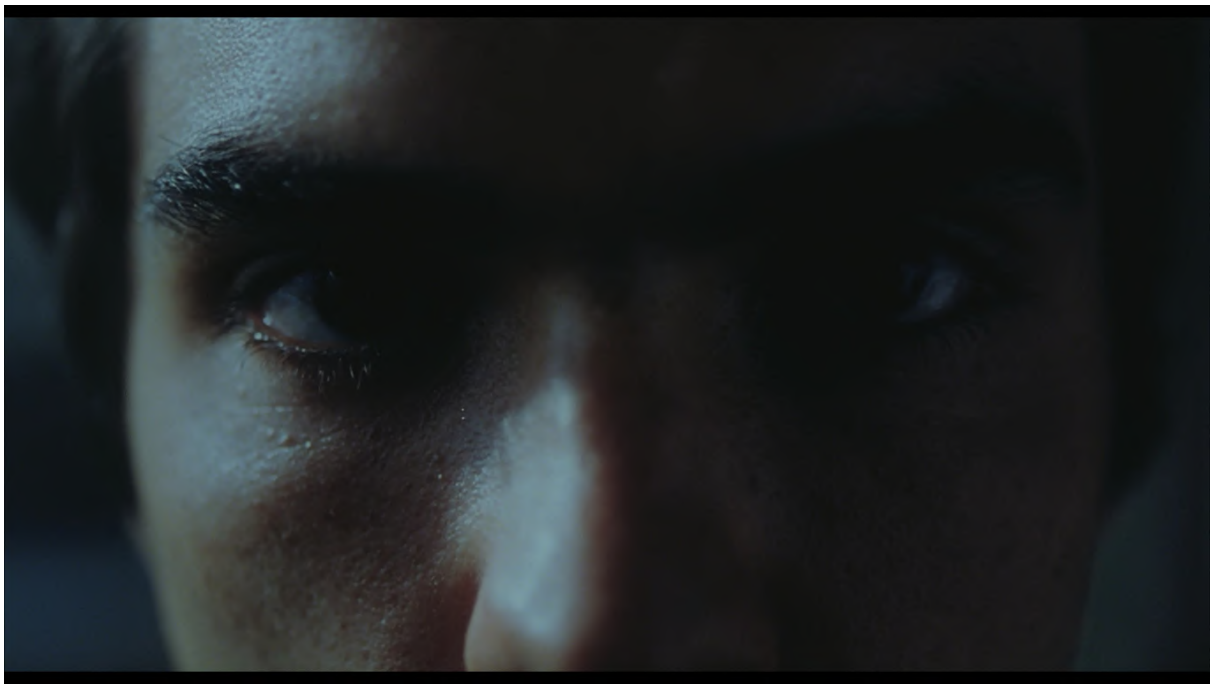
Fonte: PIAVOLI (1989).

Figura 59 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 60 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 61 – Fotograma de *Nostos*



Fonte: PIAVOLI (1989).

Figura 62 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 63 – Fotograma de *Nostos*



Fonte: PIAVOLI (1989).

Figura 64 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 65 – Fotograma de *Educação sentimental*



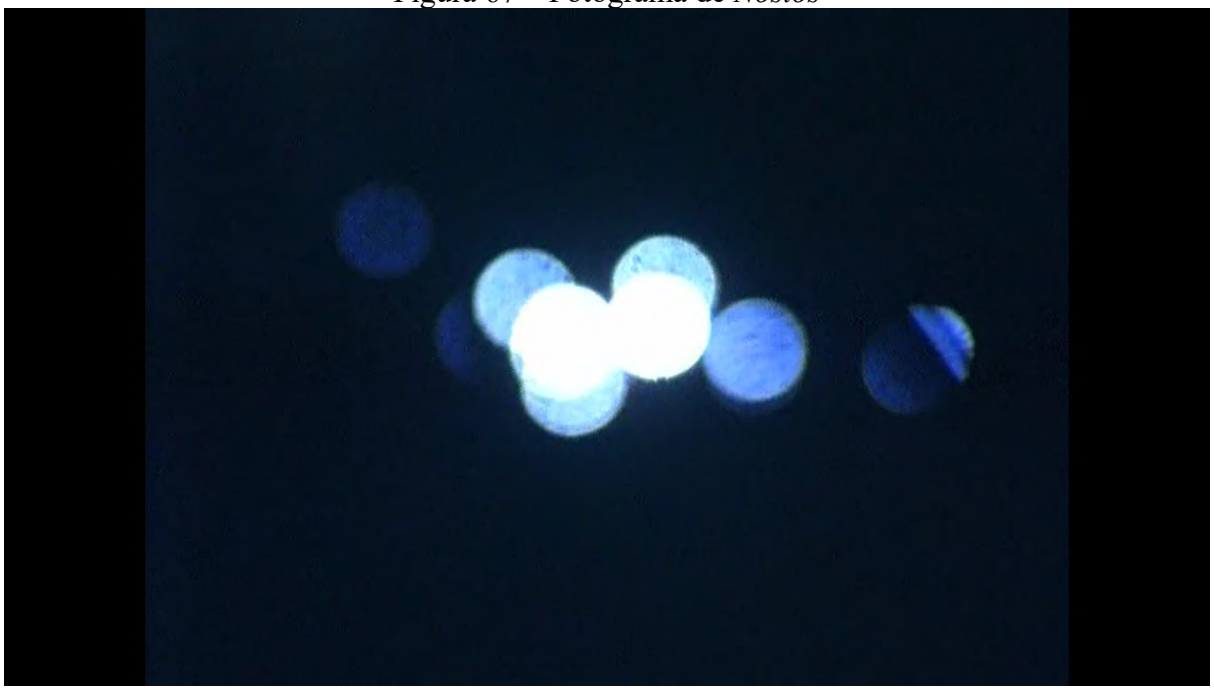
Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 66 – Fotograma de *Nostos*



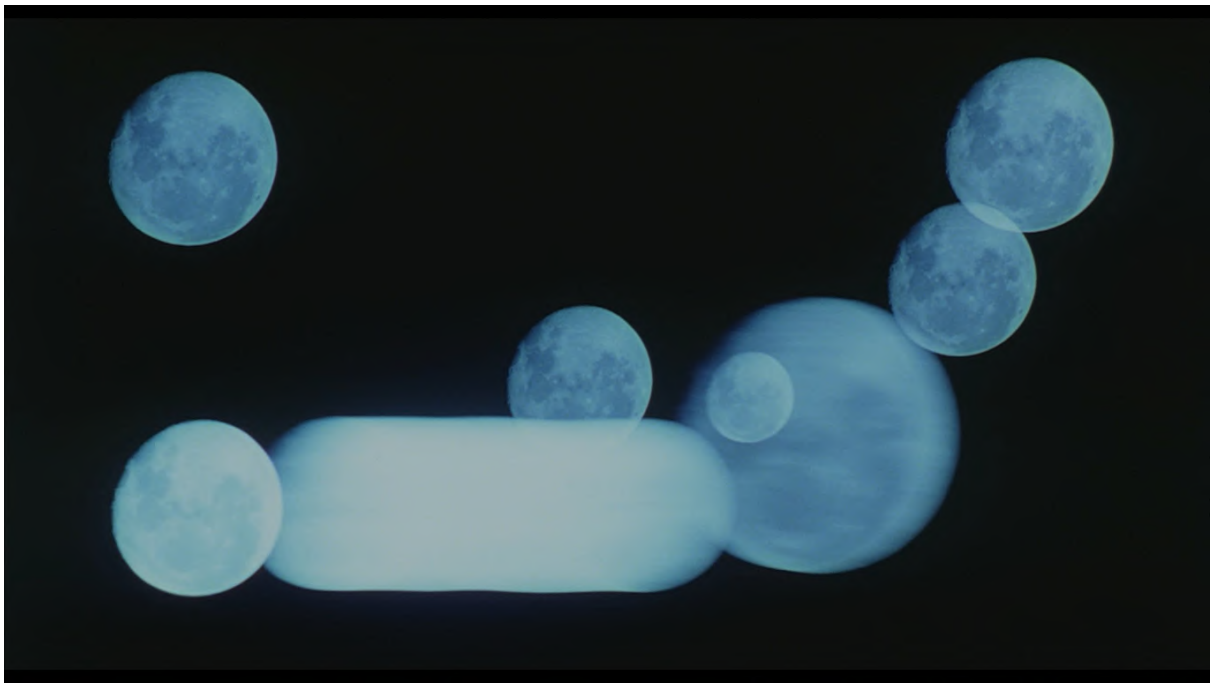
Fonte: PIAVOLI (1989).

Figura 67 – Fotograma de *Nostos*



Fonte: PIAVOLI (1989).

Figura 68 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

A *textura* de *Educação sentimental* traz ainda, pelo menos, dois filmes de Murnau, articulando o tema da transgressão e podendo remeter, mais uma vez, ao mito de Endimião. A *travessia*, outra vez, de *Tabu* é explícita em dois momentos: quando Áurea coloca uma sequência de sua película diante da câmera; e quando um fotograma ampliado do mesmo filme é posto entre nós e Áurea, quem podemos ver ao fundo do plano, através da película translúcida. Assim como o mito de Endimião, também *Tabu* narra um amor proibido, não entre um homem e uma deusa, mas, analogamente, entre um homem e uma mulher consagrada à divindade e, por lei, tornada intocável, eroticamente incomunicável. Como no filme de Bressane, sublinho em *Tabu* a recorrência da imagem da lua no céu escuro, iluminando as personagens, tocando-as à distância; e destaco também, ao fim – quando a garota aceita obedecer à lei e deixar seu amante para protegê-lo da pena de morte –, a carta que ela lhe escreve, afirmando que atravessará os oceanos e lhe virá em sonhos, quando a lua traçar seu passo de luz pelo mar[252] – semelhantemente à deusa, que todas as noites visita Endimião adormecido.

Essa alusão ao *Tabu* de Murnau, além de remeter ao *Tabú* de Bressane, pode nos convidar ao *Fausto* do cineasta alemão, de 1926. Neste filme – que poderia nos levar a reler as versões de sua personagem, na tradição popular alemã e na peça de Goethe –, reconhecemos novamente o tema da transgressão e do contato perigoso entre o profano e o sagrado. Mas, para além dessa proximidade temática entre *Fausto* e *Educação sentimental*, podem-se notar outros elementos que este retoma daquele. A impressão da viagem mágica, à qual Fausto é conduzido por Mephisto em seu manto voador, repete-se na parte final do filme de Bressane, quando – filmados em *contra-plongée*, contra as copas das árvores e o céu ensolarado, de costas para nós e sem que possamos ver suas pernas – os amantes parecem flutuar em um movimento adiante. Também as caretas do demônio, interpretado por Emil Jannings, são lembradas pelas caretas de Áurea-Josie Antello. E o cortinado, através do qual Mephisto nos mostra os amantes sobre a cama, é lembrado na cortina através da qual também vemos os amantes de *Educação sentimental* durante algumas de suas aulas.

252 “Across / the great waters / I will come to you / in your dreams / when the moon / spreads its path / on the sea / Farewell”.
MURNAU, F. W. **Tabu**, 1931.

Figura 69 – Fotograma de *Fausto*



Fonte: MURNAU (1926).

Figura 70 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 71 – Fotograma de *Fausto*



Fonte: MURNAU (1926).

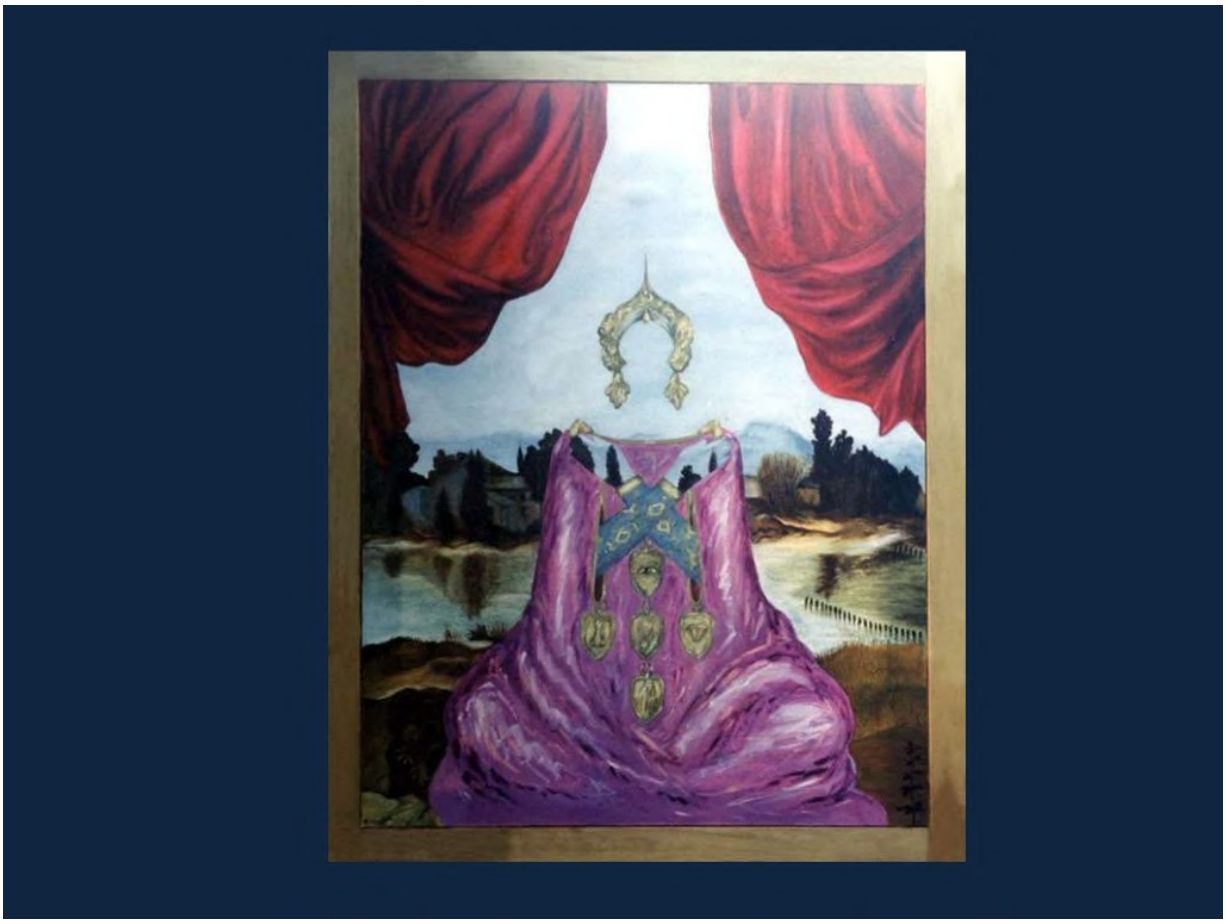
Figura 72 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Ao mesmo tempo em que este último plano pode evocar o filme de Murnau, ele prolonga o quadro de Maria Aparecida Gavaldão, que vemos ao fundo. Na pintura, uma figura, cujos contornos podem sugerir um ser humano, tem, no entanto, buracos no lugar do rosto, do colo e de parte do peito, os quais são preenchidos pela paisagem que a rodeia e com a qual ela se confunde.

Figura 73 – Pintura sem título



Fonte: GAVALDÃO (s/d).[253]

A cortina vermelha da cena, aberta para a cortina vermelha do quadro, aberta para uma figura humana aberta… E, ainda no sentido de um interesse do filme por aberturas pelas quais se pode transitar, aberturas que comunicam seres, espaços, tempos, dimensões, notem-se outros movimentos: por exemplo, aqueles entre o interior e o exterior da casa de Áurea; as janelas diante das quais as personagens muitas vezes se encontram; as portas e aberturas também dentro da casa, por onde elas transitam ou através das quais aparecem para nós; ou

253 A pintura se encontra na página da artista na rede. Disponível em: https://image.slidesharecdn.com/mariaaparecidagavaldo-110324224342-phpapp01/95/maria-aparecida-gavaldo-14-1024.jpg?cb=1301007301 (Acesso em: 25/01/2026).

ainda a escada que Áurea sobe e desce, durante uma das sequências dedicadas às suas danças e ao seu corpo extático; e, ao final dessa sequência, como que por mágica, uma porta que se abre, a qual, antes, Áurea tentava destrancar, nela batendo, diante de Áureo, com movimentos sinuosos do quadril.

Figuras 74 e 75 – Fotogramas de *Educação sentimental*





Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 76 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

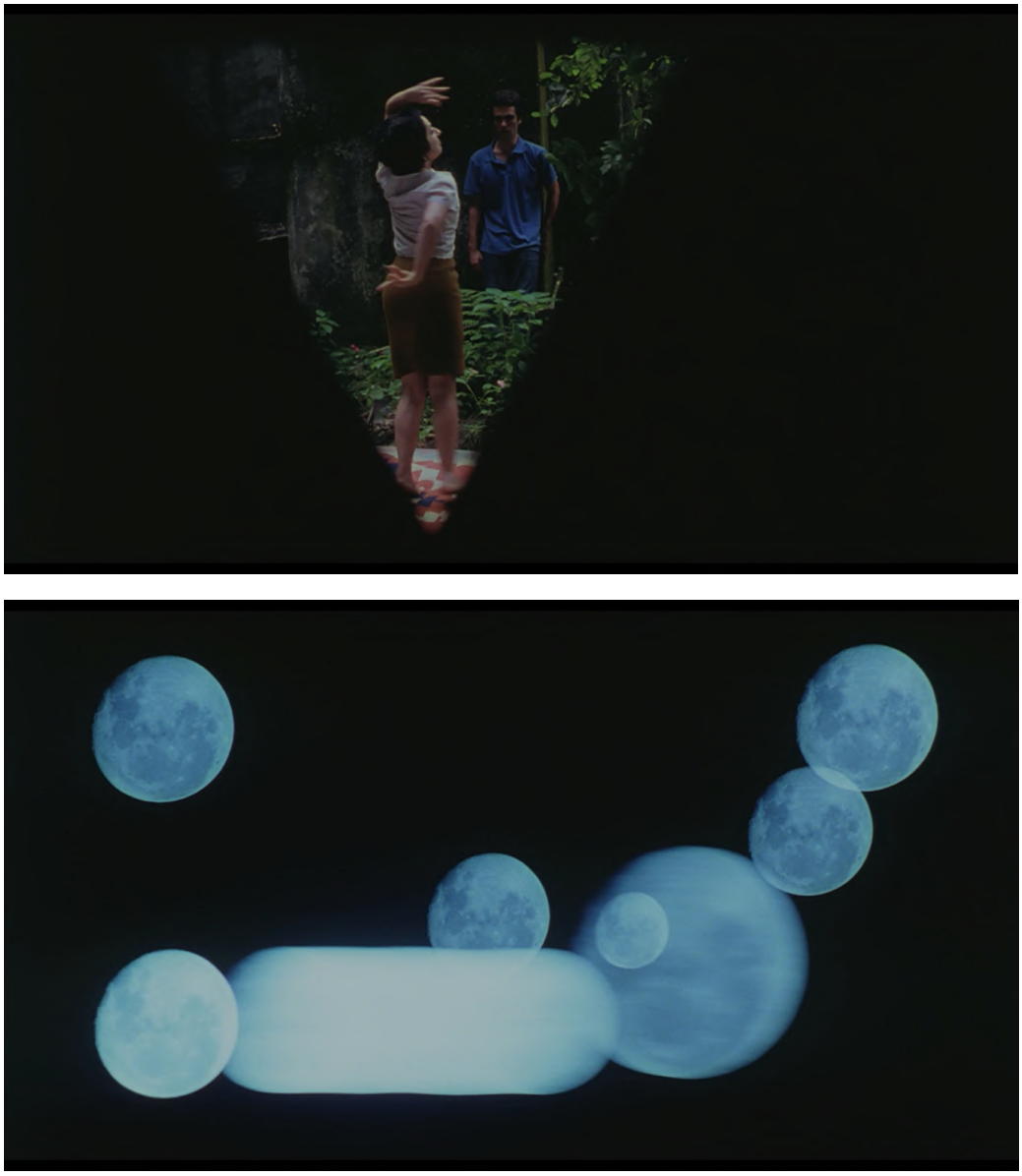
Figura 77 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Cabe notar que, em sua dança, Áurea novamente incorpora Lua enamorada. Assim como o mito descreve um atravessamento dos limites que separam o sagrado e o profano, também Áurea, através da dança dirigida ao êxtase, à saída de si, assumirá o papel de canal comunicante, neste caso, entre o mundo das personagens e a escuridão do universo. A montagem do filme justapõe a extática dança circular de Áurea e movimentos fotográficos do astro, que também rompe os seus limites e sai de si, desdobrando-se em várias Luas que se deslocam pela tela preta. Assim, recorda-se o movimento do poema épico de Áurea, das "peripécias da alma nos espaços estelares e nos abismos íntimos", ao fim do qual o eu se decompõe e se perde no infinito do universo.

Figuras 78 e 79 – Fotogramas de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Essa *textura* de *Educação sentimental* – que ainda envolve a incisão, na cena, de sons de fora de seu espaço visível: os recorrentes sons de crianças que parecem brincar no pátio de uma escola, por exemplo – questiona a transcendência da imagem, chama nossa atenção para a *comunicação* em que entramos com ela, para as passagens de calor e de luz que nos ligam intimamente, ressoando a afirmação de Áurea: "Contemplar é participar".

Tal questionamento passa também por uma reflexão em torno aos trânsitos da luz, a qual tem início, mais uma vez, na posição ambivalente de Lua. A deusa do mito, tal como rememorado por Áurea, seria de "natureza andrógina", além de "intérprete entre imortais e mortais", ou seja: figura transgressora da interdição ao laço erótico entre sagrado e profano, participante de um e de outro, transitando entre eles. E – enquanto vemos a Lua (o astro celeste), em lento deslocamento pelo céu noturno com nuvens, justaposta a partes dos corpos dos atores na penumbra, sobre as quais incide e das quais se relança a luz, assim como ocorre com o satélite da Terra –, Áurea diz que também este seria de natureza andrógina, feminino em relação ao Sol, do qual recebe a luz, e masculino em relação à Terra, na qual reflete a luz.

Figura 80 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 81 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 82 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Podemos pensar a imagem cinematográfica nessa mesma posição intermediária, lembrando as sequências em que, diante da câmera, se colocam películas do *Tabu* de Murnau, o qual, como sublinhei, também gira em torno à transgressão. Aparece aí o papel de canal comunicante que a película cinematográfica interpreta entre tempos e espaços: aquele tempo e aquele espaço da filmagem, em que a película foi tocada pela luz, nela se imprimindo a imagem, e aqueles tempos e espaços em que a luz novamente a atravessa, projetando a imagem para fora de si.

Figura 83 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

E há, ainda, outro plano durante o qual se torna talvez mais explícita a analogia entre a Lua e o cinema (não apenas o analógico), quanto à intermediação que ambos desempenham para os trânsitos da luz. Em um enquadramento em *close* fixo, vemos, sobre uma superfície de madeira, incontáveis folhas de papel escritas e sobre elas uma lupa, duas lentes fotográficas, lápis e pincel.

Figura 84 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Aqui, a *travessia* do *texto* aparece vinculada à *imagem*, ao trânsito da luz possibilitado pela fotografia, pelo cinema e pela Lua – esta que podemos lembrar ao ver, na lente posicionada no centro do quadro, um reflexo circular branco, o qual evoca uma das formas do astro e o seu caráter reflexivo.

Assombros

E a câmara muda. E a sala muda, muda…
Afonamente rufa. A asa da rima
Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda
Novo, um fantasma ao som que se aproxima.
PEDRO KILKERRY: "É o silêncio…" [254]

Durante a sequência final de *Educação sentimental* – intitulada *circuncena* –, a equipe técnica aparece nos espaços cênicos. Essas pessoas surgem, então, como o que, até o momento, não víamos, mas, ao mesmo tempo, circundava o que víamos, atuava na imagem.

É bastante sabido, lembrado e comentado, como uma marca de Bressane, tal gesto de dar a ver o que circunda a cena, os movimentos que atuam na imagem. Não o apontarei em cada filme – o que seria talvez vão, se não pensado, detidamente, como ele atua caso a caso –, mas vale notar que esse gesto pode ser reconhecido já em *O anjo nasceu*, de 1969, quando, antes de Urtiga entrar em quadro, para vasculhar a cozinha da mansão da madame, vemos a claquete sendo batida para este plano com som direto. Claquete sendo batida é a ação em foco nas sequências iniciais de *Sermões*, de 1989, e de *Tabú*, de 1982 (neste caso, as mãos e a voz do cineasta desempenhando a função), sequências, estas, que compilam as repetições do procedimento, executado para sincronizar o som e a imagem de planos que voltaremos a ver em maior duração. Em *Sedução da carne*, de 2018, não é a claquete o que vemos, mas, a certa altura, caminhando para o fim, o filme nos mostra que o *apartamento poético*, no qual e do qual transcorrem suas imagens – um espaço tomado pelo escuro, de onde, duramente iluminadas, se destacam as personagens (Siloé e o papagaio) –, foi construído com assombrosa simplicidade: basicamente uma tenda cúbica de tecido preto. Vemos essa tenda pelo lado de fora, no interior de um pequeno estúdio, equipado com poucos jogos de luz e tripé de câmera. E ouvimos as vozes da atriz e do cineasta, cochichando o andamento das filmagens.

Proponho pensarmos em torno de uma ambivalência deste gesto. Tomemos o exemplo da *circuncena* ao final de *Educação sentimental*. Por um lado, ela pode ser

254 KILKERRY, Pedro. É o silêncio…. *In*: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985, 117.
Na 43ª edição do festival *Laceno d'oro*, Bressane recita esses versos ao falar de *Sedução da carne* e do silêncio como ponto de partida para a criação artística. Leio neles, também, um pensamento em torno ao *apartamento poético* e à *comunicação*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc. (Acesso em: 06/11/2024)

interpretada como mais um entre a série de movimentos *comunicativos* que este filme compõe: evidenciando a porosidade do espaço cênico – suas bordas atravessadas pelo que o aborda –, a aparição da equipe neste espaço indica a incessante *comunicação* dos seres pretensamente isolados em si mesmos. Por outro lado, porém, essa mesma aparição é um dos traços que configuram o caráter *épico* do filme, na medida em que chama a atenção para o fato de sua narratividade, de sua montagem, o fato de que ele é seleção e combinação de imagens em uma determinada ordem – trabalho, esse, que pressupõe uma consciência que o realize, que transcenda o fluxo imanente da vida e, como que a uma certa distância em relação ao que manipula, elabore o filme.

Para refletirmos esse caráter épico em Bressane – tensionado pela *comunicação* que o transborda –, resumirei, a seguir, a teoria de Peter Szondi acerca do drama moderno e lerei o ensaio de Benjamin em torno do teatro de Brecht, no qual o filósofo notou uma possibilidade de *assombro*, no sentido em que Sócrates o coloca em *Teeteto*: o assombrar-se (θαυμάζειν, *thaumázein*) como sendo o começo da filosofia. O que me interessa é propor que, com Bressane, é possível um duplo *assombro*: tanto aquele que Benjamin apontou no teatro épico – o *assombro* ante a dialética em estado de repouso – quanto aquele promovido pela *comunicação* – o *assombro* ante o movimento que questiona a dialética, ao pôr em crise os limites distintivos entre sujeito e objeto.

Passaremos, aqui, por *Memórias de um estrangulador de loiras* e *Crazy love*, ambos de 1971; *Sedução da carne*, de 2018; *Educação sentimental*, de 2013; e *A erva do rato*, de 2008.

*

Em sua *Teoria do drama moderno*[255], Peter Szondi indica o caráter épico no teatro, de modo geral, como um desvio em relação ao caráter pretensamente absoluto – isolado em si mesmo – demandado pela forma clássica do drama da era moderna[256].

Surgida no Renascimento, como espelho do "homem que dava conta de si com o esfacelamento da imagem medieval do mundo"[257], tal forma dramática se restringiria à "reprodução da relação entre homens"[258], tendo o diálogo como "o meio que dava expressão

255 SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
256 Ibidem, p. 25.
257 Ibidem.
258 Ibidem.

linguística a esse mundo inter-humano."[259]. No mesmo sentido, de preservar seu isolamento enquanto pura relação humana, o drama deveria "desvencilhar-se de tudo o que lhe é exterior."[260]. Portanto, "o dramaturgo está ausente no drama"[261], assim como a réplica dramática não é "uma fala dirigida ao público", o qual "se limita a assistir ao que dramaticamente se pronuncia."[262]. Radicalmente fora do drama também deveria estar a plateia, em direção à qual o palco não conhecia qualquer passagem[263]. Igualmente em função desse caráter absoluto, estaria a arte do ator, cuja relação com seu papel "não deve ser de modo algum visível; pelo contrário, ator e figura dramática precisam fundir-se para que o homem do drama surja."[264]. Citação e variação também não seriam permitidas: "a citação iria referi-lo ao que é citado; a variação questionaria sua qualidade primária, seu 'ser verdade' e, sendo uma entre outras variações possíveis, ele se mostraria ao mesmo tempo como secundário"[265], além de que citação e variação acusariam "a existência de um autor que cita e varia, a quem o drama se veria referido."[266]. Sendo o drama absoluto, primário, não exposição secundária de algo anterior e exterior a ele, sendo o drama ação originária que se realiza no ato mesmo de seu surgimento, as peças históricas eram, portanto, consideradas não-dramáticas[267]. E, pelo mesmo motivo,

> no drama, a passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes. Sendo absoluto, ele fornece sua própria garantia, funda seu próprio tempo. Por isso, cada momento tem de conter em si o germe do futuro, ser *prenhe de futuro*. Isso se torna possível graças à sua estrutura dialética, fundada, por sua vez, na relação inter-humana.[268]

Explica-se, assim, a exigência da unidade de tempo, que preserva o princípio da sequência absoluta de presentes, o tempo fundado no próprio drama, interiormente, sem implicar (ou sem evidenciar) a presença de um montador, de um "*eu épico*"[269], que realize saltos temporais. Do mesmo modo se justifica a exigência da unidade de lugar[270] e a eliminação do acaso e a apresentação de encadeamentos motivados. Pois, assim como a escolha pela mudança de lugar e de tempo refere o drama a um *eu épico*, também "o

259 Ibidem, p. 24.
260 Ibidem, p. 25.
261 Ibidem.
262 Ibidem.
263 Ibidem, p. 25-26.
264 Ibidem, p. 26.
265 Ibidem.
266 Ibidem.
267 Ibidem.
268 Ibidem, p. 27.
269 Ibidem, p. 21.
270 Ibidem, p. 27.

[encadeamento] fortuito chega ao drama pelo lado de fora. Motivado, [o encadeamento] ganha um fundamento interno, ou seja, enraíza-se no solo do próprio drama."[271].

*

Poderíamos assinalar um caráter épico no cinema de Bressane, na medida em que, a cada filme, como estamos vendo, ressaltam contraposições a estas regras formais. Além da mencionada *circuncena*, que revela a equipe, o *eu épico* que elabora sua narrativa, observamos também que – enquanto o drama não deveria conhecer nada fora de si, nada para além da relação inter-humana e o desenvolvimento dialético da ação dramática – cada filme assinado por Bressane assume-se enquanto montagem que se faz, precisamente, lançando-se para fora de si, por exemplo, através das numerosas citações ou tomando por motivos personagens históricos, como, por exemplo, São Jerônimo, Antônio Vieira, Oswald de Andrade, João do Rio, Lamartine Babo, Nietzsche, Fernando Pessoa, Mário Reis… Note-se também que, em especial, *Matou a família e foi ao cinema*, *Filme de amor*, *A erva do rato*, *Educação sentimental*, *Garoto*, *Beduíno*, *Sedução da carne*, *Leme do destino* não se fazem apenas como "filmes narrativos", nem mesmo apenas como filmes que se assumem enquanto narrativas. Eles constituem, também, filmes *de* narrativas, no sentido de que põem em cena personagens narrando histórias suas ou alheias. Juntamente a esses procedimentos, que negam o desenvolvimento ininterrupto de uma ação dramática, que rompem o pretenso isolamento do drama clássico e indicam o *eu épico*, não esqueçamos, em Bressane, os saltos temporais, espaciais e os acontecimentos fortuitos, além dos olhares que os atores dirigem ao espectador, não somente interrompendo a ação, como também colocando em jogo a distância entre a cena e aquele que a vê. Além dos filmes em que a atuação do cineasta passa pela encenação épica, lembremos aqueles em que Bressane produz imagens como que diretamente na mesa de montagem, manipulando e compondo fragmentos de filmes passados, tenham eles ou não sido produzidos por ele. Refiro-me a *Cinema do cinema: criação e recriação da imagem no filme cinematográfico* e *Antonioni - Hitchcock: a imagem em fuga*, ambos de 1992; *A longa viagem do ônibus amarelo* e *Ideograma*, de 2023; e *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*, de 2024.

*

271 Ibidem, p. 28.

A reflexão de Walter Benjamin, em *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*[272], de certo modo parte da perturbação daquela transcendência da cena dramática, para afirmar outra: a transcendência daquilo que, no drama clássico, deveria ser escamoteado, o *eu épico*, embora não lance mão desse termo e contraponha o teatro épico mais precisamente ao naturalista.

Em 1931, perguntando-se o que, naquele momento, acontecia com o teatro, o filósofo ensaiou uma resposta tomando o palco como ponto de referência: o desaparecimento da orquestra teria colocado em jogo a distância sacralizante, que antes o separava da plateia, e o convertido em tribuna[273].

O teatro épico que Benjamin observa – o brechtiano, cujo modelo distinguiu em Berlim, em uma montagem de *Um homem é um homem*[274] – teria sido uma resposta ativa a essa conversão, a elaboração de um novo teatro para essa tribuna, o qual, para não "franquear às massas proletárias posições que o aparelho teatral havia criado para as burguesas"[275], buscaria alterar fundamentalmente "as relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores"[276]:

> Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de "tábuas que significam o mundo" (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, convenientemente disposta. Para seu palco, o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim uma tabela, na qual se registram, sob a forma de reformulações, os ganhos obtidos. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles têm que tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mímico, que incorpora um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.[277]

O principal resultado dessas alterações é que no teatro épico então ocorreria, não a *reprodução* de condições – como no teatro naturalista, cujo objetivo central seria "retratar a realidade", representar um "meio"[278] –, mas a sua *descoberta*. Esta se processaria "pela

---

272 BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1), pp. 83-96.
Uma nota de rodapé, partida do título, indica a existência de duas versões deste ensaio: a primeira, publicada em 1966 e traduzida no presente livro; e a segunda, publicada em 1939, quando Benjamin ainda vivia. Ao fim do texto, encontra-se a indicação do ano de 1931, provavelmente o ano de sua redação.

273 Ibidem, p. 83.

274 Ibidem, p. 85.

275 Ibidem, p. 84.

276 Ibidem.

277 Ibidem.

278 Ibidem, p. 86.

interrupção dos acontecimentos"[279], através da qual ressaltariam os *gestos*, que, para Benjamin, são o próprio material do teatro épico, cuja tarefa seria a "aplicação adequada desse material"[280]. Ele diz:

> Em face das manifestações e declarações fraudulentas das pessoas, por um lado, e da complexidade e falta de transparência de suas ações, por outro, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que, não obstante, como um todo, está inscrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano. Nela reside a função formal das canções brechtianas, com seus estribilhos rudes e dilacerantes. Sem nos aventurarmos no difícil tema da função do texto no teatro épico, podemos verificar que, em certos casos, a sua principal função é – longe de ilustrá-la ou estimulá-la – a de interromper a ação. O caráter retardante da interrupção e o caráter episódico do emolduramento fazem do teatro gestual um teatro épico.[281]

Como exemplo de interrupção da ação dramática em *Um homem é um homem*[282], podemos lembrar as recorrentes canções da viúva Leokadja Begbick, dona da cantina, ou o "Interlúdio", também dito por ela, no qual se expõe o que seria a tese da peça e que vale transcrever aqui:

> O senhor Bertolt Brecht afirma: um homem é um homem.
> E isso qualquer um pode afirmar.
> Porém o senhor Bertolt Brecht consegue também provar
> Que qualquer um pode fazer com um homem o que desejar.
> Esta noite, aqui, como se fosse automóvel, um homem será desmontado
> E depois, sem que dele nada se perca, será outra vez remontado.
> Com calor humano dele nos aproximaremos
> E sem dureza, mas com energia, a ele pediremos
>
> Que saiba às leis do mundo se conformar
> E que deixe seu peixe tranquilo nadar.
> Não importa no que venha a ser transformado,
> Para sua nova função estará corretamente adaptado.
> Mas, se não o vigiarmos, ele poderá se tornar
> Da noite para o dia, um assassino vulgar.
> O senhor Bertolt Brecht espera que observem o solo em que pisam
> Como neve sob os pés se derreter.
> E que, vendo Galy Gay, finalmente compreendam
> Como é perigoso neste mundo viver.[283]

279 Ibidem, p. 87.
280 Ibidem, p. 85.
281 Ibidem, pp. 85-86.
282 BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem. *In*: **Teatro completo em 12 volumes** (Volume 10). Tradução: Fernando Peixoto, Renato Borghi e Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 145-218.
283 Ibidem, pp. 181-182.

Esse interlúdio interrompe a ação dramática e, colocando em jogo a distância entre palco e plateia, dirigindo-se ao público, aponta a verdade épica da peça, o fato de ser montagem, narrativa. Isso posto, não só antecipa o cerne dos acontecimentos porvir, como também explicita a expectativa do dramaturgo em relação à compreensão do público diante do que será encenado. Ocorre que tais acontecimentos – desmontagem, remontagem, transformação de um homem – e tal compreensão esperada – de que essa transformação é uma possibilidade incessante – correspondem aos próprios procedimentos da peça, que também apontam para a tese de que um homem pode ser, a qualquer momento, transformado em outro. Interrupção da ação, revelação de que o drama foi montado com vistas a uma determinada compreensão da existência, e mesmo a explicitação de qual compreensão esperada é esta – tais procedimentos reafirmam, precisamente, a tese de que o solo sob os nossos pés se derrete como neve, de que não existe neste mundo verdade universal, mas perspectivas em torno de acontecimentos e variadas possibilidades de compreendê-los, de montar discursos, de elaborar narrativas com elementos descobertos em sua composição. Como desdobra Benjamin, o que Brecht proporia, ao afirmar que um homem é um homem, não é "a fidelidade à sua própria essência, e sim a disposição constante para receber uma nova essência."[284]. E o mesmo vale como fundamento para a montagem do teatro épico, que "conserva do fato de ser teatro uma consciência incessante, viva e produtiva", a qual lhe permite "ordenar experimentalmente os elementos da realidade"[285]. A respeito dessa consciência, que possibilita e orienta uma montagem experimental, Benjamin nota que "a tese de que o palco é uma instância moral justifica-se somente no caso de um teatro que não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz."[286]. E continua:

> No teatro épico, a educação de um ator consiste em familiarizá-lo com um tipo de representação que o induz ao conhecimento; o seu conhecimento, por sua vez, determina a sua representação como um todo, não somente do ponto de vista do conteúdo, mas nos seus ritmos, pausas e ênfases. No entanto isso não deve ser compreendido na acepção de um estilo. Como diz o programa de *Mann ist Mann*: "No teatro épico o ator tem várias funções, e seu estilo de representar varia de acordo com cada função que ele preenche". Mas essas múltiplas possibilidades são regidas por uma dialética à qual têm que se submeter todos os elementos estilísticos. "O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça." A mais importante realização do ator é "tornar os gestos citáveis"; ele precisa espaçar os gestos, como o

284 BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *In*: **Magia e técnica, arte e política**, p. 91.
285 Ibidem, p. 86.
286 Ibidem, p. 93.

> tipógrafo espaça as palavras. "A peça épica é uma construção que precisa ser considerada racionalmente, e na qual as coisas precisam ser reconhecidas, e, por isso, sua representação deve ir ao encontro dessa consideração." A tarefa maior de uma direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar. Se todo o programa pedagógico do marxismo é determinado pela dialética entre o ato de ensinar e o de aprender, algo de análogo transparece, no teatro épico, no confronto constante entre a ação teatral, mostrada, e o comportamento teatral, que mostra a ação. O principal mandamento desse teatro é que "quem mostra" – isto é, o ator como tal – seja "mostrado".[287]

Neste sentido, as interrupções da ação e, através delas, a elaboração gestual, pela qual o ator, como que descolado da personagem, aparece como agente responsável, constituem um método de montagem teatral que, como se pode notar, nega o caráter absoluto do drama clássico, cuja ação se desenvolveria segundo motivações internas a ele, pressupondo-se, portanto, um espectador ideal, que entenda tais motivações como, de fato, universalmente verossímeis, independentes das escolhas particulares de um montador.

Note-se, portanto, que, enquanto no drama clássico, como o observou Szondi, a passagem do tempo deve ser uma sequência absoluta de presentes, ou seja, em que cada presente aponte para o seu futuro supostamente necessário, sequência esta baseada em uma estrutura dialética de puras relações inter-humanas, ao contrário, "a dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo"[288], mas, diz Benjamin,

> já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais e que só podem ser chamados elementos no sentido figurado, pois não são mais simples que essa sequência. O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez do relâmpago, como impressão de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso.[289]

Ou seja, ao refrear a sequência dramática, ao fazer repousar e revelar a dialética que move a ação, o que o teatro épico descobriria, o que o público aprenderia com este teatro filosófico[290] é, como diz Brecht, citado por Benjamin, "o fato de que ele [o humano] é modificável por seu ambiente e de que pode modificar esse ambiente, isto é, agir sobre ele consequentemente"[291]. E essa potência implicada na condição dialética do humano seria, no teatro épico, descoberta com *assombro* (*Staunen*), ou seja, despertando o interesse no indivíduo que a descobre[292]. Como o adiantei, Benjamin aproxima esse *assombro* ao que o Sócrates de Platão pensara com *thaûma* (θαῦμα). Diz ele: "Com este assombro, o teatro épico

287 Ibidem, p. 93.
288 Ibidem, p. 94.
289 Ibidem.
290 Ibidem, p. 88.
291 Ibidem, p. 95.
292 Ibidem, p. 86.

presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária."[293]. De fato, em *Teeteto*, Sócrates distingue o "assombrar-se", o "espantar-se" (θαυμάζειν – *thaumázein*) como a "afecção" (πάθος – *páthos*) do filósofo e como único princípio da filosofia.[294]

Ressalte-se que, para metaforizar o *assombro* derivado da interrupção do fluxo dramático e da emergência do gesto, Benjamin lança mão de imagem semelhante à da rebentação com que Bataille imagina o ser humano no seio dos movimentos infinitos do universo:

> Quando o fluxo real da vida é represado, o instante em que seu curso é interrompido é sentido como um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso. Ele é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas […]
>
> Se, porém, a torrente das coisas se quebra nesse rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista das ondas. Ele faz a existência saltar para fora do leito do tempo, até às alturas, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito.[295]

Se o drama clássico pretendia o palco como uma instância transcendente, por sua vez, o teatro épico de Brecht – negando o fluxo dramático e a transcendência do palco sobre o qual este deveria se desenvolver ininterruptamente – afirma e chama a atenção de seu público para a transcendência do *eu épico*, dos montadores, em relação ao drama encenado, transcendência a partir da qual – como que a partir de um rochedo – poderiam examinar seus acontecimentos por diferentes pontos de vista e imaginar sua montagem de diferentes maneiras, entre as quais deveriam decidir e, sobretudo, evidenciar o fato dessa decisão. Ou seja, recusando-se a se apresentar como retrato supostamente fiel da realidade, mas como meio de aprendizado de atuação consciente nela, sempre passível de transformação, o teatro épico afirmaria e chamaria a atenção de seu público para o fundamento dialético de sua montagem, o mesmo fundamento das ações humanas.

*

Sem pretender identificá-la ao teatro brechtiano, quero dizer que a filmografia de

293 Ibidem.

294 PLATÃO. **Teeteto**. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução, apresentação e notas: Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Ed. bilíngue. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2020, pp. 78-79, parágrafos 155c, 155d.

295 Ibidem, pp. 95-96.

Bressane pode nos afetar paradoxalmente, promovendo um duplo *assombro*.

Por um lado – assim como, para Benjamin, o teatro épico manteria incessantemente uma produtiva consciência de ser teatro –, também o cinema assinado por Bressane mantém a consciência de ser cinema. Nesse sentido – tanto quanto o acentuado traço que emoldura e distingue as sequências e os planos entre si, geralmente sem solução de continuidade dramática, mas participando da lógica de justaposição experimental de elementos que conduz os filmes –, também apontam para a consciência de ser teatro-cinema o ritmo das falas das personagens e o emolduramento de seus gestos, procedimentos que ressaltam o trabalho de montagem dos atores, o confronto entre mostrar uma ação e a ação de mostrá-la[296]. De modo que, com seu traço épico, esses filmes remarcam a atividade da consciência que represa e transcende o fluxo imanente dos acontecimentos, reconhece a indeterminação da direção destes e sua potência de ordená-los experimentalmente. Em suma, também em Bressane, a dialética em estado de repouso pode ser descoberta com *assombro* – despertando em nós o interesse pelo fato de que, tanto quanto somos modificados pelo ambiente em que vivemos, podemos modificá-lo, nele atuando conscientemente.

Por outro lado – mediante essa transcendência do *eu épico*, essa montagem dialética – os filmes articulam, como vimos em alguns deles, movimentos de *comunicação*, os quais apontam para a precariedade da transcendência que os seres aparentemente estabelecem entre si. É possível que seja também com *assombro* que vemos essa crise da possibilidade de uma saída absoluta da imanência. Pois, ao constelar movimentos de *comunicação*, o *eu épico* coloca em questão não apenas a si mesmo, a sua autonomia operatória e a estabilidade dessa própria constelação, da qual ele supostamente possuiria a razão: ante tais movimentos, nós mesmos – nossas operações e nossas obras – podemos ser descobertos nessa abertura para aquilo de que não damos conta e que atua em nós, conosco e no que resulta de nossas ações supostamente racionais.

---

296 Uma nota a respeito da dança de Áurea. Josie Antello, que a interpreta, é professora de dança. Na página de Facebook da Casa das Artes de Laranjeiras, podemos ver a oferta de um curso ocorrido no verão de 2017. Disponível em: https://m.facebook.com/calcasadasartesdelaranjeiras/posts/1355918897814008/?refsrc=deprecated&_rdr Note-se, assim como no teatro épico, a relevância dada à consciência gestual:

> Este curso, ministrado em conjunto pelo diretor Moacir Chaves e pela atriz Josie Antello, tem como sua base a técnica da SEGMENTAÇÃO CORPORAL, desenvolvida pelo italiano Mario Barzaghi, ator do Teatro Tascabile di Bergamo.
>
> Esta técnica mescla a Mímica Corporal, de Étienne Decroux, e a Dança Clássica Indiana (no nosso caso o Bharata Natyam), e tem como objetivo o estudo minucioso das mais variadas possibilidades de gestos e movimentos de todas as partes do corpo.
>
> O resultado dessa prática é a alta precisão e conscientização dos movimentos corporais, um aumento significativo de repertório de gestos e o aprendizado da criação de "Partituras Corporais".

Esse duplo *assombro*, que possivelmente ocorre com Bressane, estaria ligado, portanto, à compreensão paradoxal de sermos uma descontinuidade em relação ao fluxo da vida e de, ao mesmo tempo, estarmos mergulhados nesse fluxo contínuo que nos atravessa. Analogamente à existência que o teatro épico e os filmes de Bressane fariam "saltar para fora do leito do tempo, até às alturas, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito"[297], é como se nós também transcendêssemos a imanência, agíssemos e transformássemos o mundo dado, mas, ao mesmo tempo, nossa ação participasse de uma infinidade de forças que simultaneamente concorrem para realizar um mundo que já vem a ser atravessado por novas forças e transformado em outro, assim como *eu* é atravessado por inúmeras forças enquanto escreve este texto que será atravessado e transformado em sua leitura. Com Bressane, podemos nos assombrar tanto com a potência constelacional da consciência quanto com o fato de tudo estar em jogo, toda constelação em dissolução.

*

Uma passagem por alguns de seus filmes talvez nos leve a esse duplo *assombro*.

Durante seu exílio em Londres, em 1971, o cineasta rodou *Memórias de um estrangulador de loiras* e *Crazy love*, os quais comungam alguns aspectos que nos interessam aqui.

Inicialmente, notemos que, ao longo de cada um deles, podem-se observar análises críticas de determinados imaginários da época – *imaginário*, no sentido de conjunto de imagens recorrentes em uma sociedade.

No caso do primeiro, é como se o bebê de calça vermelha, que vemos ao início – interagindo com algo ou alguém fora de quadro; sendo forçado, em seguida, ao seio de uma loira; e, no plano seguinte, tendo a orelha lambida por ela –, fosse o homem de calça vermelha, o estrangulador de loiras, como se aqueles toques eróticos, aquela força sofrida, durante a infância, promovessem a violência que a personagem de Guará parece não conseguir controlar, como se a exposição, desde os primeiros momentos de vida, ao erotismo clichê das loiras, derivasse no reincidente impulso de liquidar a imagem obsessiva. Essa interpretação rasa ganha outra camada, caso lembremos que, supostamente, segundo Bressane, este filme foi feito a partir de uma retrospectiva de "filmes de estrangulador", ocorrida no "Electric Cinema", que ele haveria frequentado por noites inteiras, tomando

297 BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *In*: **Magia e técnica, arte e política**, 2012, p. 96.

ácido[298]. O interessante é que, também por via dessa informação, poderíamos pensar que a exposição frequente a um clichê derivou na vontade de destruí-lo, extrai-lo dos filmes a que estava ligado e repeti-lo até torná-lo outra coisa, possivelmente ridícula, possivelmente tediosa. O estrangulador, pelo menos, a certa altura, dá mostras de cansaço, de desespero até, diante do arsenal de loiras com que a cidade o ataca. O caráter inescapável e repetitivo, circular, de sua ação é marcado por outros gestos: girar uma corrente prata no eixo do dedo, para um lado e, quando o curso se encerra, para o outro; girar os polegares, um em torno do outro, alternando sentidos contrários; ao avistar uma loira, enroscar para cima o bigode com aprumo, forma que, após cada estrangulamento, ele desfaz. Se este fazer e desfazer dos mesmos gestos pode parecer enfastiar a personagem, para o filme, é motivo de *variações*, de perversões de um clichê – sendo este um dos traços de seu caráter épico, pela perspectiva de Szondi.

Essa devoração de um imaginário – que me parece ter relação com o que, lembremos, disse Haroldo: que o que se dá neste filme é o estrangulamento da "retórica verbal do cinema", "uma tomada de posse, com as mãos, da moela do cinema, estrangulando-o no ato"[299] – também se observa em *Crazy love*: o mesmo procedimento, embora atenuado, de *variação* de gestos clichês, com Guará, agora, recorrentemente se ajoelhando aos pés de Rosa Dias, ou, com seus comparsas, fazendo um campo de guerra no pátio residencial (aliás, o mesmo espaço em que se filmou *Memórias…*), ou, ainda, por longos minutos, dando murros e cabeçadas na parede, após a morte do objeto ansiado por seu desejo. E, assim como os gestos do filme anterior estão, em alguma medida, vinculados a um clichê feminino, aqui, também, eles estão ligados, por justaposição, a revistas, inclusive pornográficas, que vemos Guará folheando, ou, por meio do título do filme, à lamuriosa canção de Paul Anka, que parece moldar o corpo suplicante do homem apaixonado. De modo que, novamente, trata-se de analisar um contexto cultural, dele fazendo ressaltar, pelo "emolduramento", alguns de seus gestos típicos, "reconhecíveis", como dizia Benjamin a respeito do teatro épico.

Tal emolduramento, em *Crazy love*, é potencializado pelo uso de uma máscara sobre a câmera (que lembra a que vimos em *Educação sentimental* e, mais ainda, em *O monstro caraíba*): uma folha preta, cuja abertura propõe à imagem uma moldura em forma de olho, ou na qual, em outro momento, outra abertura, também semelhante aos contornos de um olho, vai sendo recortada com lâmina pela personagem de Guará, que intermitentemente vem até

298 Cf. DRATOVSKY, Vinícius; FALCÃO, Gabriel Linhares; MERMELSTEIN, Paula; ZENOM, Matheus. Conversa com Júlio Bressane (I). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte. Rio de Janeiro, abr. 2023. Disponível em: https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/ (Acesso em 21/01/2026).

299 FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*, p. 175.

nós para, por meio da extração do que cobria totalmente a câmera, alargar o enquadramento[300]. Tal gesto nos induz a derivas. Inicialmente, caso fosse possível nos determos apenas nele, poderíamos dizer que, como que por si só, ele carrega a potência do duplo *assombro*: pois não apenas, no ato de mostrar algo (o que vemos emoldurado pela máscara), mostra que mostra (que o que vemos provém de um recorte emoldurante) – descobrindo assim a dialética em estado de repouso e indicando a atuação de uma consciência –, como enfatiza também, ao mesmo tempo, que se, por um lado, toda imagem traça limites entre si e o que a circunda, excedendo a imanência, por outro, tais limites são contingentes e o que está dentro de quadro comunica, intimamente, com o que o que o excede, com a *circuncena*, colocando em jogo, como também vimos em *Educação sentimental*, a transcendência dessa consciência. Apresenta-se em outros momentos o paradoxo vislumbrado através desta máscara – que possibilita intuir tanto a descontinuidade, que traça, aparta e ressalta as imagens, quanto uma continuidade, invisível e incapturável, que excede suas bordas e as comunica –. Note, por exemplo, aqueles planos, ainda ao início do filme, nos quais, refletidos em um espelho, aparecem os atores, o cineasta e o fotógrafo, de modo que se corrompem e transtornam os fingidos limites entre *cena* e *circuncena*. Em um desses planos, dentro de um quarto, Rosa Dias está nua, sentada diante do espelho, no qual podemos ver refletida, além de Rosa, a mão do operador que gira o anel da câmera, apertando e desapertando o enquadramento, indo e voltando de primeiros planos, ora do rosto, ora do peito da atriz, desta maneira invisibilizando seu próprio reflexo, embora sua mão continue nos tocando, através de manipulações de foco e da brusca abertura da objetiva, que então o enquadra, novamente espelhado. Aqui, já nem sequer faz sentido a distinção convencional entre atriz e equipe fílmica: o fotógrafo, aqui, é ator, ator épico, se quisermos este conceito: é um *eu épico* que, aliás, não apenas mostra que mostra o que mostra, como também mostra que *se* mostra, mostra que pode se mostrar e não se mostrar, refletir-se e não se refletir, mostra que pode abrir e fechar o enquadramento e mostra que, quando não se mostra, quando se aparta para fora do que mostra, continua atuando no que mostra, transformando o que mostra, assim como aquilo que mostra continua atuando nele, pois seus movimentos tateantes, de focar e desfocar seu suposto objeto, são promovidos também por este, não independem absolutamente deste: a pretensa transcendência consciente do *eu épico* – a uma distância

300 Sandro de Oliveira interessou-se em rastrear, em cinemas experimentais, gestos de mutilação ocular e afins – por exemplo, "imagens sobrepostas, prismáticas, caleidoscópicas, distorcidas, arranhadas, em negativo, perfuradas e reversas" –. O roteiro é interessante, na medida em que encontra Bressane numa constelação de cineastas que ele, de outra parte, não chega a apontar em sua história do "experimental no cinema nacional". Cf. OLIVEIRA, Sandro de. De Eisenstein a Bressane: genealogias de um gesto experimental. **Intexto**, Porto Alegre, n. 52., 2021.

cambiante de seu pretenso objeto, o qual ele pretensamente traça e fragmenta em imagem – é atingida e animada por uma incerta intensidade deste, que, aliás, o encara e nos encara a encará-lo, de tal modo que vemos que não vemos a imagem: que a imagem é o que se vê e – nesse trânsito de forças, nessa *comunicação* de corpos in-distintos – ela se vê como nós, sempre a ponto de um desatar, ou seja, sempre às voltas de um apagar.[301]

Essa paradoxal simultaneidade – da descontinuidade entre as imagens e a continuidade de seu transbordar – pode ainda ser notada na inserção de planos de outros tempos e espaços, tanto em *Memórias de um estrangulador de loiras* – que traz a Londres, por exemplo, fragmentos de cada um dos filmes *belair* de Bressane, rodados um ano antes, em 1970 – quanto em *Crazy love* – que traz, ao mesmo lugar, imagens aparentemente também produzidas no Brasil, mas ainda mais distantes temporalmente, planos caseiros da juventude do cineasta. Em ambos os filmes, este gesto pode ser interpretado como parte de uma *aventura exogâmica*, de uma devoração dos convencionais limites espaciais e temporais, inclusive os nacionais, devoração que vem a gerar outro corpo poético, outra configuração proposta ao devorativo devir.

Quero, contudo, chamar atenção a outro aspecto em jogo nessas montagens. Tanto quanto o traço visual da imagem – que, ressaltado em *Crazy love*, vem acompanhado pela percepção de que os limites da moldura não impedem a *comunicação* entre os pretensos dentro e fora dela –, também os traços sonoros, dos dois filmes, são frisados por um silêncio espesso que se, por um lado, os mantém distantes, distintos, entre si, por outro, dá lugar a uma composição de sons anacrônicos, então postos em *comunicação*.

A analogia, entre estes paradoxais gestos sonoros e visuais – entre o silêncio, que

---

301 Essa metáfora que vislumbra a *imagem* como *nós* pode remeter a um texto de Felipe Soares, o qual gira em torno de um cineasta caro a Bressane, "Godard: O cinema é nós mesmo(s)", publicado em 2015, na revista *Ciclos*.
O ensaio – que inicia abordando principalmente as *Histoire(s) du cinéma*, com *s*, e sua montagem que valoriza o que se dá nos interstícios das imagens (valor que, creio, tenho observado em Bressane) – lança mão de um texto de Nancy, para propor que Godard estaria nos convidando a assumir uma concepção, *desontológica*, "do próprio ser como singular plural", ou seja, como "co-ser", de modo que "todo o sentido possível passa a carregar consigo um *nós*", descartando-se "a distinção entre história individual e história coletiva, entre uma suposta história minha e uma suposta história do mundo", descartando-se, por conseguinte, agora com Josefina Ludmer, a *autonomia*, inclusive a do cinema, a de qualquer arte – *desontologia* e, no mesmo passo, *desautonomia*, que poderiam, talvez, conversar com aquela concepção, várias vezes proposta por Bressane, do cinema como "organismo intelectual demasiadamente sensível, em que tudo se dobra e desdobra, chega à borda e transborda.".
Em relação a esses transbordamentos que caracterizariam o cinema, o ensaio pode fazer perceber, em particular, a gritante reverberação de *Filme de amor* em *Passion*, de 1982, em que Felipe vê a recusa de Godard à autonomia se tornar "especialmente exuberante" e em que, como no filme de Bressane, "tudo é profanação, mistura, atravessamento, promiscuidade", recusando-se "qualquer fronteira entre cinema e pintura, poesia, história, teatro, indústria etc.".
Cf. SOARES, Felipe. Godard: O cinema é nós mesmo(s). **Revista Ciclos**, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, fev. 2015.

contorna os sons ao mesmo tempo nele incidentes, e a máscara escura, que, simultaneamente, emoldura o que dela irrompe e sofre a violência do que parece excluir –, pode nos conduzir a um filme muito mais recente: *Sedução da carne*, de 2018. Aqui, o que me interessa não é tanto a aparição de Bressane – já no primeiro plano, movendo sua câmera no chão, voltada para ele contra o céu, visto através da copa de uma árvore. O que aqui me interessa é como as imagens das duas sequências iniciais – gravadas digitalmente, com som direto da câmera, portanto bastante ruidosas, em sua maior parte, e de uma tatilidade áspera –, por meio de uma recordação que alude a elas, entram na cena que as sucede. Acerca disso, o que quero destacar, desdobrando o que vinha observando em *Crazy love* e *Memórias de um estrangulador de loiras*, é, inicialmente, a cenografia de *Sedução da carne*. No primeiro plano, após aquelas duas sequências – e separado delas, note-se, pela duração de uma silenciosa tela preta –, veem-se pouquíssimos elementos: uma mesa de madeira, sobreposta por livros, papéis, lápis e uma jarra d'água; uma mesinha baixa, também de madeira, que suporta um prato com carne vermelha crua; uma cadeira, igualmente de madeira, sobre a qual está sentada a personagem Siloé; e um pedaço de tronco, com um único galho, curto, podado, no qual está pousado um papagaio. Tais elementos, por um lado, claramente distintos – combinados à fala sobriamente decidida de Siloé –, por outro, estão mergulhados no entorno escuro e silencioso, como se pairando no vazio entre os astros. Novamente, portanto, um emolduramento – sonoro e visual –, como se aquela máscara preta de *Crazy love* se tivesse convertido em todo o espaço, não se tratando, agora, porém, de recortar a superfície para ver um tanto do que ela esconde, mas, da escuridão, destacar com luz artificial aquele tanto que se quer ver e, no silêncio, emitir as palavras exatas que nele projetam outras imagens, que a um só tempo excedem aquele espaço e o invadem. É nesse incógnito e abismal *apartamento* que as imagens das duas sequências iniciais se transfiguram em uma narrativa que, até então, provavelmente, não se podia delas, isoladamente, depreender: na primeira, vemos tomadas da região do lago Silvaplana, na Suíça, que podemos reconhecer em outros filmes – como em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, de 2019 –, lago à beira do qual se encontra a enorme pedra piramidal, que, em *Ecce homo*, o filósofo descreve como propulsora do pensamento do *eterno retorno* (voltarei ao assunto); na segunda sequência, vemos tomadas em uma praia, com pássaros que se dispersam à chegada do olhar e pescadores enfileirados puxando uma corda estendida ao mar, mirados na contraluz do sol e falando uma língua a mim desconhecida – apenas depois vim a saber que estava vendo a praia de Kovalam, na Índia[302].

302 Cf. BRESSANE, Julio. Sedução da Carne: breve divagação. *In*: **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018, p. 54.

Tais imagens, a princípio, poderiam ser classificadas como registros de viagens, ou planos cuja liga é misteriosa, de uma lógica, se a há, dificilmente apreensível, planos unidos, menos por um discurso claramente inteligível, e mais por uma respiração frequentemente ofegante, que perpassa essas divagações e paradas curiosas ante formas de vida, esse olhar que gira em transe – pelas nuvens no céu azul, as árvores, as montanhas, a água luminosa, lisa, crespa – e que depois se deixa quase tocar, baixo, pelas ondas na praia, condução tateante que às vezes retorna, insistente, desejosa, a um mesmo objeto, ensaiando outra abordagem. E, enquanto a montagem nos propõe imaginar uma estranha proximidade entre o vale suíço e a praia indiana (procedimento de reconfiguração geográfica, semelhante ao que vimos em *Tabú*), Siloé, por sua vez, retroativa e verbalmente, produz, nessas imagens, outra história, outras imagens, portanto: de viagens, com seu marido, por lugares secretos, até a morte, deste, à beira mar. Em sua "breve divagação", Bressane retoma essa passagem, entre o espaço exuberante, daquelas paisagens, e o espaço retraído, em que a personagem as rememora. E pensa o silêncio, no interior do qual ela se encontra, como propício ao devir imaginativo:

> Uma enorme fatalidade obriga ao silêncio, à mirada anterior. Na quietude das coisas rola, surdamente, a imanência do devir. Devir, transportado por todos os fluxos em um vir a ser em abismo, levanta inesperadas áreas onde se desenham configurações inusitadas. Novas carnações, encarnações, reencarnações, uma a uma e todas juntas, são reorquestradas. Aproximar distâncias, Engandina e Kovalam, recortar, juntar, montar, inventar lugares na imaginação soberana, das ondas do lago Silvaplana às ondas do Mar da Arábia, uma ampliação metafísica do invisível, o luxo da coragem, coragem esta hoje rara, de imaginar destinos, ângulos diferentes no particular e no conjunto das coisas.[303]

Expõe-se, neste fragmento, aquela paradoxal perspectiva que, em uma imagem, contempla o fluxo imanente, em que tudo é confuso, e o levantar, o emergir de figuras e configurações que, em alguma medida, se apartam entre si, se emolduram e transcendem a continuidade indistinta. No próprio retraimento, nos limites desse apartamento silencioso – que depois, mostrado por fora, saberemos ser um cubo armado com tecido preto, aliás poroso, sendo possível ver através dele, como às vezes ocorrerá, a depender da incidência da luz e da angulação do olhar –, nos limites, portanto, transitáveis desse apartamento, corre o devir reconfigurador. No silêncio, é possível ouvir novas imagens, no *apartamento*, é possível a *comunicação* com o que o excede.

Ao comentar *Sedução da carne*, no festival *Laceno D'Oro*, Bressane chegou a argumentar a favor desse silêncio promotor da imaginação, que, em seu entendimento, foi suprimido pela lógica capitalista, à qual – mais do que a concentração, necessária à escuta –

303 Ibidem.

interessa “espatifar a consciência humana – pra poder manipulá-la, pra poder usá-la, como os espanhóis fizeram na América: criaram muitos países pequenos pra poder dominar aquilo tudo, destruir aquilo tudo.”[304]. E recorda o trecho do poema que eu trouxe na epígrafe desta seção – *É o silêncio…*, de Pedro Kilkerry –, o qual lhe haveria sugerido a questão de *Sedução da carne*:

> E a câmara muda. E a sala muda, muda…
> Áfonamente rufa. A asa da rima
> Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda
> Novo, um fantasma ao som que se aproxima.

Figura 84 – Fotograma de *Crazy love*



Fonte: BRESSANE (1971).

Em *Crazy love* – que silenciosamente começa com um homem em flor de lótus, um Buda novo de ponta-cabeça, no interior de um apartamento londrino –, a máscara escura, que vem, depois, impor-nos a escuridão, rufa: treme, nela, o clichê musical de suspense e uma lâmina a fura, fazendo precipitar uma agitação luminosa, que passa a figurar um fragmento de homem – de Guará vestido por um sobretudo listrado – que então se afasta e força as bordas dessa nova imagem, caminhando de um lado a outro, entrando e saindo do enquadramentolho. O transbordamento de *Crazy love* – que atravessa o texto de André Breton e também, de modo mais geral, para Bressane[305], dadaístas, surrealistas e formalistas russos, além de conversar

304 Comentário disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc&t=142s.
305 Cf. Catálogo da Retrospectiva Julio Bressane: Cinema inocente, 2003, p. 17.

com filmes da vanguarda francesa, "numa espécie de auto-operação de catarata" (metaforizada, podemos assim vê-lo, no plano em que Guará, por longos minutos, simula cortar o próprio olho com uma faca, evocando ainda, outra vez, *Un chien andalou*) – deságua em *Educação sentimental*: o vestido de rosas, que Rosa veste naquele, parece o mesmo vestido por Áurea neste, em sua dança extática, em um transe que traz, a uma imagem traçada em 2013, um tecido imaginado em 1971. Dança extática que também a faz mergulhar em *A erva do rato*, lá, de onde vem o som de afogamento voluntário que podemos ouvir aqui, e lá, onde a personagem, interpretada por Alessandra Negrini, dança a mesma dança que as *comunica*, entre si e com os "fluxos de um vir a ser em abismo", talvez aquele percorrido pelo poema de Áurea, próximo ao de Juana Inés de la Cruz. E assim como, extaticamente, o *apartamento* de *Educação sentimental comunica* com o de *A erva do rato*, este invoca e recebe a visita de ainda outros fantasmas: Hércules, que, segundo o homem, haveria passado por aqui, pelo Brasil, e que, segundo a mulher, estaria aqui, "Hércules já", presença com a qual ele goza; e Cleópatra, cujo nome, ao ser proferido pelo homem, parece despertar nela uma reminiscência – nela, a personagem encarnada por Alessandra Negrini, que reencarnara a rainha no filme de 2007. Mas aquela mesma dança se vincula, ainda, a uma outra visita, que invade o apartamento: a mulher, aparentemente sonâmbula, vai à sala e dança, em transe, ao lado da arapuca, armada pelo homem para capturar o rato que vem roendo aquelas fotografias eróticas guardadas com tanto zelo. Ou seja: no apartamento, imagens são traçadas, colocadas *à parte*. Mas uma força exterior, estrangeira – que, fazendo sombra na parede, lembra o falo das festas dionisíacas –, vem perturbar a reclusão dessas imagens, vem devorá-las, vem, pela boca, contradizer o impulso apolíneo, corroer suas figurações e também a mulher, penetrá-la até a morte – o que, no entanto, não impede, antes demanda a renovação do impulso plástico do homem, que segue vivendo com o esqueleto da falecida e fotografando esse indício do abismo, que abocanha o indivíduo isolado, só.

Em Bressane, os gestos, que descobrem a dialética em estado de repouso e a potência experimental de uma consciência transcendente, possibilitam ver, também, que esses pontos de parada, em que se chocam os fluxos imanentes, promovendo a emergência de imagens, muito em breve serão novamente submergidos, devorados sem culpa por uma boca sorrateira. O apartamento silencioso convoca as forças que podem arruiná-lo: a música inaudita, a assombrosa regeneração da vida em excesso, a parte maldita que em Bressane se quer bendizer, a fruta podre que ainda alimenta e que pode, quem sabe, agradar certos gostos errados, transvaloradores.

Figura 85 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Antena

"Suponha-se mesmo que existem varios astros e que, em cada um dêles se localisará uma vida e um meio. Pois nem por isso cairia por terra a hipotese dos mundos sobrepostos.

"– Como assim," objectar-se-ha. "Entre os astros haveria nesse caso a distancia – e não se vence a distancia sem movimento… – Perdão… Mas quem nos diz que o movimento existe? Podemos acaso ter essa certeza? De forma alguma… E veem até de muito longe as dúvidas a tal respeito – já Zenão D'Elea negava a sua existência. De resto o mais provavel, o quasi certo – é que o movimento, o tempo, a distancia (ou melhor: as medidas do tempo e da distancia), serão apenas sensações proprias aos nossos órgãos actuais, sensações que os definem: *e a realidade das coisas uma outra sensação; bem como a sua irrealidade. Porquanto no Universo, nada será real ou irreal,* mas outra coisa qualquer – *que só saberia o indivíduo perfeito que se adaptasse duma só* Idade*, a todas as vidas, vivendo-as universalmente. E a esse triunfador, em verdade, caberia o nome de Deus".*

"Depois, nesta hipotese da sobreposição dos meios, não será um belo apoio o conhecido fenomeno do já visto*? Se as existências se cristalisassem* separadas*, longinquas entre si, se a distancia fôsse uma realidade – presumivelmente nós não lograriamos entrever com vislumbres de sentidos prematuros (por transparencia brumosa, decerto) o que estilisasse numa outra vida, e assim chegados a ela, reconhecermos ás vezes, em ténues lembranças, sombras, paisagens, crepusculos".*

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: *A estranha morte do Prof. Antena*, 1914.[306]

[…] vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y senti vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto esse objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los

306 SÁ-CARNEIRO, Mário de. A estranha morte do Prof. Antena. *In*: **Céu em fogo**, 1915, pp. 221-222.

hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.
JORGE LUIS BORGES: *El Aleph*, 1945.[307]

porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dionísio.
MURILO MENDES: "Microdefinição do autor", 1970.[308]

Tu modo de pensar así
Es mi preocupación.
¿Cómo poder confiar en ti
con tanta aberración?
LUIS ARCARAZ: *Superstición*, 1961.

Figura 86 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

307 BORGES, Jorge Luis. El Aleph. *In*: **Obras completas** (1923 – 1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 626.
308 MENDES, Murilo. Microdefinição do autor. *In*: **O menino experimental** (Antologia). São Paulo: Summus, 1979, p. 13.

Figura 87 – Fotograma de *Miramar*



Fonte: BRESSANE (1997).

Não encontrei, mas não duvido de que possamos encontrar esse cruzar de pernas abstrato no "cinema de vanguarda francês", no qual o corpo talhado no preto é um clichê. Busquei-o em alguns filmes de Germaine Dulac, guiado pela lembrança, por exemplo, disso:

Figura 88 – Fotograma de *La souriante madame Beudet*



Fonte: DULAC (1922).

O que segue, nesta seção, é o começo de um estudo – a tentativa de costurar leituras que fiz já há alguns anos com leituras em que, encaminhado pela pesquisa, estou dando os primeiros passos, os quais, ainda que imprecisos, parecem-me compassar aqui.

Passaremos por essa palavra muito repetida por Bressane – *clichê* – para pensarmos seus experimentos de montagem em proximidade com outras intempestividades, como os mergulhos de Warburg por entre reconfigurações *patéticas*. Atravessando a conversa, ouvimos também um pouco do que Eisenstein veio a dizer em torno da montagem, do *patético* e do *êxtase*. Abre-se assim uma das possibilidades de vislumbrarmos a *agonia* em Bressane: a luta das forças pelos tempos, por sensibilizar a *antena cinematográfica* e se imprimir na *imagem*, em *nós*. Ora, Benjamin também cismou com essa sensibilidade ao sopro anacrônico – as constelações, as histórias advêm dessa passagem, elas acorrem a uma mesa de montagem que pode ser pensada com Bergson: a mesa de montagem como um *centro de indeterminação*, sensível aos estímulos dos *clichês* que, por ela passando, transfiguram-se em outra(s) história(s). Em suma: transitaremos aquela tensão entre o dentro e o fora, o parto do *começo*, a previsão da impossível exorbitância. O que pensaremos aqui, no sentido de composição de passados que anseiam seu vir a ser – a gravação de sua passagem –, ressoa o e no que pensaremos na próxima seção: a *afirmação trágica* – querer e mesmo promover o arrebatamento das configurações, devoração através da qual as imagens *vêm a viver*. Bressane aparecerá assim como um *pesquisador*, aquele que, pela montagem, passa as constelações ao êxtase, à saída para o interior de novas constelações: o Aleph na terra e a terra no Aleph.

Em contato com *Limite*, de Mário Peixoto e Edgar Brazil, de 1930, os filmes de Bressane que mais nos tocarão nessa história são *A agonia*, de 1978; *A fada do Oriente*, de 1971; *Garoto*, de 2015; *Rua Aperana 52* e *O batuque dos astros*, ambos de 2012; *Relâmpagos de crítica murmúrios de metafísicas*, de 2024; *Antonioni-Hitchcock: a imagem em fuga* e *O cinema do cinema: criação e recriação da imagem no filme cinematográfico*, ambos de 1992; *A longa viagem do ônibus amarelo* e *Ideograma*, ambos de 2023. Mas eu poderia recomendar ver também aquelas viagens de Bressane pelos espaços em que passaram Antonioni e Nietzsche, por manterem uma afinidade muito grande com *O batuque dos astros*, em que Bressane busca Pessoa. Na verdade, vale ver muitas outras coisas, vale ver o que quiser: o texto que segue é um jogo de ouvir ressonâncias, o que implica também não ouvir ressonâncias, o que deriva no campo relativamente aberto a outras reflexões além das que quiseram me conduzir[309].

309 Depois de ter escrito uma boa parte do que se lerá em seguida, retorno a esta introdução para uma nota de rodapé: em decorrência de uma reminiscência que agora sei inexata – a qual, enquanto eu cismava no texto, me fez crer que, no lugar de "*jogo* de ouvir ressonâncias", eu teria dito "*brincadeira* de ouvir ressonâncias"

*

Como temos visto, a parte épica da montagem em Bressane explicita sua consciência de ser cinema. Não apenas nesse sentido, mas também nele, seus filmes sofrem o impulso de *Limite*, o filme de Mário Peixoto, de 1930. Pensemos em torno disso partindo do que diz Bressane:

Eu já havia referido um texto em que ele indica, em linhas gerais, uma história do experimental no cinema nacional. Essa história começaria pela *Vista da Baía da Guanabara*, filme de 1898, perdido e imaginado por Bressane (agora, inclusive, filmado por ele, para o começo de *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*), o qual registraria, no nascimento do cinema nestas terras, o elemento experimental – *travelling* e oscilação da câmera, posicionada no convés do *paquette* que trazia da Europa os "irmãos Secretto"[310]. A história passaria também pelas imagens documentais de Thomaz Reis – "imagens do Brasil mítico", em "composições que combinam rigor e improviso"[311] –, chegando a *Limite* e avançando cronologicamente. Mas paremos aqui: de suas observações, destaco, a princípio, o reconhecimento, no filme de Peixoto-Brazil, da primeira distinção e configuração do "signo do eu-cinema"[312]. Bressane reconhece em *Limite* uma "nova mentalidade", pelo fato de o filme ser, "entre nós, arte alusiva, paródica ou de consciência do passado do cinema", "cinema do cinema", ou seja, "criação e recriação da imagem no filme cinematográfico"[313]. Ao ver de

–, acabo de perceber que, no que vim a escrever, talvez eu esteja, de algum modo e sem planejá-lo, atendendo a um pedido de Felipe Soares: que eu brincasse *mais* com Bressane, tendo em vista a brincadeira desse cinema. Animará Felipe a brincadeira porvir?

310 BRESSANE Julio. O experimental no cinema nacional. *In*: **Alguns**, 1995, p. 35.

311 Ibidem, p. 36.

312 Ibidem, p. 38.

313 Ibidem, pp. 36-37. É frequente em Bressane a evocação da *paródia*. Sigo colocando-a em jogo, embora com lances não muito certeiros. Em um próximo estudo, pretendo pensar o conceito em analogia com o de *tradução*, como proposto por Haroldo, que diz, por exemplo, assim, ao comentar sua tradução do *Fausto* de Goethe:

> A tradução é também uma persona através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como a paródia, ela é também um "canto paralelo", um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais. Assim, ela se deixa derivar no movimento plagiotrópico geral da literatura, de que falei no ensaio inicial, e que tanto afina com a ideia que tinha Goethe da apropriação, pelo poeta, do patrimônio literário extante. O nosso Odorico Mendes, "pai rococó" (Sousândrade) e patriarca da tradução criativa, interpolava, quando lhe parecia bem, em suas traduções homéricas, versos de Camões, Francisco Manoel de Melo, Antonio Ferreira, Filinto Elísio.

Não parece que Haroldo fala da tradução homérica de Odorico Mendes como se falasse do que estamos chamando de *transfilmagem* em Bressane? Nesse estudo que estou projetando, quero andar por aí, esperando ouvir ecos de Warburg pelo caminho.
Cf. CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. *In*: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**.

Bressane, *Limite*, "ciente do passado, sente a influência e radicaliza os procedimentos, as figuras da tradição máxima do cinema experimental, que é o cinema de vanguarda francês dos anos 20"[314]:

> *Limite*, o filme, experimentou, inventou, criou novos enquadramentos, desenquadrou e criou novas possibilidades de compreensão e apreensão da luz. Novas ferramentas para esta coisa pouco simples a que se resume toda arte: transmitir uma emoção. Tratou o cinema de maneira a submetê-lo e dotá-lo de todas as influências e dar ao cinema uma flexibilidade que até ali ele desconhecia.
>
> Uma última olhadela, um último talho no experimentalismo ancestral e prógono de *Limite*. *Limite* radicaliza esta formulação de Gance: cinema é a música da luz.[315]

Figuras 89 e 90 – Fotogramas de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 191.

314 Ibidem, p. 37.

315 Ibidem, pp. 37-38.

Figura 91 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 92 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Essa música da luz, de *Limite*, canta paralelamente a outro canto paralelo, o *Essai d'étude visuelle de Germaine Dulac sur une arabesque*, filme que antecedeu em apenas um ano o de Mário Peixoto[316]. Ouça:

Figura 93 – Fotograma de *Essai d'étude visuelle de Germaine Dulac sur une arabesque*



Fonte: DULAC (1929).

O arabesco de Dulac vem das *arabesques* de Debussy, que, de outra parte, compôs quatro das dez músicas selecionadas por Brutus Pedreira para *Limite* – *Quatuor à cordes en sol mineur*, *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, *Fêtes* e *Golliwogg's Cakewalk* –, além de ter orquestrado a terceira *Gymnopédie*, de Satie, a música mais recorrente do filme de Peixoto. Com a diferença de que, ao contrário do estudo de Dulac, a seleção musical de *Limite* foi feita com a visão da película já gravada[317]. Mas ambos experimentam passagens entre o que se ouve e o que se vê.

Diria que – além de *La souriante madame Beudet*, de 1923, apontado por Bressane como um dos promotores do filme de Mário[318] – *Limite* se vincula, ainda, a outro filme de Dulac, *L'invitation au voyage*, de 1927. O mote narrativo é semelhante: o desejo feminino de evasão da cadeia patriarcal, os sonhos da mulher que escapou do lar e entrou em um barco,

316 Seria frutífero um estudo de Bressane com Dulac em torno das relações entre música e cinema.
317 Cf. MARINATO, Mário Jorge Cardoso Barbosa. **O som de *Limite***: como a trilha sonora contribui para o filme de Mário Peixoto. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.
318 BRESSANE, Julio. "Deslimite", in: **Alguns**, p. 24.

um bar chamado, justamente, *Invitation au voyage*, decorado como se fosse um navio. Ambos os filmes encenam, digamos, uma *aventura exogâmica* feminina. No de Dulac, a aventura se encerra com o retorno da mulher a casa. No de Mário, com o naufrágio.

Bressane reconheceu a força de *Limite* em filmes assinados por ele. Assume ter tido consciência dessa força em *A agonia*, dizendo, por exemplo – na entrevista para o catálogo da retrospectiva de seus filmes em São Paulo, em 2003 –, ter feito, "nos primeiros 10, 15 minutos do filme", "uma recriação crítica, na escolha de figuras e da sintaxe do Limite do Mário Peixoto."[319]. Que os primeiros 10, 15 minutos de *A agonia* recriem figuras de *Limite* não cheguei a observar particularmente. Mas podemos ver o filme de Mário se estendendo no de Bressane para além desse tempo. Já foi bem apontada, por exemplo, a recriação do plano da mulher na estrada: plano-sequência, câmera na mão que a acompanha de perto, gira ao seu redor quase a tocando, como que a cheirando, às vezes perdendo os seus contornos pela proximidade e pelo movimento, e então a deixa, passeia pelo entorno, passa a vista pela grama e a reencontra, agora sentada numa cerca. Pobre descrição para aquela luz áspera, seca, cuja impressão – apesar de preto e branco, um filme, e colorido, o outro – parece sintonizar *Limite* e *A agonia*, juntamente à repetição, pouco rigorosa, do gesto encenado e do movimento de câmera.

Bressane reconhece a força de *Limite* também em *Cuidado madame*, de 1970. Conta ele, porém, que havia recém-visto, no mesmo ano, pela primeira vez, alguns minutos do filme, entre os quais, os minutos desse plano. Ou seja, como o disse para a Revista Limite, a recriação desse plano em *Cuidado madame* teria sido algo de um "inconsciente ótico": "Fiz sem saber o que tinha a ver", diz ele, notando que só o teria vindo a ver em 2002, quando o Festival de Turim apresentou uma retrospectiva de seus filmes, incluindo uma nova cópia desse[320]. Bressane comparou *A agonia* e *Cuidado madame* assim:

> Depois, quatro ou cinco anos depois, eu fiz um filme que foi o "A Agonia", que tem, vamos dizer assim, um pastiche, uma paródia do "Limite". Peguei alguns planos-chaves do "Limite" e refiz ali, mas aí já conhecendo o "Limite", já compreendendo aquelas formas. Era inédito, ainda, como é até hoje no cinema brasileiro aquilo, mas mesmo assim o "Cuidado Madame" teve uma força mais poderosa, mais emotiva, mais *pathos*, do que depois, quando eu já dominava aquilo, porque era uma coisa tão forte que eu não percebi. Só depois é que eu fui perceber o que era uma coisa

319 Catálogo da Retrospectiva Julio Bressane: Cinema inocente, 2003, p. 22.

320 Nota-se como poderia ser produtiva, nesse ensaio, uma leitura de "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", no sentido de observar, com Benjamin e Bressane, que o aparelho cinematográfico imagina o que *excede* a consciência do *eu épico*. É frequente – por exemplo, no já referido filme de Geraldo Sarno, *50 minutos e 23 segundos com Júlio Bressane* – ouvir o cineasta afirmar a inconsciência na criação artística, a feitura de um filme como busca pelo desconhecido, processo que começa por algo dado a ele casualmente e que ele desdobra sem saber em quê resultará exatamente.

evidente.[321]

Como Bressane também o fez na conversa que tivemos (transcrita em anexo), podemos reconhecer a recriação do plano de *Limite* ainda em *A fada do oriente*, de 1971, em viagem pelo Marrocos. Aqui, o mesmo movimento é ensaiado algumas vezes: Bressane, com a câmera na mão, indo, saindo e voltando a Rosa Dias, mas não só – os planos, mesmo aqueles em que ela não aparece, frequentemente são guiados pelo impulso de des-enquadramento, reiterando aproximações tateantes e retornos à busca por outros ângulos, contornos, superfícies e intensidades luminosas. É basicamente por esse movimento – que em *Limite* se adensa no plano da mulher na estrada – que Bressane diz ter o filme de Mário transgredido a tradição que abocanhara e configurado o signo do eu-cinema. Retomemos seu texto:

> Mas ainda mais: [*Limite*] 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![322].

Quero notar, de passagem – particularmente em torno desse desenquadramento apontado por Bressane – que em *Matou a família e foi ao cinema* – ou seja, um ano antes de ele ter visto o plano de *Limite* – há (no curso de uma narrativa análoga à do filme de Peixoto: jogos de cena em torno da miséria patriarcal) um movimento que o recorda, um olhar que abandona o que aparentemente vinha sendo seu interesse (um assassinato) e se dirige ao que pode ser considerado *fora de cena*, *obsceno* mesmo: uma janela de canto de cozinha. Perceba o parentesco desse enquadramento com o de um fotograma vindo de outra sequência de *Limite* – não daquela, talvez tematicamente mais óbvia, cujo movimento de câmera vai encontrar a ausência da mulher atrás da grade da janela por onde, antes, ela olhava para cá, mas daquela cujo movimento de câmera vai repousar sobre um capacho de porta:

---

321 Cf. DRATOVSKY, Vinícius; FALCÃO, Gabriel Linhares; MERMELSTEIN, Paula; ZENOM, Matheus. Conversa com Júlio Bressane (I). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte. Rio de Janeiro, abr. 2023. Disponível em: https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/ (Acesso em: 09/07/2025).

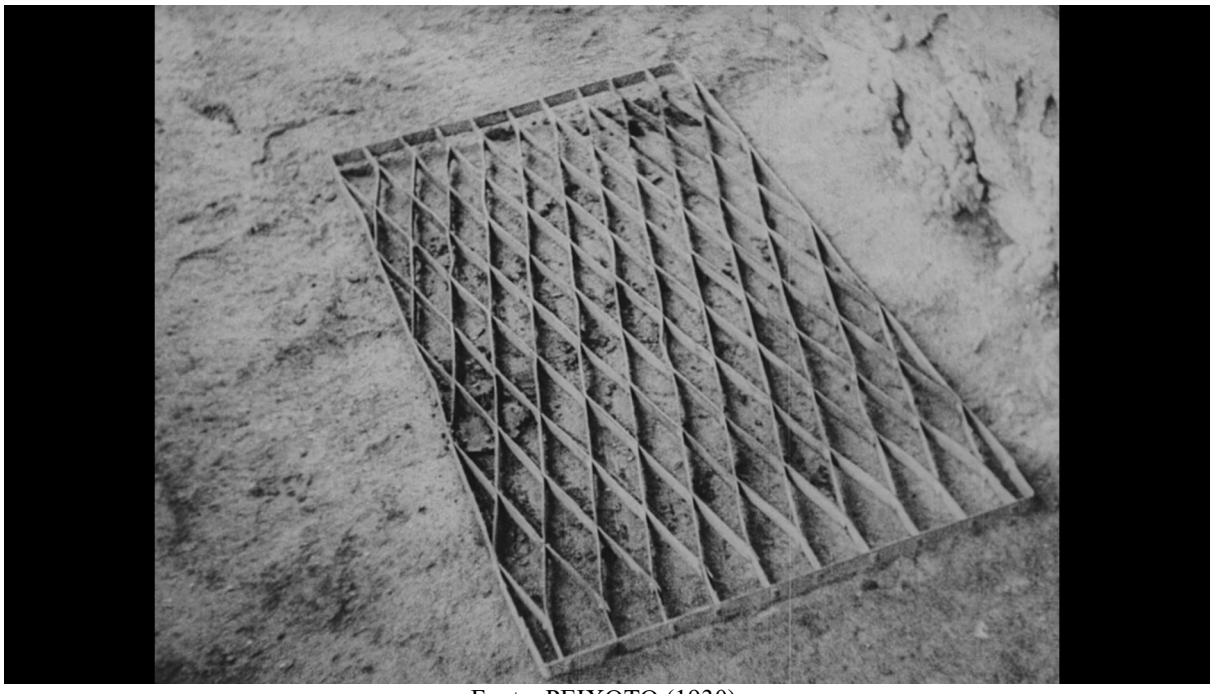
322 BRESSANE. O experimental no cinema nacional. *In*: **Alguns**, pp. 37-38.

Figura 94 – Fotograma de *Matou a família e foi ao cinema*



Fonte: BRESSANE (1969).

Figura 95 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Esses desenquadramentos do entrecho do filme e paradas em objetos talvez aparentemente desprovidos de interesse narrativo e dramatúrgico, objetos que participam da cena sem que os atores, mesmo pisando neles, lhes dirijam atenção, é outro gesto que sintoniza Peixoto e Bressane.

Mas quero retomar a questão do "eu-cinema". Chegamos até aqui movidos por esse signo. E agora vejo que me precipitei ao supor sua provável equivalência com o *eu épico*, o que sustentaria, de certo modo, a hipótese de que Bressane sofre a força de *Limite* também no sentido de uma experimentação da consciência dialética. Afirmar qualquer coisa a respeito está, no entanto, parecendo-me nada simples e ainda muito mais distante me parece a possibilidade de afirmarmos que o "eu-cinema" implica o mesmo que o "eu épico". Não levarei, aqui, a questão tão longe quanto ela pede e pode. Mas nos detenhamos um pouco.

O *eu épico*, em nossa leitura (bastante restrita), mostrou-se como o signo da distância crítica, potencialmente revolucionária, exercitada na montagem teatral pelas interrupções da ação e a composição gestual. Um estudo mais abrangente do teatro épico cairia bem aqui, mas é possível notarmos, com o pouco que temos, que são outras as questões em *Limite* – ao menos no *Limite* atravessado por essa percepção de Bressane. Pois embora, por um lado, *Limite* encene uma situação relativamente conhecida, com gestos relativamente reconhecíveis e traçados de tal modo que se reconhece que assim o foram, ou seja, que se reconhece sua artificialidade, a dialética que em alguma medida lhes dá lugar, por outro lado – e percebo que assim acabamos de tocar outra sintonia entre *Limite* e Bressane –, o filme de Peixoto chegaria, para este, a "filmar a própria luz e o movimento" e, por isso, configuraria "o signo do eu-cinema", "o cinema, ele mesmo"[323]. Tenho a impressão de que, em *Limite*, esse passo em direção à luz e ao movimento é compassado ao passo da mulher em direção à aventura. Quero dizer: a evasão da mulher, para fora de seu papel doméstico no patriarcado – ou seja, o motivo épico do filme de Peixoto –, é combinada à evasão da imagem para fora da dimensão épica do filme, para lá onde o que interessa, o que se busca sentir, é luz e movimento. Não quero, com isso, dizer que se perca, em *Limite*, a consciência dialética – *vemos* o seu gesto, a sua montagem, a sua crítica –, mas parece-me que poderíamos pensar *Limite* como um épico da perda da *imagem* patriarcal, ou seja, épico de uma passagem ao jogo, ao perigoso mundo antropofágico, em que os limites da propriedade – do *eu* – entram em crise – em outras palavras, épico de uma fuga ao *inobjeto*, à confusão dos limites objetais que sustentam o ideal profano, a obra do Homem. Em suma: esse épico da imagem, percorrendo uma crítica ao

323 Ressoa aí a experimentação de Dulac em torno do chamado "cinema puro", do qual seu arabesco seria, entre outros, um exemplar?

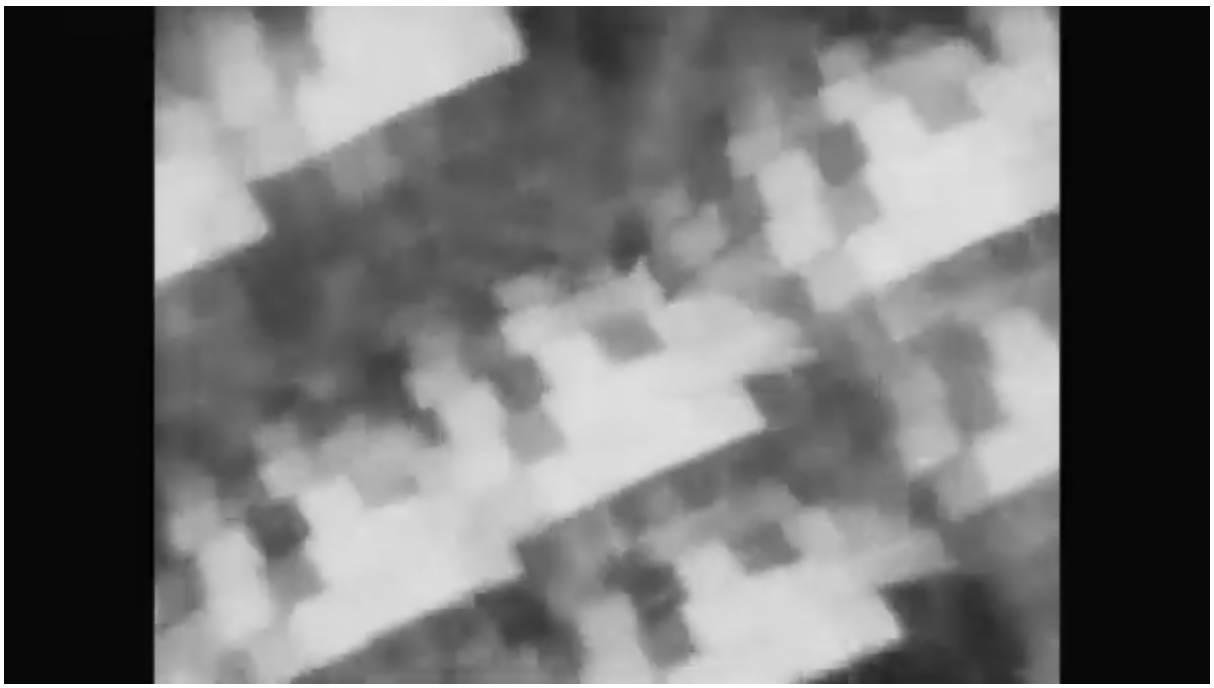
patriarcado como confinamento feminino, experimentou movimentos disruptivos e perturbadores que podemos reconhecer, outra vez, no arabesco de Dulac. Veja:

Figura 96 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 97 – Fotograma de *Essai d'étude visuelle de Germaine Dulac sur une arabesque*



Fonte: DULAC (1929).

Figura 98 – Fotograma de *A agonia*



Fonte: BRESSANE: *A agonia*, 1976

Talvez esses sejam rastros do "eu-cinema" sonhado por Bressane: a luz refletida de uma superfície pela qual passa o olhar, "filmar a própria luz e o movimento". Mas, aqui, ao mesmo tempo, o *eu épico* é ferido. A distância crítica é posta à prova. Aqui, a imagem é transe à beira da morte: os contornos que vão se perdendo, a tontura… É alta a tensão entre o reconhecimento e o arrebatamento desses clichês. Digo *clichês*, porque essas imagens podem eventualmente desempenhar, como desempenham aqui, em parte, um papel que podemos reconhecer, embora quase paradoxalmente: o papel do risco de dissolução da imagem. O "eu-cinema", esse "pedaço de matéria organizada", imagina, como Áurea e Miramar, o desaparecimento, o desaparecimento de si mesmo.

Figura 99 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

A fada do Oriente segue os passos dessa imagem, assimilando e exacerbando aquela flexibilidade que Bressane viu em *Limite*, aquele *Deslimite*:

> *Limite* (1930), exemplar assimilador de descobertas, é o procedimento deglutidor coisa nossa inocente e explorador que coloca a câmera na mão (perturbadora posição de câmera que desafia a lógica e o bom-senso) na altura do chão e segue andando (olho-quase-livre, combinação de rigor e arbitrariedade) para criar, no melhor da Teoria do Acaso, o enquadramento novo, a nova jaula, com uma delicadeza, movimento e musicalidade de *poesia total* sem precedentes em qualquer cinema.[324]

324 BRESSANE, Julio. Deslimite. *In*: **Alguns**, p. 24.
Não tenho, agora, condição para desdobrar essa proximidade entre Mário Peixoto e Waly Salomão. Quanto à relação de Bressane com o cinema de vanguarda francês dos anos 20, seria possível pesquisar uma vereda que Raul Antelo me apontou, a qual vislumbra no cineasta, em Nietzsche e em Oswald, "um vetor de (a)filosofia que percorre uma concepção dadaísta da cultura". Nessa pesquisa, caberia desdobrar uma compreensão de Bressane a respeito do dadaísmo-surrealismo no Brasil, o qual brotaria de uma fonte transbordante em seu cinema, a música popular. Em recente entrevista na *Revista Limite*, ele disse o seguinte:

> … no *Cinema Inocente*, retomando a questão da separação da música e da imagem, tem um grande exemplo disso, que é num plano sequência quando a câmera está amarrada numa passarela e atravessa o Canal do Mangue, girando, sem controle, uma câmera cega. A música que toca ali é do Noel Rosa, uma música dadaísta, surrealista, chamada *De babado em babado*. É uma obra-prima do surrealismo entre nós. O surrealismo chegou no Brasil atrasado. Tiveram alguns poetas que fizeram surrealismo, como o Murilo Mendes e o Jorge de Lima, mas o surrealismo chegou mesmo no Brasil por uma forma da poesia popular, com o Noel Rosa e o Lamartine Babo. Essa música é como fosse um improviso, num formato musical de repente.

Cf. DRATOVSKY, Vinícius; FALCÃO, Gabriel Linhares; MERMELSTEIN, Paula; ZENOM,

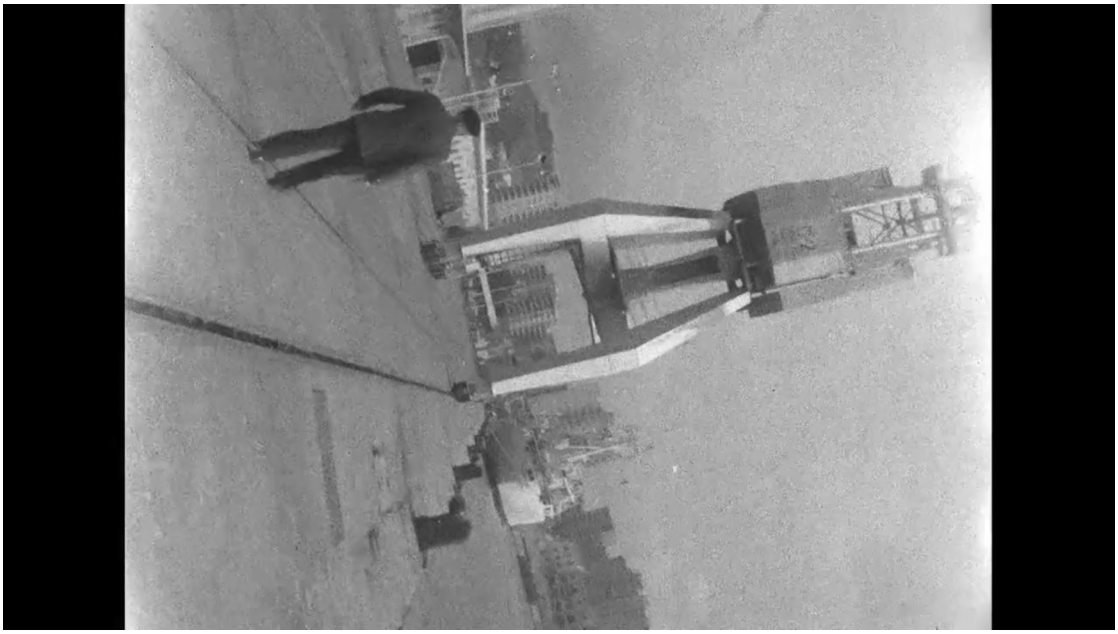
O fotograma anterior vem, precisamente, da reprodução exaustiva, começada e recomeçada desse clichê: olho-quase-livre andando na altura do chão. Mas podemos notar o parentesco entre os dois filmes em outros fotogramas:

Figura 100 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 101 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

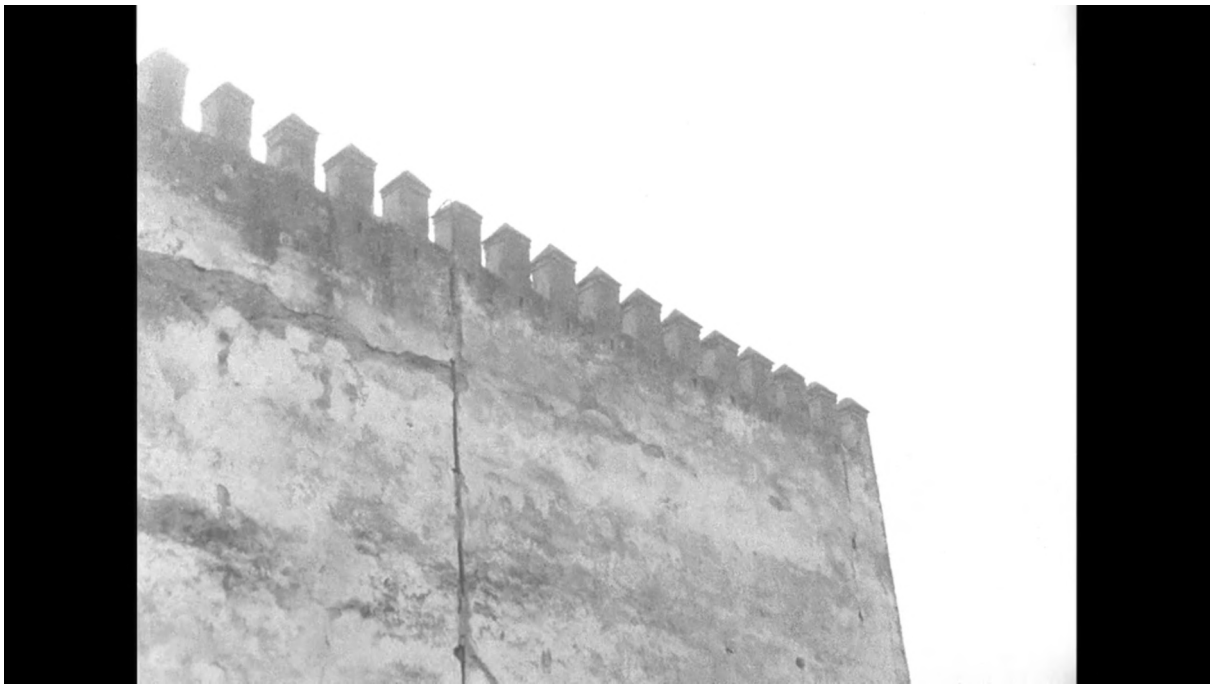
Matheus. Conversa com Júlio Bressane (II). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte. Rio de Janeiro, abr. 2023. Disponível em: https://limiterevista.com/2024/04/14/conversa-com-julio-bressane-ii/ (Acesso em: 17/07/2025).

Figura 102 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 103 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 104 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 105 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 106 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 107 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 108 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 109 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

E recorda-se assim, em *A Fada do Oriente*, a música da luz no mar que *Limite* recorda do estudo de Dulac (mesmo que Mário não o tenha visto e podendo, obviamente, nessa recordação, recordar ainda outras imagens):

Figura 110 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

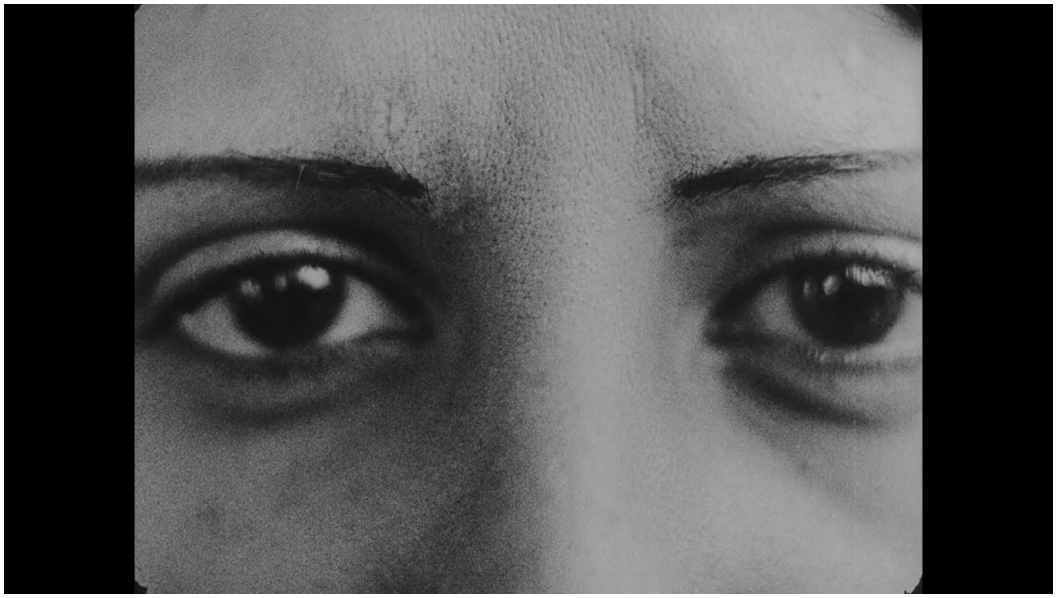
Se, como diz Bressane, *Limite* é "cinema do cinema", "criação e recriação da imagem no filme cinematográfico", *A Fada do Oriente* poderia ser dito cinema do cinema do cinema… uma *tornaviagem* de *Limite*, um *recomêço* que o *arremessa* sobrescrito em outras *galáxias*. Em *Deslimite*, Bressane elenca a tradição que alimenta Mário Peixoto e Edgar Brazil, valorizando, sobretudo, sua liberdade a respeito do que se assimilou e se diferenciou:

> Contudo, [diz ele], esta linhagem de signos cinematográficos aos olhos e nas mãos da dupla M. Peixoto – E. Brasil é matéria extremamente flexível, que se amolda livremente ao sabor de sua imaginação e suas intenções. Mais: Peixoto – Brasil servem-se de alguns filmes para tirar deles o que de fato estes filmes não têm, p. ex., toda a movimentação e posicionamento de câmera e sua distância dos atores e dos objetos não tem semelhante no cinema da época no anterior e no posterior.
>
> A tradição francesa e americana empalidecem com o desprendimento de *Limite*. Sua nervura e sua fervura, *made in* Mangaratiba, transforma o panorama: extrai do quase nada, quase tudo!
>
> *Sombra, Telhado, Algema, Barco do Sonho, Limite…*[325]

325 Ibidem, p. 25.
Motivados por essa consideração de Edgar Brazil como um antropófago, poderíamos pensar *o monstro caraíba*, Brasil-Brazil (como nos sugere um letreiro do filme), e sua viagem exogâmica, suas passagens,

Esse "*Limite*", ao qual se chega após um roteiro de clichês e após o qual se põem reticências, pode sugerir uma parede que não deixa de reverberar o outro lado. O desprendimento e a flexibilidade de *Limite*, passando, segundo Bressane, pelos clichês da tradição, parodiando-os, seriam atraídos por essa reverberação, pela intimidade sem limite da "própria luz e o movimento", intimidade nunca perfeita, sempre renovadamente desejada. *A Fada do Oriente* – lembrando, note-se, *Cuidado madame*, o "inconsciente ótico" de *Limite*, em saltos do documental ao abstrato – experimentou essa *comunicação*, essa sensibilidade ao que reverbera através do limite, imaginou a dissolução da imagem pelo movimento da câmera, pelo desfoque, pela sobrexposição e pela subexposição, pelos reflexos – e outras maneiras de ver a perda de contornos. *A Fada do Oriente* recordou clichês de *Limite* e arrebentou alguns deles, como que para abrir uma *passagem ao indistinto*, à impossível intimidade da *imagem*. Tocante sacrifício silencioso, discreto, secreto: uma viagem da câmera inquieta que queima película em busca de algo que ela parece não saber de antemão com certeza o que seja e se detém e enquadra e se afasta e volta e se apaga e retorna se olhando no espelho que brilha e reflete outra pessoa e sai e se dirige à luz e a contorna e como mariposa não resiste e mergulha no branco total tendo já também se jogado no escuro da órbita de mais de um olho – "iguaria canibal", diria Bataille, mastigando "a deliciosa expressão de Stevenson"[326]. Nessa outra *invitation au voyage*, a imagem também naufraga.

Figura 111 – Fotograma de *Limite*

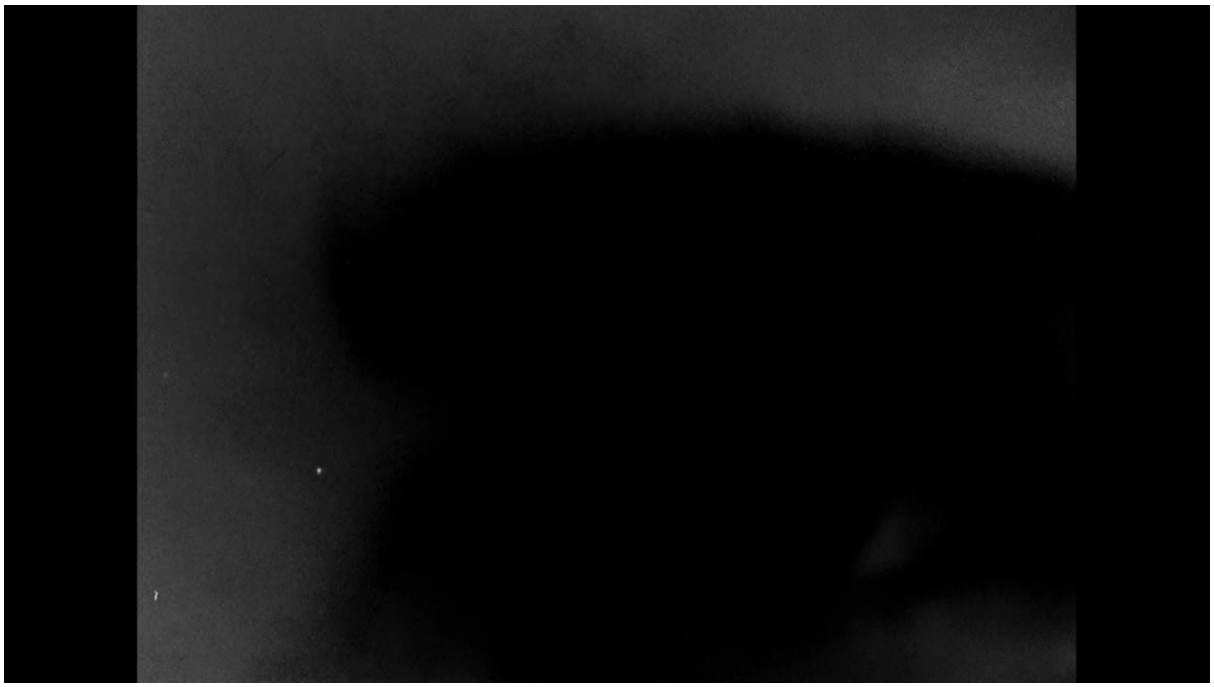


Fonte: PEIXOTO (1930).

como interpretação das imagens produzidas pelo fotógrafo de *Limite*.

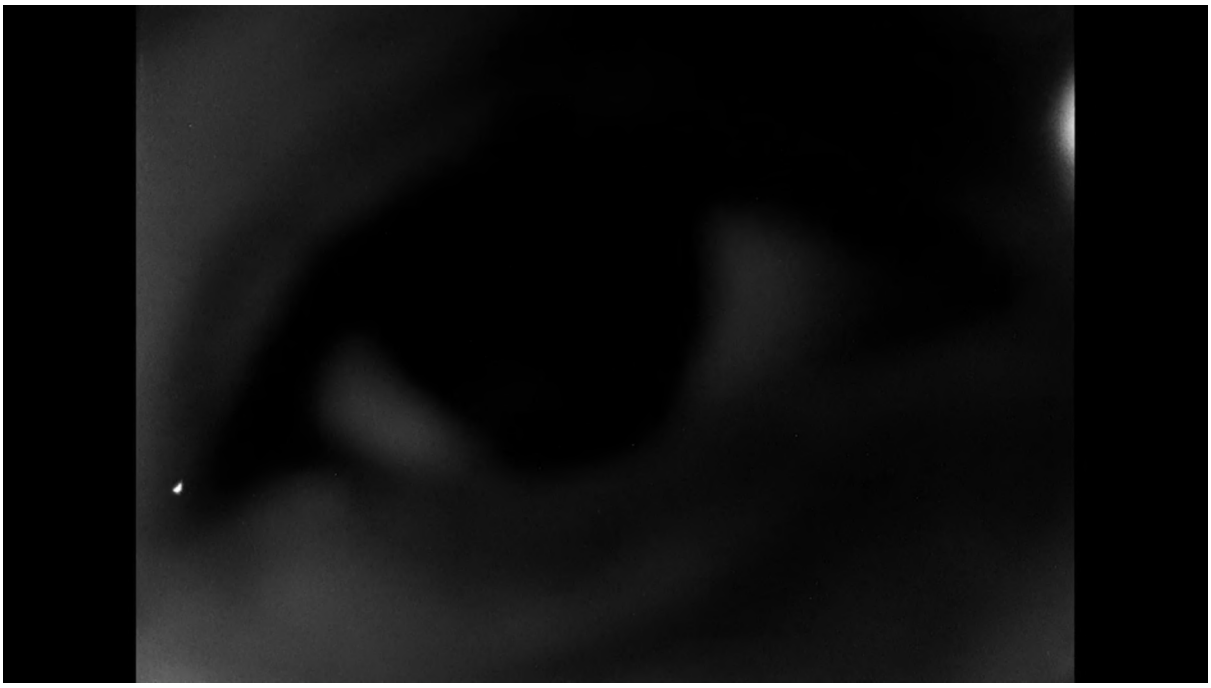
326 BATAILLE, Georges. Olho. *In*: **Documents**, p. 98.

Figura 112 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 113 – Fotograma de *A fada do Oriente*



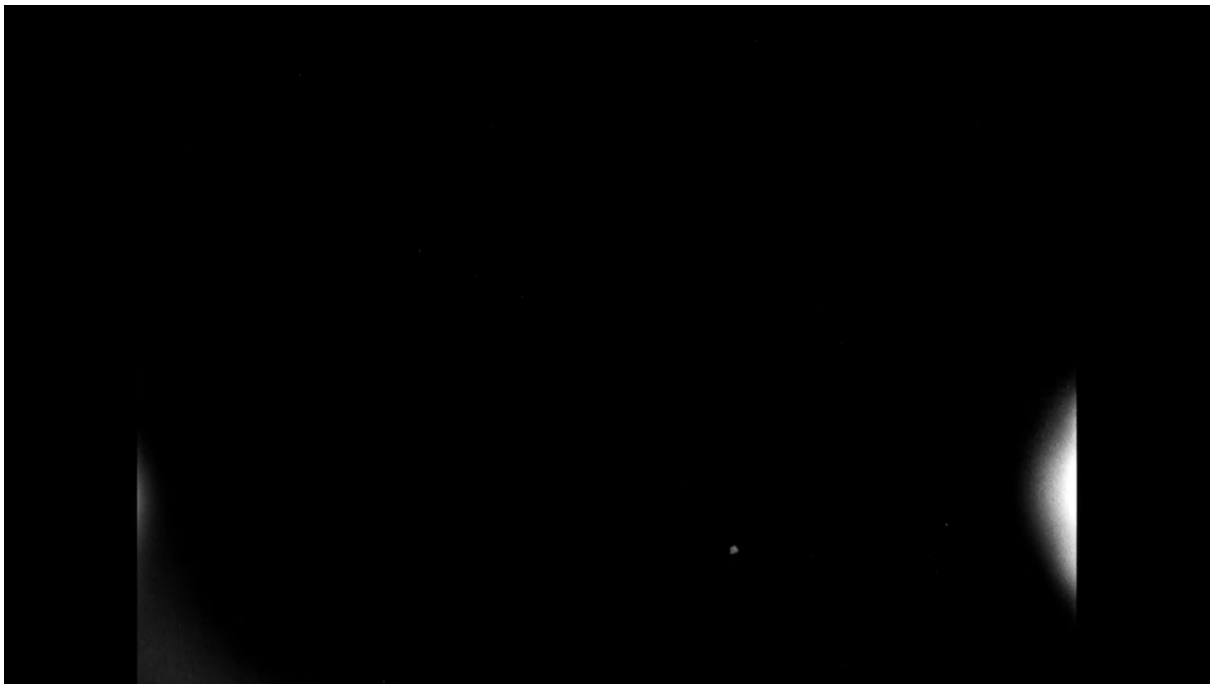
Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 114 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 115 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 116 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 117 – Fotograma de *A fada do Oriente*



Fonte: BRESSANE (1971).

O eu-cinema é um eu antropófago: busca seu próprio limite, para devorá-lo, nele se perdendo e vindo a ser outro. Se, como o *eu épico*, diz *não* a um curso de coisas e se mostra desviando do entrecho, traçando, assim, um gesto reconhecível, o gesto do desvio dialético, esse desvio, no entanto, aqui, precipita o mundo na imagem que o rasga e faz sangrar luz. Mais dois fotogramas extraídos de *A Fada do Oriente*:

Figuras 118 e 119 – Fotogramas de *A fada do Oriente*





Fonte: BRESSANE (1971).

Essa *passagem ao indistinto*, lembramos, é o que Miramar quer, provavelmente tendo visto *Limite* – "imagens do mundo se dissolvendo em caos, do sol queimando a sua esfera, dos contornos das nuvens se tornando tão indistintos quanto a água na água":

Figura 120 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

O caos, a chama, a água: dissolução, queima, indistinção – *deslimite*. Se abrimos as *Reflexões de um cineasta*, como nos sugere Miramar, podemos suspeitar de que o anseio cinematográfico declarado pela personagem de Bressane talvez tenha sido em alguma medida impulsionado por Eisenstein. Pois esse *deslimite*, que Miramar deseja filmar, não será íntimo daquele "êxtase", daquela "embriaguez da criação" que, em 1945, no texto que introduz suas *Reflexões*, Eisenstein diz terem – ele e sua equipe –, vinte anos antes, sentido durante a filmagem de *O Encouraçado Potemkin*, êxtase do qual, depois de o ter experimentado, o cineasta afirma ser impossível fugir?[327]

Ora, considerados os assuntos que nos vêm ocupando, provavelmente não causará surpresa se eu disser que, não podendo momentaneamente me dar o luxo de degustar o livro inteiro, um capítulo em especial me chamou a atenção: "A unidade orgânica e o patético na composição do 'Couraçado Potemkine'"[328]. Nesse estudo de 1939, o *êxtase* designa o

327 EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**. Tradução: José Fonseca Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1961, p. 59.
328 Ibidem, pp. 119-133.

movimento ao qual se pode pretender, com o filme patético, levar o espectador, ou seja, literalmente, levá-lo a "sair de 'si próprio'"[329]. O *patético* seria, justamente, "aquilo que vai despertar mais profundamente no espectador um sentimento de apaixonado entusiasmo."[330]. Com tal propósito, "a ordenação duma obra patética deve observar, em todos os seus caracteres, a condição das explosões violentas da acção e a da passagem contínua a uma qualidade nova."[331].

Sublinhando, por um lado, embora sem aqui analisá-lo minuciosamente, o curioso esquematismo que Eisenstein irá propor para a montagem – a necessidade de um "esquema"[332] para a condução do espectador ao que se caracteriza pela desmedida, pelo *excesso* –, quero, por outro lado, levar a conversa a um aspecto particular, mas crucial, da montagem *patética*, passando mesmo ao largo da discussão em torno da "unidade orgânica" de um filme, que Eisenstein, no entanto, encaminha com o mesmo grau de importância[333]. O que me interessa destacar é sua observação de que o *patético* terá tanto mais efeito sobre o espectador quanto mais ele se estender pelo filme, para além de uma personagem eventualmente em êxtase. Diz Eisenstein:

> O "protótipo" mais simples para obter esta reacção imitativa será, bem entendido, uma personagem que, no *écran*, actue em estado de êxtase; por outras palavras, uma personagem exposta ao patético, uma personagem que, num ou noutro sentido, "esteja fora de si própria".
>
> Mais complexos, e mais eficazes também, serão os casos em que a condição fundamental do patético da obra – a passagem contínua a uma nova qualidade que *reforce o efeito* – "ultrapassa os limites" do homem para se alargar ao meio e à companhia da personagem, isto é, os casos em que esse meio nos é apresentado em estado do que nos será permitido chamar "transe". O exemplo clássico é o do *Rei Lear*, onde o frenesi do protagonista se transforma em frenesi da natureza.[334]

Eisenstein toma a sequência da escadaria de Odessa, para "estudar o desenvolvimento do patético numa acepção particular, que diz respeito à estrutura e à composição: a curva do *movimento*."[335]. Então descreve os saltos entre movimentos ascendentes e descendentes; lentos e acelerados; grandes planos e planos gerais; movimento caótico e movimento rítmico. Em suma, o que Eisenstein está apontando é que "o tema patético que se desenrola impetuosamente na escadaria em consequência dos acontecimentos da fuzilaria, inspira também, de ponta a ponta, a ordenação que preside a composição plástica

329 Ibidem, p. 128.
330 Ibidem, p. 127
331 Ibidem.
332 Ibidem, p. 128.
333 Uma questão que poderíamos desdobrar é a da relação possível entre a *unidade orgânica* pensada por Eisenstein e o *organismo* cinematográfico pensado por Bressane.
334 Ibidem.
335 Ibidem, p. 129.

e rítmica dos acontecimentos."[336]. Tal ordenação, exemplificada pela referida sequência, mas que Eisenstein afirma orientar o filme inteiro, é chamada por ele de "fórmula fundamental do êxtase: um salto da acção 'para fora de si própria' que é uma mudança de qualidade e, mais frequentemente, um salto no sentido inverso."[337].

Esse texto, como o sublinhara, é de 1939. É notável, no entanto, que a demanda de que o tema patético inspire a composição do filme como um todo, ou mesmo, mais particularmente, de que o êxtase de uma personagem se combine ao salto da ação para "fora de si", contagie todo o meio em que ela se encontra, promova um *transe*, um *frenesi* que transborda o individual, um "frenesi da natureza" – é notável, dizia, que tal demanda seja, de certa maneira, atendida por *Limite*, nove anos antes de ela ser assim expressa[338]. Podemos vê-lo, não só, mas talvez mais marcadamente, na retumbante sinfonia de ondas do mar se chocando, levantando e caindo, repetidas vezes e variando o ritmo, em crescente aceleração, os planos, a cada vez mais curtos, e os saltos entre eles, por conseguinte, a cada vez mais frequentes – um *transe* da natureza que *comunica* com o naufrágio das personagens, sua perda no oceano, imaginando-se assim os fluxos e refluxos da vida e da história, já que, após a sinfonia das marés, o retorno do plano da mulher algemada – assim como a mesma onda é vista, quatro vezes e meia, batendo repetidamente na mesma pedra – pode sugerir a recorrente tentativa de aventura, de matar a família e ir ao cinema.

São muito frequentes, em Bressane, os planos em que se veem esses choques das ondas do mar, entre si e contra as pedras litorâneas. Mas me parece não se encontrar, em sua filmografia, tal ritmo para essas ondas. Podemos reconhecê-lo em *Tabú*, por exemplo na sequência em que se vê a subida das quatro personagens por uma escadaria, subida fragmentada em vários planos – de diversos ângulos, distâncias e durações – compassados ao ritmo da música de Lamartine Babo, *Babo-zeira*. Essa sequência, aliás, até mesmo pelo motivo visual, mas também pelas repetições desse motivo e pelo ritmo da montagem, lembra outra sequência de *Limite*, a do homem que caminha apressado pela praia: passos abordados por diversos ângulos, o mesmo gesto, sim, mas observado com uma insistência que o desloca da função narrativa e passa a atuar em algo como uma história de imagens, tendo em vista que o procedimento da repetição em *Limite* pode nos saltar aos olhos, constituindo uma sensível parte sua… e de Bressane: particularmente esses passos que vemos em *Tabú*, repetidos na

336 Ibidem, p. 130.
337 Ibidem, p. 131.
338 Não quero, no entanto, dar a essa correspondência em particular, entre o texto de Eisenstein e o filme de Peixoto, maior relevo do que ela efetivamente possa ter, pois basta considerarmos o ano de produção de *O Encouraçado Potemkin* para suspeitarmos de que as questões que Eisenstein publica em 1939 já circulavam anos antes da produção de *Limite*, podendo haver tocado seu autor.

sucessão dos planos, já víamos também, por exemplo, subindo uma escadaria em *O gigante da América*. Mas também outros gestos em repetição, como vimos em *Crazy love*, parecem sobretudo atuar na instauração de um tempo que não é o do encadeamento de uma ação, mas o da brincadeira, da fixação lúdica abstraída do andamento do mundo apressado em tocar em frente. *Limite*, nesse sentido, é um *filme de amor*: aqui revemos o instrumento útil pelos olhos de uma criança desocupada, batendo com a cabeça em vaivém na bica d'água em que ela também vê, alternadamente e à distância – e talvez essa perspectiva não seja da mesma criança –, uma mulher lavando roupa. Esse contato estranho, entre a série frenética de planos – com o mesmo movimento de levar o olhar muito próximo ao objeto – e o plano estável e geral – não apenas o da mulher, mas também outros que enquadram demais cantos da vila – uma rua, um córrego com patos por entre as casas… –, esse deslizamento entre o gesto de, pela repetição insensata, tentar arrebentar o hábito e o gesto de experimentar uma passividade, espera, silêncio meditativo, enfim: essa alternância entre sensibilidades como que contrárias toca *Cuidado madame*, aproximadamente em torno daquilo que eu sugeri como "abstrato" e "documental", apesar de serem termos grosseiros para essas imagens. O que estou tentando salientar é a força de *Limite* em Bressane – que talvez se pudesse pensar como o desejo de matar a família e ir ao cinema, ou seja, lá onde as imagens, brincando, podem repetidamente afirmar sua insubordinação material, o *dispêndio* mesmo pueril, inadmissível, que sua existência implica aos olhos da humanidade que segue trabalhando, crendo, às vezes até seriamente, na dignidade de seus afazeres, mesmo que não questione os seus motivos, mesmo que inconsciente da história de cada uma dessas curiosas operações, que se estendem no tempo envolvidas pelas notícias de assassinatos em massa e ameaças de um fim total –.

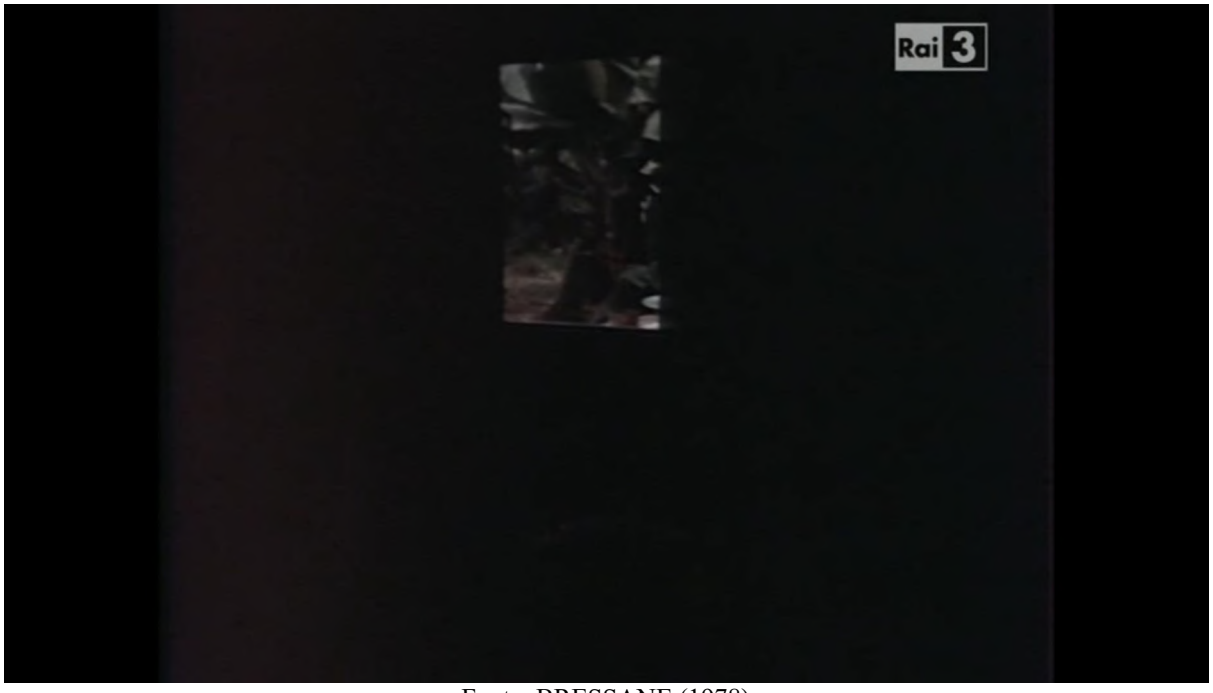
É intrigante, portanto, notar que – tendo *Limite*, a uma primeira vista, correspondido à *fórmula do êxtase* proposta por Eisenstein – *A agonia*, ou seja, o filme em que Bressane teria mais conscientemente parodiado *Limite*, não tenha recriado, precisamente, a grande sinfonia do naufrágio, o grande sacrifício de película. Se, no entanto, mais do que à semelhança musical-figurativa, é a esse sacrifício que estamos atentos, podemos perceber sua recorrência: não apenas nas sucessivas repetições de gestos, mas também, por exemplo, em longos planos de película muito pouco sensibilizada, em que o que se vê são vultos e ligeiros lampejos de luz por uma porta: câmera na mão no escuro interior da casa em que vivem Antena, Eva e um amigo, interpretado por Wilson Grey, retomando-se aqui, além de *Limite*, aquele emocionante rasgo insólito da *Belair*, particularmente a passagem de Luiz Gonzaga, entre o breu e a luz solar diluidora, em *Sem essa, Aranha*:

Figura 121 – Fotograma de *Sem essa, Aranha*



Fonte: SGANZERLA (1970).

Figura 122 – Fotograma de *A agonia*



Fonte: BRESSANE (1978).

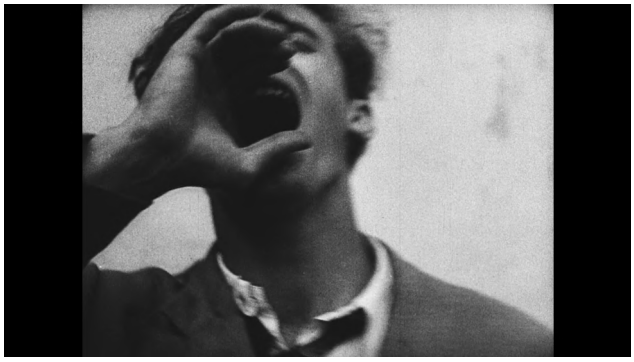
Mas quero dar um vislumbre do impacto de *Limite* em *A agonia*. Disponho um punhado de clichês daquele (à esquerda) recriados e dispersados neste (à direita), sem contar a sequência da mulher na estrada:

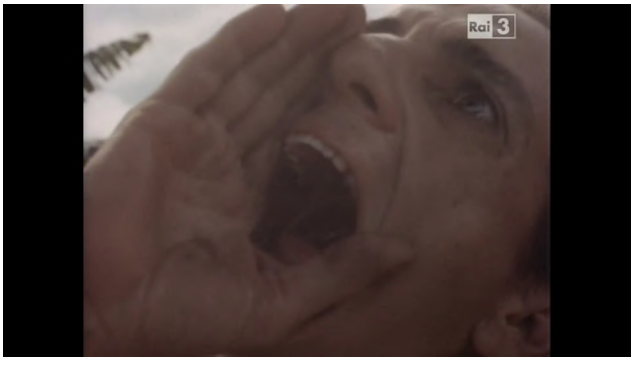



















Rai 3




Rai 3




Rai 3




Rai 3

A agonia não tendo fim – como nos dirá seu último letreiro, mas apenas *interrupção*, ou seja, a viagem continuando –, os clichês de *Limite* recortam-se em outras luzes, motivam outras músicas. Rastreio sua *errância*[339] por outros filmes de Bressane, quase como se pudéssemos remontá-lo com seus fragmentos recriados[340]. Veja, por exemplo, a estrada em que a mulher se lança e aquela em que se lançam os criminosos de *O anjo nasceu*:

Figura 123 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 124 – Fotograma de *O anjo nasceu*



Fonte: BRESSANE (1969).

339 Tomo aqui a definição que Bressane dá à *paródia* – uma *errância do clichê* –, como se pode ler na entrevista em anexo.

340 O que pretendo tentar tão breve quanto possível.

No fotograma abaixo, podemos lembrar a Rua Aperana, a sinuosa rua à qual Bressane inúmeras vezes retorna (abstenho-me de colar aqui suas recorrências):

Figura 125 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Em seguida, a vista de cima do telhado, a panorâmica rodopiante que vertigina Mangaratiba, vertigem refeita, quarenta e nove anos depois, em *Cinema inocente*:

Figura 126 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 127 – Fotograma de *Cinema inocente*



Fonte: BRESSANE (1979).

Em *Tabú*, aquele *passo ao indistinto* que vimos vindo, do arabesco de Dulac, a *Limite*:

Figura 128 – Fotograma de *Tabú*



Fonte: BRESSANE (1982).

De *Limite*, aquela luz que atravessa as copas das árvores dançantes de *Tabú*:

Figura 129 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 130 – Fotograma de *Tabú*



Fonte: BRESSANE (1982).

O *contra-plongée* das mãos dadas, passando por *A agonia*, rasurado em *Educação sentimental*:



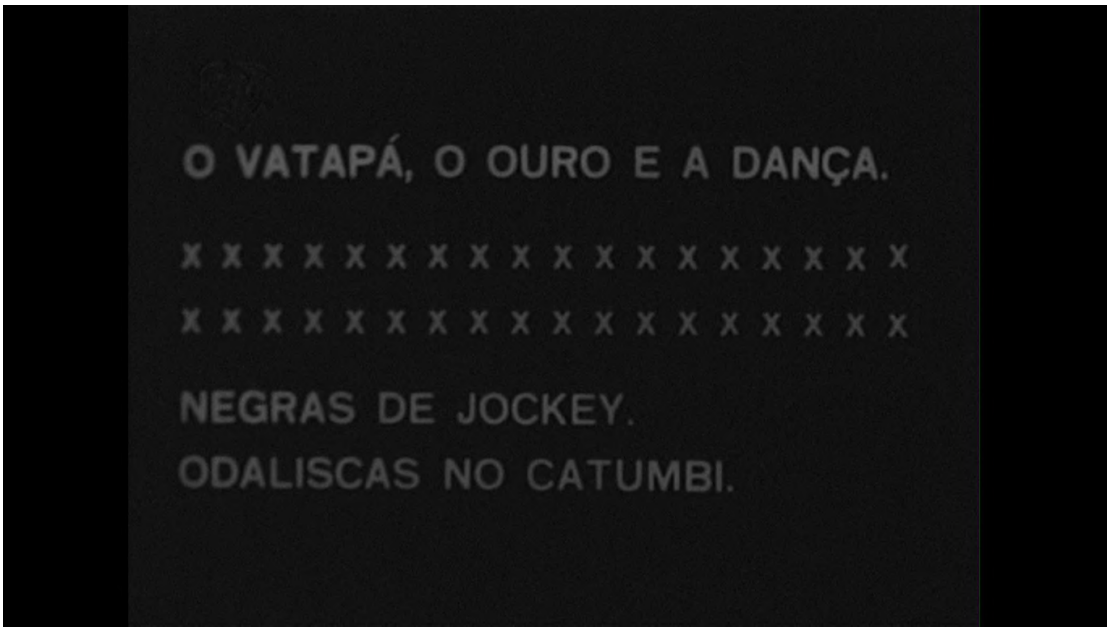




Esse mapa das errâncias de *Limite* poderia ainda muito se estender. Deixo para outra oportunidade sua composição minuciosa. Pois quero retomar aquela curiosa ausência da sinfonia marítima em Bressane. Se voltamos a *Miramar* e consideramos o vínculo que esse filme tece entre Oswald e Eisenstein, podemos ser remetidos a outro texto do cineasta, caso lembremos as observações de Haroldo de Campos, que reconheceu, na poesia e na prosa daquele, procedimentos de montagem análogos aos deste. Em "Uma poética da radicalidade", analisando "O Cântico dos Cânticos", Haroldo aponta, no final do poema, a ausência de "solução de continuidade, como um *shot* seguido a outro numa 'montagem de atrações' à Eisenstein"[341]. E, mais importante, em "Miramar na mira", lê-se:

> Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana. Eisenstein, como se sabe, depois de um encontro com Joyce em 1930, quis filmar o *Ulysses*, que lhe parecia feito sob medida para a aplicação de sua teoria da montagem, concebida como uma sucessão de imagens fragmentárias ordenadas, de cuja sequência ou colisão emergiria uma nova imagem maior do que as imagens separadas ou diferente delas.[342]

Figura 131 – Fotograma de *A família do barulho*



Fonte: BRESSANE (1970).

341 CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**, 1974, pp. 54-55.

342 Idem. Miramar na mira. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande**, 1972, p. *xli*.

Notemos, de passagem, em *A família do barulho* – um dos filmes *Belair* de Bressane –, a prática da montagem descontínua e crítico-satírica, que Haroldo aponta em Oswald, cujo "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", de 1924, é no filme citado à maneira de epígrafe – evocando-se aquela poética do "*Ver com olhos livres*", sem "nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo"[343]. Em linhas muito gerais, *A família do barulho* monta uma alegoria que coloca em crise e satiriza a sociedade brasileira, a família, as hierarquias sociais, a política (por exemplo, logo ao início, ressaltando o contraste entre o trabalho da empregada negra, o jogo dos patrões brancos e a brincadeira de suas crianças), lançando mão também de clichês, advindos do imaginário dominante dessa mesma sociedade, interpretados em sequências descontínuas, que se sucedem por meio de interrupções, repetições de gestos e fragmentos de planos, atravessados por sons dublados, seja das falas das personagens ou outros, como, por exemplo, de animais. Além disso, a orientação poética pau-brasil – valer-se da "contribuição milionária de todos os erros" – é traduzida pelo princípio norteador do filme, relembrado por Rosa Dias: "utilizar todo o material filmado, as repetições, os véus, os enganos, os engasgos da câmera."[344]. É de se notar que Rosa acaba por vincular esse procedimento oswaldiano à tradição transgressora de *Limite*:

> […] como um dos princípios da montagem era aproveitar todo o material filmado e fazer com que cada fragmento de filme significasse o todo, foram utilizados os fotogramas velados (a entrada de luz que anulava a imagem) e as pontas pretas como imagens dentro do filme. Ponta preta que anula a imagem e deixa permanecer o som. Tudo isso tinha o propósito de levar o cinema até os limites de sua possibilidade, de modo que ele pudesse sair dele mesmo, mas através dele mesmo.[345]

Reverberando, no entanto, ainda noutro sentido, as observações de Haroldo em torno de Oswald, Rosa apontou o caráter ideogrâmico da montagem em Bressane, tanto em planos-sequências – que permitem, "sem corte e sem interrupção, copular, combinar imagens (planos) e representar algo que não está representado nessas mesmas imagens separadamente." –, quanto em planos curtos – "como se fossem os capítulos do *João Miramar* de Oswald ou de sua poesia haicaica: a poesia pau-brasil."[346]. O exemplo selecionado por

343 ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *In*: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias** (Obras completas – 6). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972, p. 9.

344 DIAS, Rosa. *A família do barulho* na Belair de Júlio Bressane. *In*: **Passagem nietzschiana**, p. 39.

345 Ibidem.

346 Cf. Idem. Tradução literária no cinema de Júlio Bressane. *In*: **Passagem nietzschiana**, pp. 43-48.
Em texto em torno a *Crônica de Anna Magdalena Bach*, Bressane repete praticamente *ipsis litteris* o dito por Rosa:

> O plano sequência é uma antiga figura da sintaxe cinematográfica que tem como propriedade elementos do ideograma e da obsessão. Do ideograma porque permite sem corte e sem interrupção, copular, combinar, planos, imagens e representar algo

Rosa, em *Tabú*, é exatamente aquela sequência de subida da escadaria, onde se encontram Oswald, João do Rio, Mário Reis e Lamartine Babo – tocados pela reprodução de sua música, *Babo-zeira*. Mas também já havíamos visto, no mesmo filme, outras combinações de imagens que possibilitam vislumbrar algo que, se não combinadas, não se descobriria. É o caso daquela nova geografia, que veio a contemplar as paisagens litorâneas do Rio de Janeiro e de Bora-Bora. Em texto recolhido por Jairo Ferreira, em *Cinema de invenção* – no qual o cineasta remete ao gesto de "relacionar-ideogramizar" –, Bressane sugere uma leitura dessa devoração do *Tabu* de Murnau:

> … a relação entre o *Tabu*, de Murnau, e o cinema brasileiro existe e na melhor tradição do cinema brasileiro que é o Major Reis (o documentarista de Rondon e dos rituais Bororos) e profunda também é a relação Bora-Bora Brasil, entre outras Bora-Bora é um Canudos insular... A visão do paraíso no *Tabu*, de Murnau, é o nosso Brasil século XVI pra trás, o Rio de janeiro é um antigo santuário, pequeno rincão de Deus, cidade pagã, pré-história à beira-mar, lustram naquela cidade (boca desdentada) sinais de um ex-éden.[347]

E vale aqui lembrar outra vez Haroldo, que, assim como o fez em relação à prosa de Oswald, associou, à escrita ideogrâmica, um plano de *Memórias de um estrangulador de loiras*. Diz ele:

> Tem um momento em que ele focaliza durante certo tempo um ralo de banheiro, um ralo de cobre, que ao mesmo tempo dá a ideia de um sol dourado e de uma garganta que deixa escorrer água e que é sufocada. Ele consegue fazer um verdadeiro ideograma visual, só com imagens, sem nenhuma necessidade de explicação discursiva. Isto não precisaria ser traduzido, pois também não é uma volta ao cinema mudo: é uma não necessidade da verbalidade, pois o visual é eloquente por si mesmo.[348]

Como se pode deduzir, o texto de Eisenstein ao qual nos conduzem essas passagens é "O princípio cinematográfico e o ideograma", recolhido, precisamente, por Haroldo, em 1977,

---

que não está representado nestas mesmas imagens separadamente.

Aproveito a deixa e destaco outra passagem, do mesmo texto, que aponta para os *excessos* que desbordam do plano-sequência: "O plano sequência reafirma com eloquência e de maneira hiperbólica a própria ideia do cinema: luz, movimento, tempo, são as evidências, os excessos, que desbordam de um longo plano sem cortes.".
Cf. BRESSANE, Julio. Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach. *In*: **Fotodrama**, 2005, pp. 9 e 11, respectivamente.

347 Cf. FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**, p. 186.

348 O trecho citado é parte da conversa de Haroldo e Hélio Oiticica, que integra a série *Heliotapes* (na qual, aliás, Bressane também aparece). Jairo Ferreira, em *Cinema de invenção*, colou excertos desta conversa na seção sobre Bressane, informando sua publicação "no jornal alternativo *Flor do Mal*, 1971, reproduzido no *Folhetim* nº 382.".
Cf. Ibidem, pp. 174-175.

no volume *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*[349]. O texto apresenta os estudos do cineasta em torno "das características cinematográficas da cultura japonesa", o que equivale a dizer: em torno dos procedimentos de *montagem* mobilizados por essa cultura, apesar de, para ele, ao menos àquela altura – 1929 –, tais características permanecerem "fora do cinema japonês"[350], como que *inconsciente* da montagem[351].

Não quero deixar de notar o caráter antropofágico do esforço de Eisenstein que, interessado no que *não* era dele, procurou, de certo modo, traduzir, em instrumentos de criação cinematográfica, a língua que, mais tarde, em 1945, naquele texto de abertura de suas *Reflexões*, ele veio a chamar de "diabolicamente incômoda", tamanha era a distância que dela sentia, a "falta de pontos de referência fonética com as línguas que conhecemos. E, sobretudo, porque o tipo de pensamento que preside à construção da frase difere totalmente do que nos é habitual nas línguas europeias", nas "familiares línguas da Europa"[352]. Esse esforço, por assim dizer, de tradução esteve vinculado à vontade de "conhecer o Oriente", de "mergulhar na fonte original da 'magia' da arte", a qual, para ele, estaria "indissolùvelmente ligada ao Japão e à China."[353]. A teoria da *montagem* de Eisenstein mostra-se assim decorrente, ao menos em parte, de uma *aventura exogâmica*, de uma busca por valores estrangeiros para a renovação da atividade criadora, em movimento semelhante àqueles que temos visto em Bressane, Oswald, Bataille e Nietzsche[354]. Aliás, talvez possamos compreender a citação de *¡Qué viva México!*, em *Miramar*, como afirmação dessa renovação de si pela absorção do outro[355].

Em torno, particularmente, ao filme de Eisenstein no México, não esqueçamos o já referido interesse que Bataille, entre outros europeus da primeira metade do século passado, também sentiu pelos povos pré-colombianos da América Central, sobretudo pelo brilho

---

349 Aviso importante! Na ocasião da defesa desta tese, Felipe Soares alertou-nos a respeito de um erro: Eisenstein não escreveu, de próprio punho, a palavra *ideograma* para designar sua teoria da montagem, tal como, ao longo dos anos, as edições e traduções de seus textos, em larga medida, têm-nos feito crer, erro do qual também eu padeci. Quantas pesquisas não poderão ser tocadas em torno da produtividade desse erro?

350 EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. *In*: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 149.

351 Ibidem, p. 150.

352 EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**, p. 49.

353 Ibidem, p. 48.

354 Trata-se também de um gesto *extemporâneo* que, contra o "realismo absoluto" – o qual, para Eisenstein, não passa de "'tábuas da lei' da harmonia decretada oficialmente" –, valorizou "a expressividade da desproporção arcaica".
EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. *In*: **Ideograma** p. 156.

355 A respeito da viagem pela qual se absorve o estrangeiro, noto que *¡Qué viva México!* foi rodado entre 1931 e 1932, ou seja, como que simultaneamente à viagem de Murnau e Flaherty a Bora-Bora e à sua filmagem de *Tabu*, em 1931. Seria proveitosa uma demorada confrontação entre os dois filmes. Mas quero ao menos ressaltar a semelhança do *olhar alienígena* com que ambos enquadram os *indígenas*, a sensação recorrente de uma compressão e mesmo de um constrangimento dos corpos nos limites do quadro que os retrata, nos preconceitos dos cineastas estrangeiros, compressão da qual talvez derive a aparente iminência da explosão dessas imagens, sua vibração, o toque de sua força.

sanguinolento dos astecas, "povo de uma coragem extraordinária", diz ele, que "parece ter tido um gosto excessivo pela morte"[356]. Lembremos também um interesse semelhante da parte de Bressane, registrado nas gravações de viagem ao México (remontadas n'*A longa viagem do ônibus amarelo*) e, mais recentemente, em um mural que pinta uma pirâmide mesoamericana, em *Beduíno*.

E cabe aqui ainda outro comentário a respeito do interesse exogâmico de Eisenstein, agora voltado ao Oriente: ele decorre da atração exercida pela "magia", por algo que se caracteriza como inapreensível por determinadas racionalidades. A Eisenstein, pareceu-lhe haver percebido, "nos modos de pensamento e de escrita das veneráveis línguas do Leste", a "trajectória normal duma lógica afectiva interna, diferente daquilo a que chamamos lógica", percepção, essa, que o teria orientado "pelas mais secretas veredas do método" de sua arte[357], ou seja, do cinema, ou seja, da *montagem*.

Essa atração de Eisenstein pela "magia" de uma língua, por uma lógica diversa da conhecida por sua cultura, lembra a atração que as "artes divinatórias" exerceram em Bressane, como meios de experimentar uma sensibilidade sufocada pelo Ocidente cristão. Ao meditar sobre a *montagem* como "elemento básico da cultura figurativa japonesa"[358], parece ter interessado a Eisenstein precisamente a potência de, através da "cópula de dois hieróglifos" (*cópula*, justamente a palavra que ressoa no texto de Rosa, denotando uma percepção do erotismo inerente à língua japonesa[359]), advir um *conceito*, ou seja, "um valor de outra dimensão": "Do amálgama de hieróglifos isolados saiu o ideograma. A combinação de dois elementos suscetíveis de serem 'pintados' permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado."[360]. A lógica da montagem cinematográfica – e, especialmente, do "cinema intelectual", "de um cinema que busque um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos" –, seria, para Eisenstein, exatamente a mesma: combinar "tomadas que *pintam*", a fim de produzir "contextos e séries *intelectuais*".

É importante assinalar que Eisenstein contraria Kulechóv, para quem, segundo seu adversário, a *tomada* (o plano) seria um *elemento* da montagem – ou seja, "uma pequenina

356 BATAILLE, Georges. A América desaparecida. *In*: **A pura felicidade**: ensaios sobre o impossível. Organização, apresentação e tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 18.
357 EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**, pp. 49-50.
358 Idem. O princípio cinematográfico e o ideograma. *In*: **Ideograma** p. 150.
359 Felipe Soares, em ensaio já referido, também notou o aspecto erótico da montagem pensada por Eisenstein, para quem, como lembra o ensaísta, a montagem deveria se tornar "um movimento patético", ou seja, deveria ser "governada (contraditoriamente, é claro) pelo *páthos*, pelo corpo, pela energética da continuidade erótica que se instalará entre os corpos, nos vários níveis da ficção", de modo que uma coisa se deixe alterar pela outra, "sempre deixando de ser o que pretensamente é, sempre assumindo-se como outra coisa.". Cf. SOARES, Felipe. Godard: O cinema é nós mesmo(s). **Revista Ciclos**, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, fev. 2015.
360 Ibidem, p. 151.

moldura retangular dentro da qual existe, organizado de certo modo, um fragmento de acontecimento" –, elemento, esse, que a montagem reuniria com outros elementos, como que numa "argamassa"[361]. Por seu turno, Eisenstein propõe entendermos a tomada, o plano, como uma *célula* da montagem, tanto a célula como a montagem se caracterizando, fundamentalmente, pela *colisão*, pelo *conflito* e não pelo *encadeamento*, como teria pretendido Pudóvkin, "diplomado pela escola de Kulechóv".[362].

A meu ver, a relevância de se entender a montagem e suas células fundamentalmente como *conflito* – o que, para Eisenstein, representa "uma transformação 'imagística' do princípio dialético"[363] – está em se vislumbrar, em outras palavras, o incessante êxtase, saída de si, explosão do organismo cinematográfico – pressentindo as futuras observações em torno de *O Encouraçado Potemkin* –. Diz Eisenstein, ainda em 1929: "Conflito dentro do plano é montagem potencial, que, no desenvolvimento de sua intensidade, esfacela a prisão quadrilátera da tomada e explode o seu conflito em impulsos de montagem *entre* as peças da montagem."[364]. E, no parágrafo seguinte:

> No caso de comparar-se a montagem a alguma coisa, a falange de fragmentos de montagem, de tomadas, deveria ser comparada à série de explosões de um motor de combustão interna, a impelir para a frente um automóvel ou trator: porque, da mesma forma, a dinâmica da montagem age como impulso que impele para a frente a totalidade do filme.[365]

Ora, o filme pensado através da *lógica afetiva interna* do ideograma – ou, a montagem cinematográfica, em concordância com o "princípio dialético", pensada como *conflito* interno a cada uma de suas partes, a cada uma de suas *células* que, pela intensidade crescente de tal conflito, explodem e, pela abertura dessa explosão, poderíamos dizer que *comunicam* entre si, transbordam umas nas outras – parece corresponder à unidade orgânica do *filme patético* refletido por Eisenstein dez anos depois, o qual, lembremos, também deveria "observar, em todos os seus caracteres [todas as suas *células*], a condição das explosões violentas da acção e a da passagem contínua a uma qualidade nova."[366].

Se agora voltamos à sequência da escadaria de *Tabú* – que, aliás, em alguns momentos, por alguns ângulos, recorda *O Encouraçado Potemkin*, a subida da mãe

361 Ibidem, p. 157.
362 Ibidem, pp. 158-159.
363 Ibidem, p. 159.
364 Ibidem.
365 Ibidem, pp. 150-160.
Aqui, fica ainda mais patente a possibilidade de relacionarmos a "unidade orgânica" do filme *patético*, pensada por Eisenstein, e o cinema, pensado por Bressane, como "organismo intelectual demasiadamente sensível, que chega à borda e transborda".
366 EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**, p. 127.

carregando o filho ferido na sequência da escadaria de Odessa –, notamos que sua espécie de ideograma, seu "contexto intelectual", também decorre de uma lógica *afetiva*, de uma lógica *patética*, pois o *con-texto* – o encontro anacrônico entre Oswald, Lamartine, João do Rio e Mário Reis – é marcado pelo *com-passo* de *Babo-zeira*: os *passos* das personagens e as *passagens* de um plano a outro se *com-passam* ao ritmo da música de Lamartine. Ou seja, diferentes *passados* – em êxtase, saindo de si – transtornam-se aí *com-passados*.[367]

*

Uma nota quase solta que não pude aparar, mas que não sei se conta:

Vamos lá… Bressane tem um ar de antiquário: cheira a soalho de madeira rangendo, soalho da extinta casa de Beatriz Viterbo. Aspira a poeira de Poe, de Machado, de Pessoa… Dá-lhes sobretudo outro ritmo, recuperando-lhes o figurino, guardado lá no baú silencioso da coxia empoeirada. Mira-os por ângulos estranhos, ao toque de músicas que os fantasmas do teatro memorial não conheciam, como se pode crer, se assim se quiser crer. Ora, agora, conhecem. E essa música agora também conhece essas figuras. De modo que talvez a questão seja: como essa música entrará no espaço dessas figuras? Como essas figuras se permitem tocar por essa música? Elas podem ser pegas de calças curtas, muitas vezes não têm da música sequer o mais mínimo pressentimento. Outras, ouvem-na e dançam. Outras, ainda, interpretam-na com sua voz. A música em Bressane, como em L'invitation au voyage*, outras vezes convoca o sonho, que atende e vem: lembremos Colé-Oswald em Tabú, com o ar pensativo, na rua – o som em primeiro plano é, inicialmente, de passos de sapatos na calçada e motores e buzinas de automóveis, vindo então a submergir no som das ondas do mar, que também tragam a figura de Colé-Oswald e trazem, no verso, a pesca em Bora-Bora, as ondas sonoras* comunicando *esses* passados*,* compassando-os *ao* passo *desse artifício escancarado: não apenas a* textura *de cada um desses* passados *é gritantemente diferente entre si, de modo que sentimos a fricção de quando eles se tocam, como também as ondas que os fazem se tocar não se confundem totalmente com eles, como se, para fora da* comunicação*, do esquecimento de si, restasse um ruído: sentimos a distância que atravessa esse encontro anacrônico, sentimos a distinta proveniência dessas imagens. Embora comuniquem – e, dessa*

367 O toque de Eisenstein nessa sequência pode lembrar aquele vínculo que *Miramar* sugere entre o cineasta, Oswald e Machado, abrindo-se assim a possibilidade de uma constelação, cujo centro gravitacional seria a experimentação da montagem.

comunicação*, nasçam, lampejem outras imagens, outra(s) história(s) –, elas mantêm entre si a distância pela qual vêm a se contatar e a produzir outra música. O* patético *e o* êxtase*, em Bressane, passam por essas questões. Seria interessante investigar (contrariando o cineasta, que frequentemente afirma não seguir um método) se há uma lógica organizadora dessa montagem fantasmal, como a lógica matemática de Eisenstein: "o número de ouro" da "unidade orgânica". Talvez, para o declarado antropófago Bressane, o que interessa seja "o número de outro" – descoberta que, boa ou má, de qualquer modo não é minha, mas de um movimento errado do que se chama minha mão, que ia colocando um* t *no ouro português de Eisenstein e que vem a dar aqui: o que interessa, em Bressane, é o espetáculo do estranho, a aventura exogâmica, a transgressão do Limite, experimentação da sensibilidade, captação de passagens – onde o dizer é fazer e o ouvir é ver –. Ou seja, talvez mais do que um fracionamento da duração do filme, que determine de antemão as entradas e o compasso de cada elemento (não descartada a possibilidade de que essa seja mais uma ficção de Eisenstein, sua filosofia da composição, sua intensa elaboração do passado), mais do que a orquestração sinfônica em torno de um tema, talvez a questão, em Bressane, seja a da escuta das imagens e sua* conversa *no* compasso *que lhes convier. O* páthos *musical é outro, quase como se pudéssemos tentar arriscar dizer que Eisenstein filma em metros e Bressane, em versos livres, o que nos demandaria remontar alguma(s) história(s) da poesia metrificada em confronto com um estudo de seus filmes, interrogados por essa(s) história(s). A questão é longa e minha leitura, percebe-se… é curta, mas não deixo de lembrar, para complicar essa hipótese, que Haroldo sublinhou que Eisenstein cultivara um projeto de filmar Joyce, ou seja, precisamente, uma fuga do metro, talvez próxima a Bressane. À parte essa possibilidade de estudo, parece-me, aos meus ouvidos pouco cultivados em conceitos de música, que o exercício de Bressane é a persecução do movimento pelo qual uma imagem* afeta *as outras,* passa *a outros meios, contorcendo-se, como a voz de Jeanette Nolan, forte, mágica, demoníaca, musical, insere-se no rosto da Giulia Gam da* galáxia albina *e no apartamento da família de* Miramar*. Transtornar uma emoção… Sim, a questão de Eisenstein, a questão do* filme patético*, continua em Bressane, embora pareça que, nele, o* patético *percorre passagens em que a razão matemática conta pouco. Seria proveitoso ser capaz aqui de um trânsito mais complexo, minucioso, pelo pensamento musical. Fica para outra hora. E advirto de que, à frente, quando a questão da música e da plástica, através de Nietzsche, retornar, a visada a esse assunto continuará bastante limitada, não obstante o interesse que ela possa ter quando entra em contato com outros motivos da conversa.*

*

Através dessa Errática, podemos ouvir no nome da personagem de *A agonia* – desse *canto paralelo* a *Limite*, "cinema do cinema, criação e recriação da imagem no filme cinematográfico" – não apenas uma repetição inconsequente do nome da personagem da novela de Mário de Sá-Carneiro, citada como epígrafe desta seção. Pois, assim como o Prof. Antena (o nome da personagem é uma gargalhada), que, segundo o narrador – seu discípulo e possível assassino, pretenso aspirante a decifrador de sua altíssima ciência –, teria *passado* a um mundo "sobreposto" ao seu, ou seja, teria, fora de si, tornado-se sensível à *afetação* desse outro mundo, a ponto de, nele, morrer – mundo que sempre estivera ali, embora sem efeito na sensibilidade que até então *definira* o professor –, também a personagem do filme de Bressane atua como Antena, ou seja, como corpo sensível às *passagens* de outros mundos, corpo que capta *passados* que, nele, anacronicamente, vêm a ser *compassados*. O êxtase de Antena é tal que, como já o havia sublinhado, *passam* por ele vozes de outros, de modo que a observação de que *A agonia* é um filme *dublado* diz respeito não apenas à sobreposição entre o que vemos e o que ouvimos – o que caracteriza, em linhas gerais, a técnica da dublagem do cinema sonoro –, mas, também, à *sincronia* de mundos díspares que, na *imagem*, *comunicam* entre si – *compassam*. De fato (semelhantemente a como, diga-se de passagem, observamos ocorrer com Áurea, em *Educação sentimental*), o êxtase de Antena – dessa personagem que, como diz Eva, "é como a voz da Terra, que é tudo e é ninguém"[368] – combina-se ao êxtase de

368 Lembremos que essa fala de Eva retorna em *O batuque dos astros*, de 2012, filme às voltas com Fernando Pessoa, cujo título pensa a magia da música de matriz africana como compasso de astros em que, em cada um deles, como sugere o Prof. Antena, localizam-se "uma vida e um meio".
Convém aqui um excurso pela entrevista de Bressane para a *Revista Limite*, cuja interrupção, pela queda de uma tempestade trovejante, oportuniza a seguinte recordação de Bressane:

> Aqui, antigamente, a 60 ou 70 anos atrás, tinha um terreiro, perto do Morro Dois Irmãos, de um pai de santo chamado Nilo. Quando tinham esses raios, esses trovões, ele fazia um batuque de tambor lá em cima. Eu agora só ouvi o raio. Você viu que teve um eco, mas não teve um tambor. O velho Nilo já foi. Aqui era um lugar antigo sagrado, onde se dava uma cerimônia importante. Esses dois morros, um tem a forma de uma pirâmide e o outro de um cone. Pros índios tupinambás que moravam aqui, era o dia da dança em que eles faziam em homenagem a lua e ao sol, Tupã e Jaci. As mulheres dançavam nessa parte aqui de baixo e os homens na parte de cima, durante todo o ciclo da lua cheia até o nascimento do sol. Começava quando lua aparecia e terminava quando o sol aparecia; não os raios do sol, mas o próprio sol. Tem um padre capuchinho que escreveu um texto sobre isso, ele viu os tupinambás fazerem isso aqui, diante de todas essas lagoas que era o Leblon e virados para o mar, que chamavam de Ipanema, que é a água que não se bebe, porque é salgada. Eles bebiam a água, nas várias fontes de água. Esse morro tem uma ancestralidade muito forte. Todas essas pedras têm. A pedra do Leme [que aparece em *Leme do destino*, filme do mesmo ano dessa entrevista] é uma pedra ancestral, pré-histórica. Ela dá ali uma lembrança do mundo no século XVI, da forma das caravelas, mas é muito anterior. Todas essas coisas tão ligadas a uma ancestralidade muito grande, que tá viva ainda nelas.

A agonia, de que Antena participa – dessa "luta no limite das forças", como sugere Bressane[369] –, pela qual também *per-sonam*, anacronicamente, outras diversas vozes, entre as quais, a da persona do amigo de Mário de Sá-Carneiro, Álvaro de Campos. As diversas *passagens* do heterônimo de Pessoa ressoam citadas, digamos assim, "de ouvido". São mastigadas e seus excertos, *intraduzidos*, redispostos em nova sequência[370]. Por exemplo, ouvimos o verso "Eu, eu mesmo" repetido por mais de uma voz, apenas ele entre os outros versos do poema, ausentes do filme que, por essa ausência, pode levar a eles. Por sua vez, "Não, não é cansaço" é desmembrado e uns pedaços seus são reorganizados por Maria

---

Cf. DRATOVSKY, Vinícius; FALCÃO, Gabriel Linhares; MERMELSTEIN, Paula; ZENOM, Matheus. Conversa com Júlio Bressane (II). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte. Rio de Janeiro, abr. 2023. Disponível em: https://limiterevista.com/2024/04/14/conversa-com-julio-bressane-ii/ (Acesso em: 16/07/2025). [Colchetes meus].

Teria sido esse pai de santo, Nilo, quem, como conta Antena, batizou-o? É de se notar que *A agonia* – segundo Bressane, na entrevista para o catálogo da retrospectiva *Cinema inocente*, em 2003 – teria derivado de sua pesquisa pela poesia de Pessoa, visando à produção de outro filme, que se chamaria *Ninguém* e que, à época, não veio a ser realizado tal como previsto. Bressane conta que estava interessado – não, ouçamos, na *estranha morte* do Prof. Antena – mas na "*estranha vida* de Fernando Pessoa e em sua poesia". Assim, *O batuque dos astros* talvez possa também ser visto como outra produção, cerca de quarenta anos depois, desse projeto então frustrado.
Cf. Catálogo da Retrospectiva Julio Bressane: Cinema inocente, 2003, p. 22. [grifos meus em itálico]

369 Na mesma página dessa mesma entrevista citada aqui, logo acima.

370 Interrompo outra vez o curso da exposição para não deixar de notar a atuação, novamente, de Haroldo de Campos em *A agonia* – atuação anacrônica, pois o texto do tradutor ao qual o filme me remete – o já citado "Transluciferação Mefistofáustica" – é de 1980, ou seja, datado de dois anos após o filme de Bressane. De qualquer modo, a concepção da *tradução* como *recriação* já vinha sendo pensada por Haroldo desde pelo menos o início da década de 1960, por exemplo, em "Da tradução como criação e como crítica", de 1962. O que, no entanto, quero destacar nos excertos transcritos a seguir é a violência criadora que Haroldo percebeu na tradução, violência, dirigida à tradição, em consonância com a maneira como, em *A agonia*, são citados os poemas elencados – citação como *intradução antropofágica*, desmembramento do texto, ingestão e digestão que o reorganiza em outro corpo. Diz Haroldo:

> Quando se põe a questão da tradição, muitas vezes se esquece o fato essencial de que esta não se move apenas pela homologação: seu motor, frequentemente, é a ruptura, a quebra, a descontinuidade, a dessacralização pela leitura ao revés. "Webern não era previsível: para poder viver utilmente após ele, não se poderá continuá-lo; é preciso esquartejá-lo", escreveu o jovem Pierre Boulez, – "Boulez, le violent", que se converteria com o tempo, não por acaso, ao lado de sua contribuição inovadora como compositor de vanguarda, num surpreendente e radical regente "transcriador" da música do passado, por ele – possuidor, segundo se diz, de uma "escuta absoluta" – sempre ouvida com ouvidos novos… (pp. 208-209).

Numa passagem um pouco anterior a essa, Haroldo pode, não apenas remeter à aparência vampiresca de Eva e Antena, mas nos lembrar da necessidade que, em *Tabú*, dois anos após o texto do tradutor, Oswald confessa a Lamartine, a de fazer com ele uma transfusão de sangue. Sugere Haroldo: "Tradução como transfusão. De sangue. Com um dente de ironia poderíamos falar em vampirização, pensando agora no nutrimento do tradutor.". E, no último parágrafo de suas observações a respeito da prática tradutória, aponta à "rasura da origem" que estou apontando nas citações de *A agonia*: "Flamejada pelo rastro coruscante de seu Anjo instigador, a tradução criativa, possuída de demonismo, não é piedosa nem memorial: ela intenta, no *limite*, a rasura da origem: obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei 'transluciferação'.".
Cf. CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. *In*: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**, 2005, pp. 208-209. [grifo meu]

Gladys, assim como ela o faz com “Estou cansado, é claro”[371]. Maria Gladys *intraduz*, ainda, bocados dos “Versos íntimos” e das “Queixas noturnas” de Augusto dos Anjos. E um fragmento da “Noite carioca”, de Murilo Mendes, é inscrito na tela preta. Por essa via, o duplo M do poeta remarca, em Antena, o índice do assassino – o *M*, de Fritz Lang – e o índice do cinema – o *M*, de Montagem –. E alguns versos do poema, *não* citados – “Tudo perde o equilíbrio nesta noite, / as estrelas não são mais constelações célebres, / são lamparinas com ares domingueiros” – parecem atuar na recriação, noturna, daquela diurna música da luz nas ondas marítimas de *Limite*:

Figuras 132 e 133 – Fotogramas de *A agonia*



Fonte: BRESSANE (1978).

371 Recentemente, Ruy Gardnier publicou um artigo em que rastreia excertos de Pessoa nos filmes de Bressane, destacando, em *A agonia*, ainda outras citações, além das que indiquei acima.
Cf. GARDNIER, Ruy. Vestígios de ninguém: as referências pessoanas na obra do cineasta Julio Bressane. **Pessoa Plural —** A Journal of Fernando Pessoa Studies, 25, pp. 377-391, (Spring, 2024).

Figuras 134 – Fotograma de *A agonia*



Fonte: BRESSANE (1978).

Figuras 135 – Fotograma de *A agonia*



Fonte: BRESSANE (1978).

Filme de estrada: a estrada em que morreu o Prof. Antena? A estrada de sua *passagem*? Nessa estrada, no intervalo entre a primeira e a última imagem, resta sempre por saber o que se *passa*.

A agonia começa dentro do carro de Antena. Caminhando à beira da estrada, uma mulher com o vestido de Sibilla, a dançarina de El Dorado, o cabaré do filme de 1921, de Marcel L'Herbier. Talvez seja a mulher que, manejando linha, tesoura e fita métrica, costurava seu vestido em *Limite*, copiando um modelo impresso numa folha desgastada, arrancada não se sabe de onde, e girando a manivela da máquina como se girava a de uma câmera, como gira a roda de um trem – fazendo cinema, portanto: textura de clichês em andamento. A mulher embarca. Pergunta como se chama o homem, que lhe responde mais de uma vez, com mais de uma voz: Antena. Ela é Eva – "Sabia? A Eva! Quer que eu fique com você?". Será também Eva em *L'invitation au voyage*? Eva em *Limite*? Eva em *A Fada do Oriente*? Eva – a mulher que embarca na aventura exogâmica? Variações da queda, esses filmes? Queda ecoante… Transgredindo o *Limite*, terá *A agonia* ouvido esse nome? Antena ouve Eva, mas também dá mostras de querer distância – "Corta essa!", diz, quando ela reverbera os dois últimos versos das "Queixas noturnas". E, no penúltimo plano do filme, antes do anúncio de sua *inter-rupção*, não vemos a ponta superior de seu corpo, mas suas pernas vestidas em uma calça branca correm ao fundo da escuridão, fugindo da luz que o persegue. Será Eva em seu encalço? Será a Agonia, a "luta no limite das forças", querendo ainda ressoar, personar, compassar em Antena? Vemos aí Antena fugindo ao destino do antepassado que ele traçou: a um raio fulminante vindo do nada, do até então insensível? Fugindo ao choque de um mundo sobreposto, paralelo ao seu? Evita ele outra *passagem*? Seja como for, Antena agora não tem cabeça. É só pernas se agitando no abismo. Vai, a luz desejando-o, tocando-o, mas incapaz de iluminar a estrada. Transgressão do Limite: perder a cabeça e continuar… A queda de Eva, sua chance, seu calhar na agonia, encontra o destino do acéfalo. A história, nós já a conhecemos: é infinitamente desconhecida. O filme só pode se *inter-romper*, poderíamos dizer, *recomeçar*: ele "não tem fim / só início e meio / o meio é o FIM…"

Figura 136 – Fotograma de *Garoto*



Fonte: BRESSANE (2015).

A agonia recomeça em *Garoto*, de 2015. Embora, aqui, a mulher apareça antes do homem e o traga à sua trilha – algo diferentemente de Eva, que entra no carro de Antena e, em alguma medida, deixa-se guiar pelo motorista –, sua interação é semelhante à dos outros dois: ela (Eva?) fala, ele (Antena?) escuta. O garoto é ainda mais silencioso do que o de *Educação sentimental*, que o antecedeu em dois anos. Parece se esforçar, mas nenhuma palavra lhe socorre. Seu corpo, por outro lado, sofre as histórias que ela lhe conta, lhe recita: uma delas, a de Billy the Kid, ressoando adulteradas as palavras de Borges traduzidas ao português brasileiro, sob o título "O assassino desinteressado Bill Harrigan", que participa da *História universal da infâmia*, publicada em castellano em 1935[372]. A notícia das duas balas que perfuraram o ventre daquele terrível e glorioso garoto – que, "durante sete perigosíssimos anos pôs em prática esse luxo: a coragem", e que, "quando morreu, com vinte um anos, tinha cometido vinte e uma mortes, 'sem contar os mexicanos', como ele dizia" – faz pender, sobre as folhas secas do bosque em que eles erram, o braço deste, deitado com a cabeça nas pernas de sua amiga. Conta-se que foi longa a agonia de Billy the Kid. E é como se ela continuasse aqui, como se o ilustre defunto ainda andasse no limiar entre a vida e a morte, passando a esse filme de fantasmas, de despossessão de nós mesmos, como ela diz – ao mesmo tempo assumindo que "ninguém sabe o que diz" –, e incorporação de outros, como podemos perceber. Incorporação de certo modo querida, ao menos por ela, que, antes de qualquer outra palavra, diz: "Eu tô à procura de alguma coisa que seja mais do que eu, mais seguro, mais forte do que eu" – força que ela parece procurar nesse bosque em que convida o garoto a entrar, essa "natureza invisível", "sempre além". A viagem das duas personagens é, como as antecedentes e a do cavaleiro de Borges, uma transgressão do Limite. Sua aventura exogâmica – marcada pelo som de cavalgada produzido em cena por Guilherme Vaz, que transforma um painel de madeira compensada em um instrumento de percussão – passa pelo erotismo e por um inexplicável assassinato: o garoto mata a mulher que sua amiga lhe apresentara para uma experiência sexual a três, na qual a terceira (interpretada por Josie Antello e lembrando Áurea) olhava e orientava os movimentos dos dois, até mandá-lo foder a garota "por trás, no cu". O subsequente assassinato se desdobra em um salto geográfico. Não mais o bosque, não mais o apartamento: galopa-se agora no sertão paraibano, por onde também passou o *São Jerônimo* de Bressane, em 1999. Aliás, recriado, passa a esse filme um plano daquele: a primeira vez em que a paisagem é aqui enquadrada o é semelhantemente à segunda vez em que é

372 Cf. BORGES, Jorge Luis. El asesino desinteresado Bill Harrigan. *In*: **Obras completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.
Cf. Idem. O assassino desinteressado Bill Harrigan. *In*: **História universal da infâmia**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

enquadrada lá. Veja:

Figura 137 – Fotograma de *São Jerônimo*



Fonte: BRESSANE (1999).

Figura 138 – Fotograma de *Garoto*



Fonte: BRESSANE (2015).

Nessa chegada, em *travelling*, ao fictício deserto do tradutor da Bíblia latina, o som

do galope tocado por Guilherme Vaz vai gradativamente cedendo lugar à *intradução* do som de galope e disparos de outro filme (de algum dos vários que estrelaram The Kid?).

Como se vê, para além da encenação da transgressão sexual e do assassinato, *Garoto* é transgressão do Limite, aventura exogâmica, também no sentido da devoração de clichês, inclusive, novamente, do filme de Peixoto-Brazil:

Figura 139 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 140 – Fotograma de *Garoto*



Fonte: BRESSANE (2015).

E, aqui, o topo da cabeça da mulher contra o oceano se transtorna no topo da cabeça do garoto contra o deserto, no qual novamente ressoa uma cavalgada do *far west*:

Figura 141 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 142 – Fotograma de *Garoto*



Fonte: BRESSANE (2015).

Essas transgressões são ainda combinadas ao *passo ao indistinto*: gozando com a nudez da máquina que o dá à luz, *Garoto* experimenta profundamente o cinema digital, ressaltando as superfícies de suas entranhas – no som, afoga-se com o furor do vento; na imagem visual, chega a tocar os *pixels*. De modo que o cinema, seu artifício, sua ficção, a produção de sua imagem vem ao primeiro plano. A cena é recorrentemente invadida pelos sons da *circuncena*, absorvidos, propagados, afirmados. O jogo de cena é escancarado pelos atores nos encarando:

Figura 143 – Fotograma de *Garoto*



Fonte: BRESSANE (2015).

Figura 144 – Fotograma de *Matou a família e foi ao cinema*



Fonte: BRESSANE (1969).

Como Antena, o garoto – cujo olhar muitas vezes se pretendeu confundir com o nosso, pelo jogo da objetiva subjetiva – acaba por querer evadir-se da imagem, tenta fugir ao olhar. Nas últimas imagens em que os dois, ele e ela, aparecem, podem ser reconhecidos apenas por semelhança, pois o que vemos são suas sombras vagando pelo deserto (lembrando Eva e Antena se distanciando ao longe do que Bressane chamou de "sertão carioca"[373]). Isso, após a agonia do garoto, sua "luta no limite das forças": a tentativa, fracassada, de levantar sobre os ombros uma daquelas enormes pedras, nas quais perdura a memória de energias antigas, traços cariri.

Figura 145 – Fotograma de *Garoto*



Fonte: BRESSANE (2015).



Figura 146 – *Atlas Farnese*, antiga escultura romana

Fonte: Aproximadamente do século II d.C. Atualmente, no Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

373 Cf. Catálogo da Retrospectiva Julio Bressane: Cinema inocente, 2003, p. 22.

Figura 147 – Fotograma de *Garoto*



Fonte: BRESSANE (2015).

Figura 148 – *Le déjeuner sur l'herbe*



Fonte: MANET (1862-1863).

Figura 149 – *O Julgamento de Páris* (gravura em cobre de um desenho perdido de Raffaello Sanzio)



Fonte: RAIMONDI (data estimada entre 1510 e 1520).

Figura 150 – Relevo de sarcófago romano, encrustado na fachada da Villa Medici, representando *O julgamento de Páris*



Fonte: (aproximadamente do ano 200 d.C.)[374]

374 Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Controfacciata_di_villa_medici,_rilievi_romani_17,3_gigantomachia.jpg#Licensing. (Acesso em: 20/07/2025.)

Chegamos aqui partidos da menção a Eisenstein em *Miramar*. E, daqui, somos levados outra vez àquele apartamento familiar, onde suspeitei ver, em cima da mesa de centro da sala, um possível exemplar do *Atlas Mnemosyne*. Não será a primeira vez que Eisenstein e Warburg serão lidos em proximidade[375]. Também não será a primeira vez que se pensará Bressane com Warburg[376]. O cineasta não esconde ser leitor do historiador de imagens. Remete a ele verbalmente: vê Godard com Warburg, em "*Mnemosyne: les signes parmi nous*"; Sganzerla com Warburg, em "Arrazoado pequenino para o grande Caos" (ambos os textos compilados em *Deslimite*[377]); também seu filme, *Rua Aperana 52*, ele o vê com Warburg, em "Penhasco, Mirante, Mar, Rua Aperana 52"[378]… Isso, para mencionar alguns textos, além de diversas entrevistas, como a que vai em anexo, em que Bressane comenta seus estudos em torno da historiografia warburguiana, e aquela, já referida, na qual indica o ensaio do historiador sobre as duas pinturas de Botticelli como ponto de partida para *Filme de amor*. Não é, portanto, uma novidade o que estou notando, embora ainda não haja uma pesquisa demorada nessa interação. Pretendo, em breve, dar maior atenção aos encontros do cineasta com o historiador, em paralelo com outras questões que me soam afins. Aqui, por ora, seguem algumas observações iniciais.

Começarei, como nos sugere *Garoto*, pelo ensaio "O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet" – o qual acaba suscitando algumas questões em torno do filme –, passando em seguida à leitura de pesquisadores brasileiros, comentadores de Warburg, que me oportunizam articular, de modo relativamente sucinto, os conceitos de *Pathosformel*, *Nachleben*, *Engrama* e *Dynamogramm*, pensados, em certa medida, não apenas em relação com o *Atlas Mnemosyne*, mas em proximidade também com Benjamin, Bergson e… Bressane. Visando a, por um lado, como é necessário, finalizar essa fase de minha pesquisa, mas, por outro, desejando uma primeira entrada, ainda que rasa, no historiador, a fim de ao menos pressentir alguns pontos em que ele toca o cineasta, abro mão, por ora, de uma leitura mais delongada do pensamento historiográfico de Warburg, capaz de uma percepção mais minuciosa e complexa de seus

375 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes. *In*: **Estudios Curatoriales**, n. 3, 15 abr. 2015. Disponível em: https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/682. (Acesso em: 18/07/2025).
Cf. SOMAINI, Antonio, et al. Cinema as "Dynamic Mummification", History as Montage: Eisenstein's Media Archaeology. *In*: EISENSTEIN, Sergei M. **Notes for a General History of Cinema**, edited by Antonio Somaini and Naum Kleiman, Amsterdam University Press, 2016, pp. 19–106. *JSTOR*. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/j.ctv2z6qf8v.6. Accessed 18 July 2025.

376 Cf. CABRAL, Luís Fernando Beloto. Capitu e o capítulo: infiltrações, sobrevivências e interstícios. **Revista TEL**, Irati, v. 13, n.2, p. 114-141, jul./dez. 2022.
Cf. CAMERNEIRO, Fábio. O cinema do cinema: Julio Bressane, tradução e invenção. *In*: **Revisitar a teoria do cinema**: Teoria dos cineastas, vol. 3, 2017, pp. 133-148.

377 Cf. BRESSANE, Julio. **Deslimite**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

378 Cf. Idem. Penhasco, Mirante, Mar, Rua Aperana 52. *In*: **AB-Cena**, 2018.

desdobramentos em Bressane. Não se espere, portanto, do que segue, muito mais do que um vislumbre turvo de possíveis roteiros…[379]

Logo ao abrir o texto de Warburg, damos com o subtítulo que anuncia a questão abordada: a da "função pré-formadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza"[380]. De fato, Warburg fará, em suma, um rastreio e uma interpretação "histórico-psicológica"[381] do trânsito de uma configuração de três personagens. O itinerário traçado mostra essa configuração partindo do relevo romano, cuja fotografia foi colada acima, passando pelo desenho de Raffaello gravado por Marcantonio, também exposto acima, reaparecendo em uma pintura "de cerca de 1630"[382], partida, por sua vez, da gravura anterior, e chegando, finalmente, à tela de Manet.

Noto, já na primeira página, o valor dado pelo historiador ao gesto, digamos, *extemporâneo* e mesmo *antropofágico* do pintor, cuja tela haveria se originado "como um estandarte na luta pela libertação clara dos grilhões do virtuosismo acadêmico"[383]:

> Hoje nos perguntamos se Manet, marchando para a luz, precisava voltar-se para trás e se apresentar como administrador fiel, posto que, por sua criação imediata, ensinou ao mundo que é antes de tudo a participação no pleno patrimônio espiritual que cria a possibilidade de descobrimento de um estilo gerador de novos valores expressivos – isso porque não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação.[384]

No caso de *Le déjeuner sur l'herbe*, haveria cabido, segundo Warburg, a Gustav Pauli, a comprovação da proveniência das três personagens: como se pode ver nas reproduções acima, elas se encontram no canto inferior direito tanto do relevo antigo como da gravura. A Warburg, contudo, para além de constatar o percurso histórico dessa configuração, interessou questionar – do ponto de vista de uma "ciência da cultura dedicada à história da arte", dedicada à "vida configurada artisticamente"[385] – o que essa recriação podia dizer, justamente, do "moderno sentimento de natureza". Pois, se a descrição feita por Pauli das três figuras da gravura – "nuas e belas, e nada têm a dizer" – pode caracterizar "de modo gracioso

379 Noto que, tendo lido um esboço deste ensaio, Raul Antelo me sugeriu percorrer os textos de Didi-Huberman, tanto em torno do historiador da arte como em torno de Godard (cujas *história(s) do cinema* abordaremos brevemente mais à frente), além de, para começar a pensar a relação entre as pesquisas de Warburg e o cinema, o livro de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*.

380 WARBURG, Aby. O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet: A função pré-formadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza. *In*: **Histórias de fantasma para gente grande**. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 349.

381 Ibidem, p. 356.

382 Ibidem, p. 358.

383 Ibidem, p. 349.

384 Ibidem.

385 Ibidem, p. 356.

e exato o que sentimos ser a disposição dominante do grupo", Warburg pondera que, "para os antepassados pagãos, a situação não era assim tão simples."[386]. E, no trânsito pelo qual essa configuração se recria, ele vê consumar-se "uma transformação energética da humanidade representada, que ganha alma. Dos gestos – ligados ao culto – desses demônios da natureza, que, no relevo antigo, temem o trovão, consuma-se, passando pela gravura italiana, a configuração de uma humanidade livre, que se sente segura de si sob as luzes."[387]. Essa é a interpretação dada como que num lampejo, ainda ao início do ensaio. Um pouco mais à frente, no entanto, ele se detém:

> Comparando agora as três figuras que repousam no *Déjeuner sur l'herbe* com o sarcófago e a gravura italiana, vemos que o termo de ligação é a cabeça da ninfa da fonte, que está voltada para o espectador, presente na obra de Marcantonio. Ela, que com efeito deixou de contemplar o prodígio da ascensão, não apenas perdeu o motivo para a performance do gesto adorador característico da comoção momentânea, como ainda toma nota de um observador imaginário, que se acha na terra, e não no céu. Em Manet, a sinfonia a três vozes que caracteriza a situação reforçou nitidamente a consciência do observador no sentido indicado pela gravura italiana: também o homem ao lado da ninfa francesa firma bem os olhos para fora do quadro.[388]

Warburg está introduzindo a interpretação de que a gravura do desenho de Raffaello teria disparado um processo de enfraquecimento do "vínculo cultual pagão, presente nos modelos" do sarcófago antigo[389], embora, por outro lado, a seu ver, deva-se perceber a sobrevivência da "força demoníaca dos deuses pagãos" a tal processo:

> Justamente esse transporte arqueologizante dos deuses para o reino da beleza de aparência escultural, iniciado por Rafael e sua escola, teve para nossa visão científica da cultura a consequência fatal de considerarmos os deuses pagãos, enquanto potências do destino do alto Renascimento, superstições já ultrapassadas. Mas a força demoníaca dos deuses pagãos, de jaez astrológico, precisa ser considerada justamente como sua função primordial mais antiga e própria, que sobreviveu ao período de espiritualização estetizante.[390]

Em suma, após a análise da "nuance de sua recriação", Warburg reelabora a percepção inicial da "transformação energética" que essa errância das figuras antigas, em direção à tela de Manet, pode dar a ver:

> Entre o Julgamento de Páris representado no sarcófago pagão e *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, consuma-se a reviravolta na teoria da causalidade referente aos

386 Ibidem, p. 351.
387 Ibidem.
388 Ibidem, p. 354.
389 Ibidem. p. 360.
390 Ibidem, p. 355.

> acontecimentos elementares da natureza. A legalidade imanente contida nos processos naturais, que agora aparece como ideia compreensível por qualquer pessoa, proscreve do céu todo o intempestivo colegiado dos regentes, com seus vícios humanos. Mesmo que o colegiado dos sete planetas, como regentes do destino, tenha até hoje conservado sua virulência na superstição astrológica inquebrantável, os grandes deuses do Olimpo efetivamente deixaram de ser, desde que foram arqueologicamente esterilizados, objeto do culto oficial e ativo de sacrifício.[391]

A reflexão de Warburg em torno dessa *travessia* nos coloca a questão do que ocorre com as figuras pagãs que reaparecem no filme de Bressane, tendo passado pela gravura de Marcantonio e pela pintura de Manet, desvinculando-se gradativamente, nessa passagem, do "*phóbos* cultual". Veja-se que em *Garoto* elas reaparecem sensivelmente transformadas, mesmo em relação à pintura moderna. Subtrai-se, por exemplo, uma personagem à configuração. Mas a questão deveria certamente incidir, não apenas sobre a configuração fixa, extraída do andamento fílmico, mas também sobre como ela atua e sofre nesse andamento, ao contato das demais imagens com ela compassadas. Sem resposta à questão, destaco, da segunda parte do ensaio de Warburg, um excerto no qual, tendo em vista as observações precedentes, o historiador expõe teoricamente seus estudos. Pretendo, desse modo, abrir passagem a outros textos seus, a fim de adentrarmos um pouco mais sua teoria historiográfica:

> Eis um dos lados do problema por mim proposto desde que comecei a estudar de forma independente: indicar o movimento expressivo humano maximizado em um movimento intensificado como função hereditária da cultura da Antiguidade pagã. O outro lado (a etapa atual da viagem investigativa) é indicar o movimento expressivo humano em um estado de repouso profundo como função hereditária mnêmica, por meio da memória – com vistas a uma correspondência entre os polos. Para apreender em suas raízes pessoais o movimento expressivo individualizado e intensificado pelo páthos, seria preciso que se tentasse concebê-lo como o valor que cunha a comoção entusiasmada, tal como esta, em sua origem, se projetava na comunidade dos mistérios religiosos, e apenas nela. […]
>
> Em minhas investigações sobre o problema da força de sobrevivência da pré-formação à antiga, tal como se expressa na linguagem gestual, busquei de início, por muitos anos, pelo valor expressivo da intensificação mimética, verificando-o entrementes nas "fórmulas de páthos" gregas que sobreviveram. O outro lado, negativo, da expressão em linguagem gestual, ou seja, a postura do homem mergulhado em si, perfila-se então à primeira pergunta, reivindicando ser escrutinada tão a fundo quanto esta.[392]

Warburg veio a falecer em 1929, o mesmo ano em que escreveu esse texto. Seria o caso, portanto, de nos perguntarmos – é muito provável que já o tenha sido feito – até onde o levou essa "etapa atual da viagem investigativa", na qual se propunha, como indicado nos parágrafos citados, pesquisar o lado negativo da expressão humana em linguagem gestual, a postura do homem mergulhado em si, como "função hereditária mnêmica".

391 Ibidem, pp. 356-357.
392 Ibidem, pp. 358-360.

De nossa parte, voltados a Bressane e aqui particularmente a *Garoto*, conviria, por exemplo, refletir em torno desse angustiado silêncio da personagem masculina, sua agoniada e sempre frustrada tentativa de falar, podendo lembrar, para além do plano em que aparece evidentemente recriando a figura mais à direita do conjunto do sarcófago, aquela expressão de aperto que Warburg enxergou na configuração dos três semideuses pagãos, "banidos para a margem do rio", presos à terra e exprimindo, "cheios de nostalgia, a corporeidade da qual não podem se libertar – justamente o destino dos que não habitam o Olimpo."[393]. À vista disso, o que dizer dessa particular contenção expressiva da personagem de Bressane? Por outro lado, essa contenção que, no filme, recorrentemente parece provocar sofrimento, não impede que o repouso das duas personagens à beira do lago lembre "o grupo que desjejua de forma aparentemente tão descontraída"[394] em *Le déjeuner sur l'herbe* – tão descontraída, tão aquém dos espantosos poderes dos deuses antigos, a ponto de, como no filme, uma integrante da cena sentir-se à vontade para lançar um olhar para cá, deparando-se de repente com "um observador imaginário". Note-se que o *olhar para cá*, em *Garoto*, ocorre em vários momentos, tanto antes quanto depois do plano que recria aquela configuração. Antes, por exemplo, quando a personagem feminina dirige-se a nós como se ocupássemos o lugar do garoto: olha-nos e fala-nos como se olhasse e falasse a ele. Depois – quando, após o crime cometido, são como que lançados ao imenso sertão, por onde vagarão como sombras –, são os dois que nos olham, cada qual separadamente e, afinal, juntos. Nesse momento, no entanto, em que parecem expiar no deserto a culpa de sua transgressão, olham-nos, não como quem nos convida a uma instigante viagem de descoberta, mas como, literalmente, almas penadas, que, da prisão em que cumprem seu castigo, lançam um olhar de lamento ao mundo dos vivos. Portanto: em que mundo se encontram as personagens de *Garoto*? Seus gestos, "por meio da memória", incorporam o antigo espanto angustiado? Ou, ao contrário, a moderna "humanidade livre, que se sente segura de si sob as luzes"? Ou, talvez mais precisamente, não expressaria, a partitura corporal desenvolvida no andamento do filme, o transe entre um sentimento e outro, entre o pretensamente antigo e o pretensamente moderno, uma sensibilidade que experimenta compassos de tempos supostamente apartados entre si?

Ora – seja em sua busca, como lemos acima, "pelo valor expressivo da intensificação mimética, verificando-o entrementes nas 'fórmulas de páthos' gregas que sobreviveram", seja, mais ao fim da vida, em seu projeto de "indicar o movimento expressivo humano em um estado de repouso profundo como função hereditária mnêmica" –, não era precisamente a

393 Ibidem, p. 354.
394 Ibidem, p. 350.

essas passagens anacrônicas que Warburg estava voltado em suas, como ele chamou, "investigações sobre o problema da força de sobrevivência da pré-formação à antiga tal como expressa na linguagem gestual"?

Num ensaio publicado em 2010, na revista *História da historiografia*, Felipe Charbel se propôs a análise, precisamente, do conceito de *fórmula de páthos* (*Pathosformel*) – ao qual alude Warburg –, em paralelo com o conceito de *pós-vida* da Antiguidade (*das Nachleben der Antike*), concentrando-se particularmente nos escritos do historiador em torno do Renascimento[395].

Historiando sumariamente o pensamento de Warburg, Charbel destaca observações de Gombrich acerca da formação do historiador, em especial a importância de três de seus professores na Universidade de Bonn: Hermann Usener, Karl Lamprecht e Carl Justi. Do primeiro, Warburg haveria tomado o interesse pela sobrevivência da tradição primitiva. Do segundo, o interesse pela "psicologia dos fenômenos históricos", atenta às artes e aos "problemas da transição de um período a outro" (derivando daí, talvez, a definição de seu texto em torno de *Le déjeuner sur l'herbe* como um "ensaio histórico-psicológico"). E, do terceiro, uma contraposição complementar "às grandes especulações de Lamprecht", uma valorização da busca por "evidências concretas", a fim de "minimizar abstrações evolucionistas."[396].

Na dissertação de Warburg em torno daquelas duas pinturas de Botticelli, *O nascimento de Vênus* e *A primavera*, escrita para a conclusão de seu Doutorado em história da arte, em 1891, é que teria aparecido o conceito que retornará ao longo de seus escritos: *das Nachleben der Antike*. Charbel nota, em rodapé, a dificuldade de tradução desse conceito, variadas alternativas já tentadas – *sobrevivência da Antiguidade*, *vida póstuma da Antiguidade*, *transmissão do antigo*, *pós-vida da Antiguidade* – e sua opção por essa última, "em função – diz ele – do estranhamento e da desfamiliarização que a expressão é capaz de produzir."[397]. Conforme resume o autor, a dissertação de Warburg teve por objeto "os modos com que certos motivos característicos da arte e literatura pagãs foram retomados nos séculos XV e XVI por artistas como Botticelli, Ghirlandaio e Leonardo, não necessariamente como tópicas figurativas, mas como forças psíquicas ativadas pela memória cultural"[398], observação, essa, que ele reforçará mais à frente.

Notando, na abordagem de Warburg ao Renascimento, um diálogo com outro

395 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. **história da historiografia**, Ouro Preto, número 05, pp. 134-147, set. 2010.
396 Ibidem, p. 135. Todas as citações desse parágrafo procedem da mesma página.
397 Ibidem, p. 136.
398 Ibidem.

historiador da arte, seu antecessor, Jacob Burckhardt – em especial com o capítulo "O redespertar da Antiguidade", de *A cultura do Renascimento na Itália* –, Charbel, no entanto, pontua, com Didi-Huberman, que, não obstante Warburg ter considerado o historiador suíço uma espécie de "pioneiro exemplar" no conhecimento a respeito do Renascimento italiano, "o conceito de *Nachleben der Antike* torna mais complexo o tratamento do problema da transmissão da tradição antiga, ao menos do modo como fora pensado por Winckelmann (a partir da categoria de imitação) e pelo próprio Burckhardt."[399]. A distância entre os historiadores se daria, em suma, pelo fato de que, para o suíço, "unicamente como pano de fundo de uma tendência histórica forte por si mesma (quase autônoma), o redespertar da Antiguidade poderia ser avaliado de maneira rigorosa", entendido, nesse caso, "mais como um efeito do desenvolvimento de certas particularidades culturais caracteristicamente italianas que como agente detonador de novos impulsos intelectuais"[400]. Nos escritos de Warburg, ao contrário, "o Renascimento não é representado como 'marco zero' da modernidade", mas

> como um período de transição, marcado por uma atmosfera de aturdimento psíquico e conflitos intelectuais, numa espécie de "amálgama cultural dinâmico e cambiante, repleto de tensões, em que o antigo, o tradicional e o novo se impregnaram de uma vitalidade desconhecida que deu luz, finalmente, ao mundo dos Estados, das cortes, das artes e dos saberes modernos", para empregar palavras de José Emílio Burucúa (2007, p. 13-14).[401]

Por outro lado, Charbel nota que os dois historiadores comungaram um entendimento a respeito dos "métodos e objetivos da história da arte", especialmente o entendimento de que "arte e cultura deveriam ser estudadas em conjunto", o que, segundo o autor, seria observável, por exemplo, já no estudo de Warburg em torno de Botticelli, por sua "rejeição de vieses puramente formalistas ou estetizantes de compreensão da arte", que teriam predominado "nos meios intelectuais europeus de meados do século XVIII a início do século XX" e nutrido o "ideal de uma disciplina autônoma, orientada para a apreciação de ideais artísticos, modos de representação ou estilos de época.". Contrariamente a autores como Winckelmann, Lessing, Morelli e Wölfflin, Warburg teria procurado compreender a arte "como parte de uma psicologia social mais ampla", por meio de um método "abertamente contextualista", o qual, no entanto, não pretenderia e mesmo recusaria interpretar "os fenômenos artísticos como

399 Ibidem.
400 Ibidem, p. 137.
401 Ibidem.
Quando os excertos de Charbel incluírem citações de outros autores, colarei, como abaixo, as referências fornecidas por ele.
Cf. BURUCÚA, José Emílio. **História, arte, cultura**: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

simples retratos passivos da cultura ou das estruturas socioeconômicas."[402].

> Seu interesse voltava-se precisamente para a análise das relações complexas entre o artista e seu meio, com destaque para aspectos como o papel do comitente na produção artística e a relação dos artistas com modelos literários circulantes, especialmente no que diz respeito ao exame dos mecanismos de transmissão e sobrevivência da memória cultural da Antiguidade. Daí a importância conferida, já no estudo sobre Botticelli, ao estudo da mobilização inconsciente, em pinturas e esculturas, de forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga – as *Pathosformeln,* "fórmulas de *páthos*", conceito cunhado por ele em 1905, em estudo sobre Dürer, mas cujas linhas gerais já se fazem presentes em seus primeiros escritos.[403]

Em decorrência dessas observações, Charbel vem a concordar tanto com Kurt Forster – no sentido de que, para Warburg, as obras de arte seriam, não "objetos válidos em si mesmos e por si mesmos", mas "veículos selecionados da memória cultural"[404] – quanto com Didi-Huberman – que, segundo ele, "define o projeto warburguiano de ciência da cultura, ao menos no que diz respeito ao estudo do Renascimento italiano, como uma efetiva 'ciência arqueológica do *páthos* da Antiguidade e seu destino na Renascença italiana e flamenga'."[405].

Em torno dessa arqueologia do *páthos*, interessa-me a observação de Charbel a respeito da dissertação de Warburg, que teve por objetivo "analisar como o pintor florentino 'se apoiava em modelos antigos sempre que se tratava de representar motivos acessórios em movimento – tanto na roupagem como nos cabelos'."[406]. Pois, nessa percepção de Warburg, Charbel nota a referência "não apenas à sobrevivência de certas formas representacionais, como a Ninfa, entendidas como tópicas figurativas, ou seja, lugares-comuns visuais mobilizados conscientemente pelos pintores […], mas ao revigoramento mesmo de certas forças psíquicas arraigadas na memória coletiva, cristalizadas como espectros em imagens dotadas de intensa força."[407]. Digo que essa observação me interessa, pois ela me lembra do proveito que posso tirar – na pesquisa que me proponho percorrer em breve – do confronto entre o conceito de *Pathosformel* e a noção de *clichê*, recorrentemente mobilizada por Bressane, como já o notei. Além disso, ela introduz a reverberação de Nietzsche em Warburg,

---

402 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, pp. 137-138.

403 Ibidem, p. 138.

404 Ibidem, p. 139.
Cf. FORSTER, Kurt W. Introducción. *In*: **El renacimiento del paganismo**: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

405 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, p. 139.
Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Foreword. Knowledge: Movement. *In*: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2004, p. 15.

406 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, p. 139.
Cf. WARBURG, Aby. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli. *In*: **El renacimiento del paganismo**: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 73.

407 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, p. 139.

dessa maneira evocando a próxima seção, na qual será feita uma leitura em torno do *trágico* nietzschiano, cuja afirmação proponho ouvirmos no cineasta, tendo em vista a dinâmica apolíneo-dionisíaca que se pode pensar como promotora dos filmes por ele assinados. Ora, o que Charbel nota em seguida é precisamente que, "ao se referir ao *páthos* da Antiguidade, Warburg tinha em mente aquilo que o filósofo Friedrich Nietzsche chamou de conflito entre o dionisíaco e o apolíneo no mundo grego."[408]. Para Charbel, Warburg haveria se contraposto à concepção de Winckelmann da arte grega, na medida em que esta seria "fundamentalmente apolínea, com seus ideais de 'nobre simplicidade' e 'grandeza serena'", ao passo que Warburg, em diversos estudos, teria procurado

> enfatizar precisamente o polo dionisíaco da cultura do Renascimento, com ênfase nos modos com que as energias psíquicas conservadas da Antiguidade constituíam forças estéticas motivadoras das representações pictóricas e esculturais, numa efetiva pós-vida das *Pathosformeln* antigas, que se materializavam, por exemplo, no tratamento do corpo em movimento, "pego em um jogo de forças esmagadoras", com "membros se contorcendo na luta ou em apertos de dor, cabelos soltos, roupas torcidas pelo vento" (MICHAUD 2004, p. 28).[409]

Charbel, no entanto, encerra essa primeira parte de sua exposição ponderando que a sugestão de "um Warburg nietzschiano" não pode perder de vista a dinâmica constitutiva tanto de sua historiografia quanto de suas teorias da expressão pictórica, que se movem "'entre lógica e magia, razão e desrazão'", concebendo essas "'energias em termos de polaridade, não em termos de contradição'."[410].

> Como modo de destacar essa polaridade atuante no pensamento de Warburg, Philippe-Alain Michaud (2004, p. 260) e o próprio Mark Russell (2007, p. 26) sugerem que Burckhardt e Nietzsche representavam, respectivamente, os polos apolíneo e dionisíaco de um autor que nunca deixou de se mover entre extremos e de explorar limiares.[411]

Embora, a meu ver, tal ponderação pareça padecer de uma leitura de Nietzsche que identifica, talvez habitual e apressadamente, sua filosofia apenas com o lado dionisíaco de seu caráter, em verdade, dúbio – que recorrentemente veste também os trajes apolíneos, sendo muito difícil e talvez mesmo impossível, em sua voz, distinguir radicalmente um e outro –, por outro lado, pareceu-me proveitoso manter o destaque dado à exploração de limiares, ao

---

408 Ibidem.

409 Ibidem, p. 140.
Cf. MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2004.

410 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, p. 140.
Cf. RUSSEL, Mark A. **Between Tradition and Modernity**: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896-1918. New York-Oxford: Berghahn Books, 2007, p. 29.

411 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, p. 140.

trânsito entre extremos, como características da historiografia warburguiana, justamente, aliás, como índice de sua fonte nietzschiana, ou seja, *trágica*.

Feita essa ressalva, termino a leitura do artigo de Charbel, aproveitando o elo por ele indicado entre os conceitos de *Nachleben* e *Pathosformel* e o projeto inacabado (inacabável?) do *Atlas Mnemosyne*, no qual, "de acordo com Warburg (2009, p. 126), o *Atlas* deveria 'ser um inventário das pré-cunhagens de inspiração antiga que concorreram, no período renascentista, para a formação do estilo de representação da vida em movimento'."[412]. Charbel nota que "a temática da vida em movimento" remete "à própria transmissão dos 'engramas da experiência emotiva', efetivos 'patrimônios hereditários' da memória, como diz Warburg na introdução ao *Atlas*."[413]. Convém dar um passo atrás na leitura e recuperar sua explicação do que seja o *engrama*. O conceito, segundo Charbel, adviria de *Mneme*, de Richard Semon, publicado em 1904[414], no qual, diz o autor, lendo *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, de Gombrich[415]:

> a memória é concebida [por Semon] como a capacidade de reagir a um evento ao longo de um período de tempo; ou seja, uma forma de preservar e transmitir energia desconhecida para o mundo físico. Qualquer evento que afete a matéria viva deixa um traço que Semon chama de "engrama". A energia potencial conservada neste "engrama" pode, em condições adequadas, ser reativada e descarregada. Para Warburg, a arte era um mecanismo privilegiado de concentração de tais energias, as quais se condensavam precisamente em *Pathosformeln* capazes de "evocar, num caminho oposto ao do procedimento habitual da memória, os engramas originais, e suscitar com isso a recordação de experiências primárias da humanidade". (BURUCÚA 2007, p. 29).[416]

Tendo em vista essa dinâmica de concentração, preservação, transmissão e descarga energética através das imagens, Charbel conclui que o *Atlas Mnemosyne* "deveria sintetizar os esforços intelectuais de Warburg, indicando as diversas linhas de pós-vida das imagens antigas e de suas energias."[417].

Na "Introdução teórico-metodológica" de sua recente tese de doutorado, *Delém, a flecha: arquifilologias do desejo*, publicada em 2023, Luiza Borges articula a *arquifilologia*, proposta por Werner Hamacher e desdobrada por Raul Antelo, ao procedimento

412 Ibidem, p. 145.
Cf. WARBURG, Aby. Mnemosyne. **Arte & Ensaios**, nº 19, 2009.
413 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, p. 145.
414 O título do texto de Semon a que Charbel se refere é *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*.
415 Cf. GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg**: An Intellectual Biography. London: The Warburg Institute: University of London, 1970, p. 242.
416 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, p. 143. [Colchetes meus].
417 Ibidem, p. 145.

historiográfico de Warburg. Além de recuperar, como fez Charbel, a proveniência do conceito de *engrama*, lendo Gombrich e remetendo a Semon, vincula-o a um neologismo de Warburg, o *Dynamogramm* (o qual, mais à frente, ela dirá se assemelhar à *Pathosformel* – "uma outra maneira de pensar o dinamograma, ou seja, o conteúdo/forma que se torna fórmula precisamente por sua possibilidade de reaparição"[418]):

> Essa energia potencial mencionada por Gombrich – a capacidade de recuperar uma atividade – pode ser entendida como uma potência de movimento, tal como se percebe no uso de outro neologismo de Warburg, associado ainda ao conceito de Semon: Warburg desenvolveu, a partir da definição do engrama por Semon, o traço material da memória como um *Dynamogramm*[419].

A autora nota que "a insistência na *potência*, na *δύναμις*, é, de certa forma, a insistência na capacidade de movimento, ou seja, na energia dinâmica que se manifesta nas obras de arte ou nas formas corporais."[420]. E, observando a ausência de uma definição precisa dada por Warburg, lança mão da interpretação de Didi-Huberman, para quem o *Dynamogramm* seria

> um "grafo da imagem-sintoma: o impulso dos eventos de sobrevivência, diretamente perceptível e transmissível pela sensibilidade 'sismográfica' do historiador das imagens", que visa "uma forma de energia histórica"; ou ainda, "a hipótese sempre renovada de uma *forma das formas no tempo*" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 154–157). O historiador da arte dá ênfase ao *traçado* como um ato dinâmico inerente à imagem, o rastro de lembrança que perdura como uma "marca de movimento". Nesse sentido, o interesse de Warburg pelo choque entre as imagens é também o interesse pela energia que movimenta esses confrontos e, mais ainda, pela preservação dessa energia no curso da história.[421]

A autora observa que "é precisamente o caráter dinâmico do engrama warburguiano que garante a ele a capacidade de *migrar* e, portanto, sofrer o efeito das transmissões, ser contaminado por elementos externos. Por isso, quando retorna, ele nunca é exatamente o mesmo de antes."[422]. Sublinha também o fato de Warburg ter atribuído um caráter *desconexo* aos *Dynamogramme*, o que redundaria, conforme notado por Didi-Huberman, em serem eles *anacrônicos* e *sintomáticos*:

---

418 BORGES, Luiza Aguiar. **Delém, a flecha**: arquifilologias do desejo. 2023. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023, p. 25.

419 Ibidem, p. 22.

420 Ibidem.

421 Ibidem.
Cf. DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

422 Ibidem, p. 23.

> Ao se referir às formas gestuais persistentes na história da arte como *Dynamogramme*, Warburg atribui a elas a qualificação de *abgeschnürte*, indicando que entendia essas formas como "dinamogramas desconexos". Para Didi-Huberman, os *Dynamogramme* são pistas da existência de "marcas fósseis de energias antigas" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 295) e, por serem desconexos, são anacrônicos e sintomáticos — o que quer dizer que retornam (através de repetições) mas desvinculados de sua terra (adquirem um movimento migratório). Por serem fósseis, isso significa que eles *acumulam* material do tempo; por serem moventes, significa que eles não têm uma origem específica — uma origem fixa, portanto.[423]

Ainda de acordo com o estudo de Didi-Huberman, Luiza nota que, para ele, o pensamento das "manifestações visuais como *Dynamogramme*" se relacionaria com uma "metáfora geológica", a qual nos interessa, também, por de certo modo aproximar Warburg tanto de Benjamin como de Bataille, podendo evocar, respectivamente, a imagem do rochedo do assombro – que metaforiza a dialética em estado de repouso, descoberta pelo teatro épico – e, de outra parte, a imagem da água no interior da água – que metaforiza a animalidade imanente, contraposta à aparente solidez da consciência humana, embora continuamente atravessando-a. Tal metáfora geológica, como indica Luiza,

> leva em conta não a fluidez do tempo histórico tradicional, mas "as vagas, as ondas da memória [que] atravessam e afetam um elemento" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107). Não a cadência ininterrupta do tempo progressivo, mas "tensões, resistências, sintomas, crises, rupturas, catástrofes" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107).[424]

Interessa acrescentar o desdobramento, notado por Luiza, dessa metáfora em outra, a do *sismógrafo*, dessa vez para imaginar o papel do historiador na lida com as imagens enquanto *Dynamogramme*. Diz a autora, também sublinhando o relevo de Nietzsche e Burckhardt no pensamento de Warburg:

> Não foi à toa que Warburg, num seminário de 1927 oferecido na Universidade de Hamburgo, relacionou Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche à imagem do historiador como um sismógrafo, ou seja, capaz de detectar os movimentos invisíveis da cultura. De acordo com Warburg, é através do sismógrafo que as ondas de choque e de memória são recebidas e transmitidas.[425]

*

É oportuno confrontar essa teoria da história das imagens com uma leitura que articula Benjamin e Bergson.

Não esqueço que Felipe Charbel indicou em seu artigo que, no estudo de Giorgio

423 Ibidem, p. 24.
424 Ibidem, p. 22.
425 Ibidem.

Agamben em torno da Ninfa[426], "a ideia warburguiana de *Nachleben* tem um caráter dialético, associado a um processo de cristalização e posterior liberação das imagens – processo que o autor aproxima da ideia benjaminiana de 'imagem dialética'(*dialektisches Bild*)"[427]. De outra parte, em ensaio mais recente – "Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento", publicado em 2019 – Gabriela Reinaldo e Osmar Filho, lendo *Diante do tempo*, de Didi-Huberman, lembram que "a concepção inicial de *Passagens* (1927-1929) é contemporânea do *Atlas Mnemosyne,* assim como dos experimentos cinematográficos de Eisenstein e da montagem surrealista de Georges Bataille."[428]. E também Luiza Borges, em sua tese, não deixou de apontar a proximidade entre Benjamin e Warburg, seja pela *escavação*, como gesto de exploração do passado geologicamente metaforizado[429], seja pela *anacronia* característica da *Ursprung* benjaminiana e do *Dynamogramm* warburguiano[430].

Faço um caminho alternativo. Começando pela percepção de que o método do teatro épico de Brecht, tal como apresentado por Benjamin, o qual reconheci mobilizado em Bressane, pode ser pensado como um exercício proposto ao que, em *Matéria e memória*[431], Bergson chamou de *centro de indeterminação* (no qual talvez possamos reconhecer uma semelhança com a figura do historiador como *sismógrafo*).

No primeiro capítulo de seu ensaio, intitulado justamente "Da seleção das imagens para a representação. O papel do corpo"[432], o filósofo pensa a matéria como um conjunto de imagens[433], as quais participariam simultaneamente de dois sistemas diferentes. Um destes não possuiria centro, todas as imagens nele agiriam e reagiriam umas sobre as outras, segundo leis que Bergson chama de "leis da natureza". O outro sistema, do qual participariam as mesmas imagens, diferiria, porém, do primeiro, pelo fato de, nele, dever ser considerada a existência de centros perceptivos, corpos de seres vivos que perceberiam outras imagens para além de si mesmos e a si mesmos como centros de um conjunto de imagens. Tais centros perceptivos seriam o que Bergson chama de *centros de indeterminação*. Pois o que ocorreria na matéria seriam contínuas estimulações dos corpos (imagens) uns sobre os outros e transformações desses estímulos em movimentos que se dirigem para fora do corpo

426 O autor referencia o seguinte volume:
AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
427 TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas, p. 136.
428 REINALDO, Gabriela; FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis. Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. **E-compós**, v. 22, p. 8, jan-dez de 2019.
429 BORGES, Luiza Aguiar. **Delém, a flecha**: arquifilologias do desejo, pp. 23-24.
430 Ibidem, pp. 22-23.
431 BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
432 Ibidem, p. 11-81.
433 Ibidem, p. 1.

estimulado. Os organismos, na medida em que seus sistemas nervosos são mais ou menos complexos, ofereceriam à matéria, ao conjunto de imagens que com eles interagem, maior ou menor *indeterminação* em relação à escolha de seus movimentos, ou seja, em relação à ação em que se transformará o estímulo recebido. Neste sentido, Bergson afirma que "a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva"[434], ou seja, "*a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo*."[435]. A um organismo, quanto mais complexo for o seu sistema nervoso, maior a distância pela qual ele poderá sentir outros corpos, maior o tempo que então se abrirá à sua ação e, por conseguinte, mais variadas as possibilidades de sua interação com o mundo exterior a ele. O ser humano, por exemplo, não estaria restrito a reações imediatas às percepções, mas a ele apareceriam ações variadas como possibilidades a selecionar. Bergson nota, no entanto, que, do ponto de vista da percepção consciente, tal seleção operada pelo *centro de indeterminação* corresponderia como que a uma limitação, a uma diminuição dos infinitos movimentos da matéria, das interações das imagens:

> […] há para as imagens apenas uma diferença de grau, e não de natureza, entre *ser* e *ser conscientemente percebidas*. A realidade da matéria consiste na totalidade de seus elementos e de suas ações de todo tipo. Nossa representação da matéria é a medida de nossa ação possível sobre os corpos; ela resulta da eliminação daquilo que não interessa nossas necessidades e, de maneira mais geral, nossas funções. Num certo sentido, poderíamos dizer que a percepção de um ponto material inconsciente qualquer, em sua instantaneidade, é infinitamente mais vasta e mais completa que a nossa, já que esse ponto recolhe e transmite as ações de todos os pontos do mundo material, enquanto nossa consciência só atinge algumas partes por alguns lados. A consciência – no caso da percepção exterior – consiste precisamente nessa escolha.[436]

A leitura que Benjamin fez do teatro épico pode levar a pensá-lo como um exercício desse destacamento da consciência em relação às infinitas interações das imagens, de todos os pontos do mundo material que agem e reagem uns sobre os outros[437]. É como se o curso da ação dramática, ininterruptamente se desdobrando no tempo, correspondesse a um movimento do qual a consciência, que o organiza, não houvesse se abstraído para examiná-lo e nele, então, atuar com a potência que ela é, enquanto um *centro de indeterminação*. O teatro épico se contraporia a esse movimento pretensamente necessário do drama, cujo caráter absoluto corresponderia a reservar, interiormente, suas próprias motivações. No teatro épico, interromper esse movimento como que automático, opor-lhe um rochedo contra o qual ele

434 Ibidem, p. 29.
435 Ibidem.
436 Ibidem, pp. 35-36.
437 Tal aproximação ressoa em Godard, leitor de Brecht (por exemplo, em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de 1966) e de Bergson (em *Histoire(s) du cinéma*, de 1988-1998).

venha a se quebrar, possibilitaria, ao diretor e aos atores, a escolha de alguns lados pelos quais examiná-lo; aumentaria a indeterminação na seleção dos gestos (imagens) que, após tal exame, vêm a compor a montagem; e, finalmente, chamaria a atenção dos espectadores para o fundamento dialético dessa montagem, que se recusa a se apresentar como um retrato da realidade.

Com seus procedimentos de interrupção da ação, seleção gestual e convite ao espectador para perceber tal seleção, o teatro épico aparece como um espetáculo no qual está em foco o exercício da consciência que transcende o fluxo imanente dos acontecimentos, reconhece a indeterminação da direção destes e, assim, cria, na matéria, no conjunto das imagens, algo novo, algo inesperado por aquela hipotética ciência perfeita – a qual, propõe Bergson, conhecendo perfeitamente as também hipotéticas "leis da natureza", que regem as interações das imagens, permitiria calcular e prever todos os acontecimentos da matéria[438].

Em analogia com aquela ambivalência paradoxal – que venho apontando no caráter épico de Bressane –, com os dois sistemas de imagens – que Bergson propõe para pensar a matéria – e com a leitura recém feita em torno da historiografia warburguiana, é possível também lembrar o que Benjamin pensou acerca da escrita histórica.

A começar pelo segundo fragmento de sua série "Sobre o conceito de história"[439]. No sentido de reconhecer o apelo que o passado dirige a cada geração, apelo que o materialista histórico sabe que não se pode rejeitar impunemente, Benjamin propõe uma espécie de imanência dos tempos: "Pois não somos tocados por um sopro do ar que envolveu nossos antepassados? Não existem, nas vozes a que agora damos ouvidos, ecos de vozes que emudeceram?"[440].

Mas a escrita da(s) história(s) – analogamente à montagem do teatro épico, à ação criativa do *centro de indeterminação* e à sensibilidade sismográfica do historiador de imagens –, ao mesmo tempo em que participaria dessa imanência, demandaria um sujeito, uma

---

438 Noto que os termos opostos *transcendência* / *imanência* não são propriamente mobilizados por Bergson para estabelecer, como faço aqui, a distinção entre os dois sistemas das imagens. Bergson não chama de *imanência* aquele sistema em que cada imagem recolhe e transmite os estímulos de todas as imagens que constituem a matéria. Assim como também não chama de *transcendente* aquela imagem que, no outro sistema, percebe a si mesma como centro perceptivo ante a matéria exterior a ela. Tais termos também não são utilizados por Benjamin para traçar, como o faço aqui, o montador do teatro épico em relação (transcendente) com o fluxo (a princípio imanente) dos acontecimentos, os quais ele interrompe e então articula de uma determinada maneira. Eu os introduzo nesta conversa para, com eles, remeter à filosofia de Bataille, na qual, como vimos, tais termos definem a diferença entre animalidade e humanidade, bem como entre o mundo profano e o mundo sagrado, além de designarem as duas dimensões cujos limites opositores são colocados em jogo pela *comunicação*.

439 BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1), pp. 241-252.

440 Ibidem, p. 242.

consciência, que a transcenda e que veja os acontecimentos passados como objetos distintos, tanto uns em relação aos outros, quanto em relação ao presente em que tal sujeito se encontra. Nesse sentido, Benjamin afirma, no fragmento 14, que "a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de 'tempo de agora'"[441]. Por um lado, os tempos seriam imanentes, um sopro do passado nos tocaria no presente. Por outro – assim como cada centro perceptivo como que transcenderia o sistema imanente de todas as imagens –, também o sujeito que elabora a história transcenderia, em alguma medida, o sopro contínuo que comunica passado e presente. Consequentemente, desse sopro, ele ouviria os ecos de algumas vozes e não de outras, ou ora de umas, ora de outras, já que, como observa Bergson, perceber conscientemente consistiria precisamente nessa escolha, nessa seleção de imagens.

Essas vozes, das quais ouvimos alguns ecos, proviriam dos diferentes tempos entre os quais cada consciência reconhece uma separação. Esses "tempos" só podem ser assim chamados pelo sujeito que os transcende e os diferencia entre si. Seria, portanto, essa transcendência do sujeito consciente o que lhe possibilitaria escrever a história em determinado sentido e não em outro, elaborá-la com determinados tempos articulados entre si e não com outros, preenchê-la, enfim, com "tempo de agora", assim como, exemplifica Benjamin, "a Revolução Francesa via-se como uma Roma ressurreta."[442].

Talvez seja pelo mesmo motivo que Benjamin entende que o materialismo histórico implicaria "saltos dialéticos"[443], pelos quais o antigo e o presente se tocariam e atuariam um no outro, promovendo-se, através dessa montagem, uma transformação da realidade supostamente dada – caso, por exemplo, do salto dialético da "Revolução, como a concebeu Marx."[444].

Saltar pelos tempos seria a operação pela qual é possível fazer explodir, "para fora do *continuum* da história", "um passado carregado de 'tempo de agora'"[445]. O materialismo

441 Ibidem.
442 Ibidem, p. 249.
443 Ibidem.
444 Ibidem.
445 Ibidem. Noto que Luiza Borges, lendo Agamben em torno de Warburg, sublinhou, na historiografia deste, uma relação análoga entre os tempos que se tocam, "um constante confronto entre o passado da memória cristalizada e o presente do historiador.". Diz ela:

> Convém lembrar que aquilo que se entende por *Pathosformel* ou por *Dynamogramm* é uma espécie de combinação entre memória e tempo tornados enrijecidos (para usar o termo escolhido por Agamben) e a operação que permite restituir vida a esses elementos é realizada pelo historiador que tem a responsabilidade de "colher a vida póstuma das *Pathosformeln* para restituir a energia e a temporalidade que continham" (AGAMBEN, 2012, p. 36).

BORGES, Luiza Aguiar. **Delém, a flecha**: arquifilologias do desejo, p. 26.

histórico pressuporia, portanto, a imanência dos tempos, mas também, simultaneamente, a transcendência que entre eles aparece para a consciência, que arranca imagens dessa imanência e as articula em uma narrativa potencialmente nova.

Se lembrarmos o método do teatro épico pensado por Benjamin, notaremos sua analogia com o método do materialismo histórico por ele proposto. Leiamos o fragmento 16:

> O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem 'eterna' do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz 'era uma vez'. Ele fica senhor de suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.[446]

Assim como, ao teatro épico, importaria evidenciar o fato de que ele não é um retrato da realidade, mas apenas *uma* maneira, entre outras, de montar os gestos de um drama – também para o materialista histórico importaria manter viva a consciência de que sua experiência com o passado é única, portanto única a imagem que ele fixa. Nesse sentido, ambos os métodos valorizam a interrupção do fluxo temporal. O teatro épico interrompe o drama, ressaltando os gestos montados experimentalmente – o materialista histórico interrompe o tempo, alargando *aquele* presente em que escreve a história, ressaltando uma imagem do passado tal como ela relampejou unicamente para ele. Finalmente, assim como, no teatro épico, dá-se a ver a dialética em estado de repouso, o materialismo histórico, ao fixar uma imagem do passado, dá a ver "a dialética na imobilidade", como diz Benjamin no fragmento N 2a, 3, de *Passagens*:

> Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas)[447]

O texto de *Agamben* referido pela autora é o já mencionado *Ninfe*, embora em tradução ao português, na seguinte edição:
AGAMBEN, G. **Ninfas**. Tradução: Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

446 Fiquei sem a edição com que estava trabalhando nas passagens anteriores, por isso recorri a outra, mais antiga:
BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obras Escolhidas v.1), pp. 230-231.

447 BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização: Willi Bolle; Tradução do alemão: Irene Aron; Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 504.

*

Em 2018, Bressane comentou *Beduíno* como "um xadrez de ficções", "sobretudo cinematográficas.". Dentre estas, destaca "um filme que estava morto", *Memórias de um estrangulador de loiras*, do qual alguns fragmentos retornam nesse xadrez. E, para nomear tal retorno (procedimento, como temos visto, recorrente em sua filmografia), toma o conceito de *imagem dialética*, a qual, para ele, seria uma "especial combinação de espaço e tempo, que faz o que está muito distante ficar aqui. E, nesse trajeto do longínquo até aqui, uma constelação se forma – e você vê todos os tempos, juntos, tempos heterogêneos, juntos."[448]. Não sei se, em 1971, ano do filme em questão, Bressane já teria lido Benjamin, como, em 2018, deu mostras de tê-lo feito. Mas lembremos que vimos, precisamente em *Memórias de um estrangulador de loiras*, a montagem de repetições de um clichê cinematográfico, tocado por outros clichês do imaginário social e por filmes de Bressane rodados um ano antes no Brasil, configurando uma constelação até então imprevista. É de notar, também, que, ao final do filme, o estrangulador aparece velho em sua escrivaninha, tomando notas dos vários livros em cima dela, de certo modo sugerindo que suas *memórias* são *montagem* de imagens que ele arranca daqueles textos.

De outra parte, é também curioso que, na entrevista anexa a este ensaio, Bressane remonte o início de sua leitura de Warburg à segunda metade da década de 1980, um pouco antes, diz ele, de rodar *Sermões*, de 1987. O que nos leva a notar que, por exemplo, a "nova história antiga do Brasil", essa *história de imagens* de tempos e lugares heterogêneos, que Bressane compõe em *O monstro caraíba*, de 1975, teria prescindido do conhecimento da historiografia warburguiana, assim como, entre outras montagens anacrônicas, a *antenada textura* polifônica de *A agonia*, de 1978, e aquela recriação geográfico-temporal, traçada em *Tabú*, de 1982.

Ora, em seu ensaio às voltas com *Histoire(s) du Cinéma*, Bressane chamou a série de Godard, justamente, de "cinema Tabu", em decorrência, entre outros motivos, de que, nela, se projetaria a "História, do inconsciente do tempo e do inconsciente do olhar"[449]. E, talvez mais importante, refletindo espantado em torno dessa montagem – na qual, diga-se de passagem, o cineasta lê *Matéria e memória*, o mesmoutro cineasta que, diga-se também de passagem, experimentava o teatro épico de Brecht em *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, de 1967 –, Bressane o faz não apenas reconhecendo, nela, "um avatar, uma das reencarnações" do *Atlas*

448 A fala de Bressane, da qual transcrevi esses excertos, deu-se na 43ª edição do festival *Laceno D'Oro*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc (Acesso em: 07/05/2022)

449 BRESSANE, Julio. *Mnemosyne: les signes parmi nous*. *In*: **Deslimite**, 2011, 34.

Mnemosyne, a "vasta sinfonia pictórica de Aby Warburg, zênite da montagem de imagem"[450], como também sua proximidade com um livro de poemas, lido por outro poeta, segundo Bressane, em 1951, embora datem de 1952 as publicações tanto da leitura quanto do livro – mas não importa: pois essa pequena diferença na datação não invalida a possibilidade de que ambos, o livro e sua leitura, talvez tenham chegado antes de Warburg às mãos do cineasta e promovido, em alguma medida, suas montagens. Pois não parece ecoar, em Bressane, o que Murilo Mendes lerá em *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, não obstante a orientação cristã dos dois poetas? Como é costume do cineasta – e também nosso, sim? –, ele recortou e remontou os seguintes excertos, não de um, mas de dois comentários de Murilo Mendes, fazendo-lhes pequenas, quase imperceptíveis, alterações[451]. Cito-os conforme os "originais", mas na ordem proposta por ele:

> De fato o livro surgia ante meus olhos como um monumento sobrecarregado de ornatos luxuriosos, desmesurado monumento erguido pela fantasia e liberdade de um arquiteto-poeta, de um novo Piranesi, para abrigar uma vida complexa crescendo em planos superpostos. O problema do tempo e do espaço – como de resto em toda obra de vasta envergadura – coloca-se neste livro com uma audácia e um imprevisto únicos em nossa literatura. Para dominar a desordem que se opõe à construção do insólito monumento, arma-se o poeta de uma tesoura de condão, e fazendo cortes implacáveis no tempo, obtém uma dimensão nova.[452]

> O texto de *Invenção de Orfeu*, quando publicado, desnorteará certamente a crítica. Imagine-se o menino Lautréamont a se nutrir nos alentados peitos das musas de Dante, Camões e Góngora! Quero acentuar que o processo gerador deste livro é o da fotomontagem, isto é, o recorte e cruzamento de ideias, palavras, imagens, alegorias, sensações, operando-se ainda a redução ou o aumento superlativo das categorias de tempo e espaço.[453] Opera também à sua maneira o espaço, ajuntando arbitrariamente Egitos e Mesopotâmias, Caldeias e Babilónias, afundando Venezas e Restelos, comprimindo regiões, anulando países, ou conquistando para o seu domínio próprio largas áreas de insuspeitados terrenos, onde pouco a pouco se desenham configurações novas.[454]

Caso excedamos os excertos citados e leiamos, inteiramente, esses breves textos, poderemos ainda reconhecer umas poucas palavras com as quais – no ensaio em que reflete em torno de *O signo do caos*, ao lado do *Atlas* de Warburg e das *Histoire(s)* de Godard – Bressane sublinha a tentativa de Murilo Mendes, "em texto teórico pioneiro", de resumir o "pensamento como montagem: 'Um novo diamante arrancado aos abismos'."[455]. É assim que, tocado pela leitura de *Invenção de Orfeu*, o poeta chama o que o seu "companheiro de armas

450 Ibidem, p. 32.
451 Ibidem, p. 36.
452 MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 516.
453 Idem. A luta com o anjo. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 523-524.
454 Idem. Invenção de Orfeu. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**, p. 516.
455 BRESSANE, Julio. Arrazoado pequenino para o grande Caos. *In*: **Deslimite**, 2011, p. 58.

espirituais"[456] alcançaria, de modo que podemos pensar esse *diamante arrancado aos abismos* como imagem condensada daquele *desmesurado monumento*, talvez, portanto, como cristal semelhante ao *Aleph*, que – debaixo da escada do porão da casa prometida ao desaparecimento – desespera Borges, não porque desapareceria (destino com o qual teria gozado maliciosamente), mas pela inefável reunião inconcebível das infinitas imagens simultânea e distintamente sensíveis. Nesse caso, dizer, como diz Bressane, que, com essas palavras, Murilo Mendes ensaiaria resumir o *pensamento como montagem*, ou como *fotomontagem*, como diz o poeta, é constelar um punhado de artistas – Jorge de Lima, Jorge Luis Borges, Rogério Sganzerla, Jean-Luc Godard – cuja afinidade se daria no afã, infinitamente frustrado, infinitamente recomeçado, devido à sua congênita limitação perspectiva, por um *Atlas Mnemosyne*, uma anacrônica composição de imagens, distintamente dispostas, energeticamente comunicadas, cuja força por elas carregada se poderia ver descarregando, repetidamente, na produção de novas imagens, ou seja, como Warburg percebeu, em nuançadas recriações.

No sentido dessa criação – que extrai sua força do que *passa* –, ouçamos o que diz Bressane do filme de Sganzerla, em seu "Arrazoado pequenino para o grande Caos":

> A *nouvelle vague* dos anos 50-60 (Godard, Rohmer, Rivette e antes Resnais, Isou (*A história da baba e da eternidade*), depois Debord…) aumenta o rasgo na razão que constrói a montagem narrativa do cinema industrial americano. *O Signo do Caos* opera neste campo de montagem, que tem seus intestinos na montagem narrativa, contudo, a transtorna, a recombina, a reequilibra, a expõe, com tal fineza de olhar, com tal gosto e gênio de experimentação, que a dissolve para inventar uma forma nova, onde coloca então o processo de montagem, o processo sensível, como a estrela brilhante do filme, do cinema e do pensamento.[457]

E, no sentido da *escavação abismal* – da qual se arranca um diamante novo, a fotomontagem de um monumento insólito –, diz Bressane em torno do mesmo filme de Sganzerla e das *História(s)* de Godard – evocando ainda mais agudamente o *Atlas*, que, em seguida, será mesmo dado como "uma das linhas de força máxima propulsora deste sentimento, desta compressão e compreensão do mundo" –: "ambos se abismam [diz ele, em torno dos dois filmes] em vertigem máxima e única na montagem de uma memória oculta, de uma memória interpretativa. Ordenação do movimento em fotogramas que absorvem a duração do tempo, suas diferentes memórias, unificadas num todo cambiante…"[458].

Fotogramas, portanto, como *dinamogramas*. Diz Bressane: "Os dois filmes são uma

456 MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**, p. 515.
457 BRESSANE, Julio. Arrazoado pequenino para o grande Caos. *In*: **Deslimite**, 2011, p. 56.
458 Ibidem.

inovação recebida da tradição, tensão potencializada, polarizada, no choque com a nova época, dinamogramas, diria Warburg, condensador elétrico que transmite uma carga energética em toda a sua voltagem."[459]. É após esse encontro, de Warburg com Godard e Sganzerla, que – com aquela breve citação que pretensamente tentaria resumir o "pensamento como montagem" – Bressane nos convida às considerações atônitas de Murilo Mendes em torno de *Invenção de Orfeu*. E, se aceitamos o convite, podemos ler palavras que ecoam, de uma parte, a percepção de Warburg – sensível aos transes da memória e afim ao gesto extemporâneo de Manet – e, de outra, nossa leitura de *A agonia* – como um pensamento do filme cinematográfico no papel de *antena* sensível a *passagens* heterogêneas. Diz Murilo Mendes:

> A objeção máxima à unidade da obra de Jorge é fundada em geral sobre o aparente exagero das influências observadas. Sinto não ter à mão a cópia de uma carta de Mozart onde ele diz, em substância, estar sempre com a cabeça fervendo de planos e ideias e não dispor do tempo necessário para inventar um molde novo para os mesmos. Achando perto um molde alheio, usa-o e refunde-o como entende, imprimindo-lhe a marca pessoal do seu estilo. Na vida e na obra do autor de *Don Giovanni* o capítulo das influências foi estudado a fundo. Desde o primeiro minueto até os últimos esboços da *Missa de requiem* as influências manifestam-se fortemente – o que não impede Mozart de ser único e insubstituível. […] Em *Invenção de Orfeu*, noto que Jorge de Lima atinge o máximo da sua permeabilidade aos fatos e teorias comunicantes, ao mesmo tempo que completa sua fisionomia de poeta e artista capaz de receber e transmitir ondas de grande vibração, na mais ampla faixa.[460]

*

459 Ibidem, p. 58.
460 MENDES, Murilo. A luta com o anjo. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**, 2013, pp. 524-525.

Figura 151 – Fotograma de *Rua Aperana 52*



Fonte: BRESSANE (2012).

Figura 152 – Fotograma de *Rua Aperana 52*



Fonte: BRESSANE (2012).

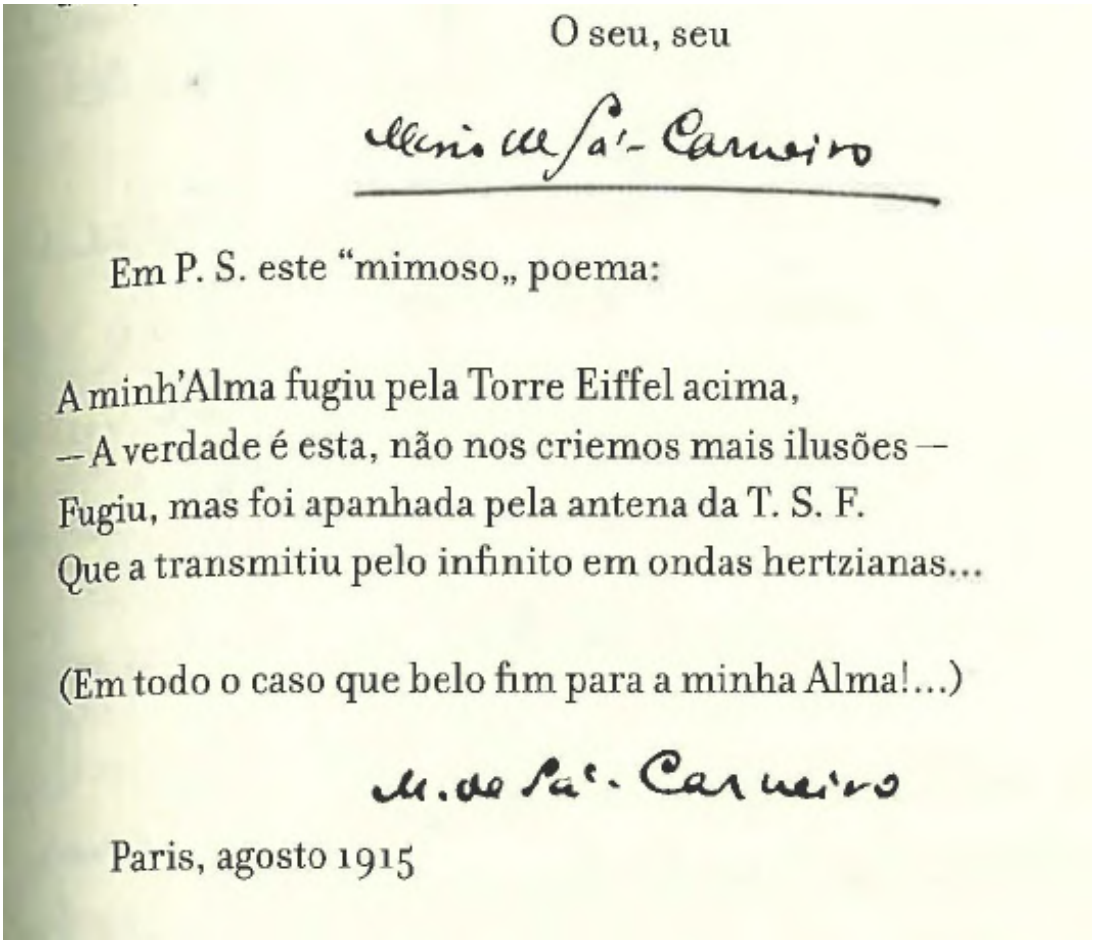
Um *raccord* amador liga uma *recordação* de si – *rastros de ode*, de *música*, de ondas luminosas – à *sintonização* de ondas de rádio internacionais, traduzidas em vozes plurilíngues. *Rua Aperana 52* retraça a aventura exogâmica do cineasta que, ao passo em que absorve e reflete as imagens que nele infletiram, passeia por territórios progressivamente mais amplos, "*como o ameba integra o alimento e busca outra aventura exogamica*"[461], remontando – em três capítulos sucessivamente mais complexos: *fotograma*, *fotodrama*, *fototrama* – planos da velha casa familiar, da rua em que ela se encontrava e já não se encontra mais, do morro perpassado por essa rua, do mar visto desse morro, da praia em que se recriou o antigo mito passado pela pintura italiana, do túmulo do cineasta italiano (Antonioni) e do oriente descortinado pelo lenço habitual aos dois, ao cineasta morto e ao cineasta vivo: *traços de passagens*, *comunicação*.

Recordar-se, regravar-se, remontar-se. O cineasta não é o cineasta: é uma antena receptora e transmissora de dinamogramas recriados no transcurso anacrônico. Por isso não se autobiografa, mas gira sua pretensa fotografia para sintonizar o que, nela, veio e continua vindo a se passar. Então reorganiza, reaviva essas imagens, pouco a pouco reconhecendo, em sua dispersão temporal, algumas *fórmulas*, ou *clichês*, que se chamam à distância e vêm se compassar na *fototrama*, aí compondo séries mais ou menos distintas, aquelas que retraem os intervalos temporais a favor do reconhecimento espacial, que, como disse, alarga-se passo a passo.

Em suma: uma recordação da vida gravada na vizinhança e no estrangeiro, atravessada, sempre, pelo estranho, pelo alheio e, por outro lado, marcada por algumas taras, alguns retornos: Rua Aperana, Morro dos dois irmãos, Praia do Leblon… Bressane é o estrangulador de loiras, o inventor repetitivo. Uma criança que mata e remata a família e vai brincar atrás de casa. E se afasta mirando o mar, em *travelling*, do Leblon ao Leme. E embarca num avião. E sente a força do ídolo sepultado. E transgride o Limite com a fada do Oriente: Bressane é Antena, "como a voz da Terra, que é tudo e é ninguém.".

461 FREUDERICO. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição – 1º número.

Figura 153 – *Carta a Fernando Pessoa*



O seu, seu

Mário de Sá-Carneiro

Em P. S. este "mimoso„ poema:

A minh'Alma fugiu pela Torre Eiffel acima,
—A verdade é esta, não nos criemos mais ilusões —
Fugiu, mas foi apanhada pela antena da T. S. F.
Que a transmitiu pelo infinito em ondas hertzianas...

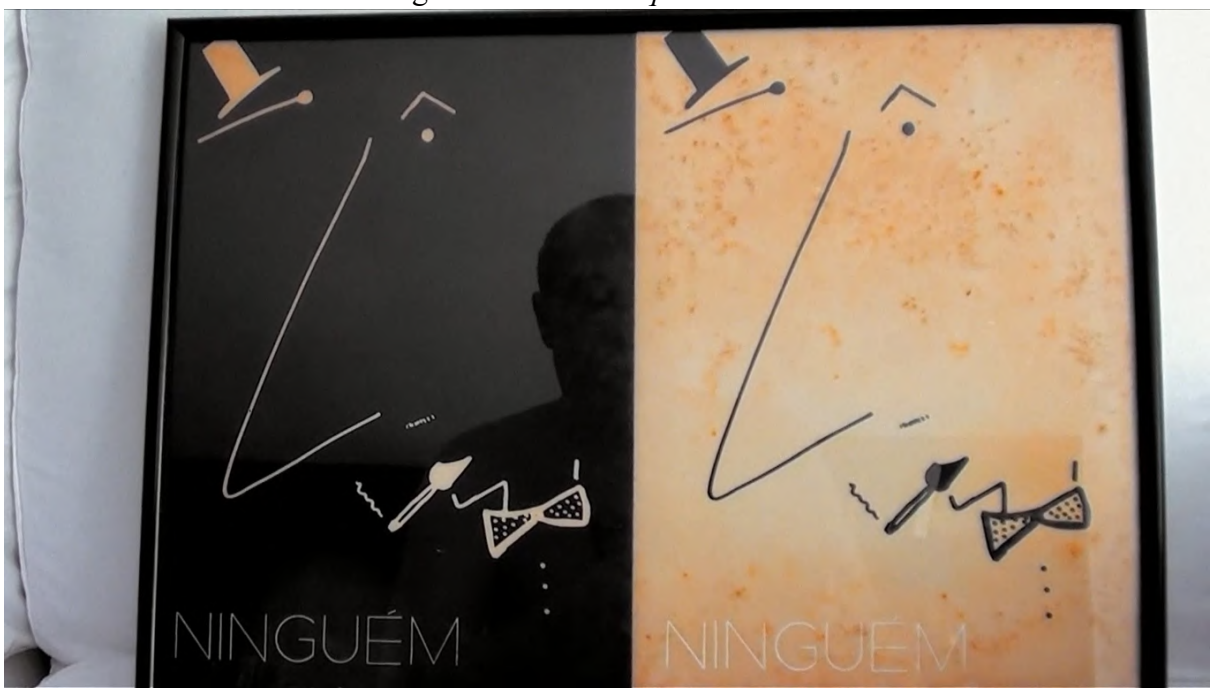
(Em todo o caso que belo fim para a minha Alma!...)

M. de Sá-Carneiro

Paris, agosto 1915

Fonte: SÁ-CARNEIRO: *Carta a Fernando Pessoa*, 1915.

Figura 154 – *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

O autor é ator. No mesmo ano de *Rua Aperana 52* – tendo estudado o que lhe passou e viajado ao exterior, ou, ao contrário, estando lá fora à beira de retornar à casa a fim de recordá-la, ou, ainda, talvez, produzindo os dois filmes simultaneamente, a imaginação de ambos se entrelaçando, quem sabe? –, Bressane, o ator, mostra-se em êxtase. Abre, em êxtase, *O batuque dos astros*. Primeiro plano – começo do filme: ele, sensivelmente embriagado. O espaço cênico é a Av. da Liberdade, em Lisboa. Os espectadores, além de nós, são Rosa Dias e Zelito Viana. Rosa Dias é quem filma. Zelito também está em quadro e, de Rosa, ouvimos a voz. O palco e o ator teatrais comunicam abertamente com os espectadores – atores também, portanto. Cena e *circuncena* contracenam ou, talvez mais precisamente, *concenam*, beirando a *confusão*. Dê-se o nome que se considerar mais apropriado: delimitar os atores do jogo de cena talvez nunca deixe de ser um gesto impreciso. Ouvimos a voz de Rosa, em primeiro plano sonoro, pedindo: "Fala outra vez! De novo de novo de novo! De novo.", pedido que ressoa, outra vez, o Zaratustra lido, em 2001, por *Dias de Nietzsche em Turim* – "Ahá! Era *isso* a vida? Pois muito bem: outra vez."[462] – e que Zelito reitera, sorrindo para cá, concordando que Bressane precisa dizer de novo. Eles estão à frente da estátua de António Feliciano de Castilho. Bressane parece fingir alguma indisposição, algo assim como quem quer dar a entender que está se sentindo abusado pelos pedintes mas já vem vindo a primeiro plano para atendê-los com gosto: "Ele diz assim", diz ele, mas me é impossível distinguir o que ele diz, vagamente captado pelo microfone da câmera digital de passeio. Se eu houvesse lido o poeta, talvez escutasse o que Bressane pretensamente recita. No plano seguinte, enrolando a língua, ele brada, apontando para a estátua, voltando-se a Zelito e abrindo o peito ao fim da fala, sublinhando o "passado": "Mais difícil do que a solidariedade de um homem com outro homem é a solidariedade do homem com seu *passado*!". Não encontrei a referência da sentença na ligeira busca que fiz – ligeira, mesmo que ciente de sua importância para o cineasta, que frequentemente se pode ouvir repetindo-a. Aliás, quando Vera de Paula, que agora vem à cena, pergunta-lhe quem a disse, Bressane aponta para a estátua, andando em direção à imagem do poeta: "Esse homem aqui! … Ou eu ou ele!". Essa indefinição de autoria, no curso da *euforia*, se desdobra no plano seguinte, que vem carregado de movimentos tradutórios, quero dizer, de, pelo menos, seis *trânsitos*, no caso de nos dispormos a analisar essa vazão quase caótica: *trânsito*, primeiro, no sentido de Bressane outra vez citar, portanto, *trazer* o que cita à sua voz, *levar* sua voz ao que cita; depois, no sentido de que o

462 Citei o trecho como é lá ouvido na voz de Fernando Eiras, que, aliás, vem logo a dar outra voz a Pessoa. Caso queira encontrar a passagem em livro, Paulo César de Souza traduziu-a assim: "*Isso* era vida? Muito bem! Mais uma vez!"
NIETZSCHE, Friedrich. Da visão e enigma. *In*: **Assim falou Zaratustra**, 2018, p. 151.

que se cita é mesmo um excerto de uma tradução feita por Castilho, ou de um "traslado", como talvez tenha preferido o poeta, ao menos conforme sugere a capa da edição portuguesa desse *Fausto* de Goethe[463]; em seguida, porque esse excerto citado participa de uma invocação do poeta pelos "entes imaginários", que lhe enchiam "outrora os olhos visionários", um pedido de contato, uma preparação ao *transe*; tal chamado a outrora se intensifica – disso saberemos se lermos até o fim esse "Prólogo do autor"[464] – a ponto de o poeta afirmar querer repetir o que se passou: que o que foi torne a ser, que o que é perca a existência; e, finalmente, tal excerto tanto é por Bressane escutado, passado, traduzido, alterado em verso de Pessoa, quanto promove a passagem dessa sequência à próxima, impulsionando o corte de seu último plano. Bressane recita, mais de uma vez, degustando o que aparentemente lhe parece genial: "'Eis-me, Visões, sou vosso!' – Isso é Fernando Pessoa: 'Universo, sou-te.' –'Eis-me, Visões, sou vosso!'. 'Eis-me, Visões…'", ao que Zelito repete, "'Eis-me, Visões…'" – e passamos ao que parece ser um *café*: dia ensolarado, exterior à sombra, vemos Vera com uma pequena câmera digital filmando Bressane agora sentado, em primeiro plano, o olhar alucinado, dirigido a alguém fora de quadro, emendando, ao anterior, como num continuado arrebatamento, versos de outro poeta, Cesário Verde, que cito na versão do cineasta: "Hoje estou cruel, frenético, exigente. Não posso suportar o livro mais bizarro…" – e saltamos ao próximo plano, mesma cena, mas, com o corte, cortou-se também a primeira palavra do verso seguinte, do qual Bressane cita com muito prazer: "Já fumei três maços de cigarro / con-se-cu-ti-va-men-te", pontuando com a voz e a mão a consecução das sílabas e então notando que isso ecoa em Manuel Bandeira, esse "consecutivamente", repete ele, agora deslizando o dedo no ar em uma diagonal para baixo, como que remarcando a reversão que expõe, sozinha na linha, essa palavra. Poucos planos depois, Bressane parece falar em entrevista privada, num apartamento, agora afirmando, a alguém de novo fora de quadro, que "o Padre Antônio Vieira é o maior artista da língua portuguesa" e, em seguida, que "Talvez em Fernando Pessoa cada letra seja um heterônimo" e, finalmente, agora olhando para cá, admirado, que "ele, Pessoa, se entregou ao gênio", "não discutiu, deixou o gênio vir a ele… se entregava ao gênio." – no que não deixo de ouvir a ressonância do que Bressane veio a nos dizer em entrevista, como se poderá lê-lo, a respeito de Haroldo – concepção, essa, da genialidade como entrega de si a uma possessão, frequentemente reafirmada por ele e que parece conduzir *O batuque dos astros*: registro de um transe do ator, do fingidor, do poeta que, não sendo nada, pode vir a ser

463 Refiro-me à edição da Livraria Clássica Editora, de 1919. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Fausto_(traduzido_por_António_Feliciano_de_Castilho) (Acesso em: 29/09/2025).

464 GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**. Tradução de António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M, Jackson Inc. Editores, 1952, pp. 11-12.

muitos. A esse respeito, convém lembrarmos a entrevista do cineasta com Geraldo Sarno e José Carlos Avellar, de 1997. Comentando *Miramar*, particularmente o começo do filme – o apartamento familiar e o suicídio dos pais como uma "configuração de tragédia", uma "bolha vital" de que a personagem pudesse sair, a fim de transfigurar a perda em "potência", em "criação" –, Bressane observa um "estranhamento", uma "perturbação", ligados à composição sonoro-visual dissociativa, que, como vimos, traz diversos excertos sonoros de outros filmes. Em torno dessa composição, ele diz:

> […] eu procurei ser mais irracional. Digo: deixar que essa coisa inconsciente, irracional, os impulsos aborígenes da sua força apareçam um pouco. […] Nesse sentido, todas essas coisas foram feitas com muita liberdade irracional, sabe? Acho que todos nós, nos primeiros filmes, fizemos muito isso, íamos colocando pra ver… e esse ato de colocar… com o tempo vai tomando um outro valor, uma outra importância dentro da sua experiência, não é? E essa coisa da citação, da repetição: eu pensei nisso como uma idéia de colapso do tempo. Porque na verdade, a citação, no fundo, ela implica num colapso do tempo e também, numa despersonalização. Porque você coloca dentro do que seria próprio, do seu, o outro, o alheio.[465]

Somos assim levados de volta a Pessoa (pelo qual tenho pouquíssima fluência, mas entrarei por aqui, contando com a paciência do leitor diante do meu interesse por palavras provavelmente já tantas vezes e por tantos ângulos lidas. Creio que se perceberá sua importância nesse texto): em carta a Casais Monteiro, de janeiro de 1935 – sabe-se lá com que pretensão de verdade –, Pessoa escreveu – "tão depressa quanto a máquina mo permite" – que a "origem mental" de seus heterônimos se explicaria – "*tant bien que mal*" – por um "fundo traço de histeria", sua "tendência orgânica e constante para a despersonalização e simulação", fenômenos, esses, que, não se manifestando na "vida prática, exterior e de contacto com os outros; fazem explosão para dentro", tudo acabando "em silêncio e poesia…"[466]. Tal seria uma possível psicologia de sua tendência, desde a infância, a criar em torno de si "um mundo fictício", "de amigos e conhecidos que nunca existiram", com a ressalva de que "nestas coisas, como em todas, não devemos ser dogmáticos", de modo que o poeta não estaria certo de que tais amigos não existiram, sendo talvez ele, *eu*, quem não existira. Os heterônimos de Pessoa falariam a partir dessa zona incerta entre o real e o irreal. Como lembra Bressane em *O*

---

465 Cf. AVELLAR, José Carlos & SARNO, Geraldo. Conversa com Júlio Bressane: *Miramar*, *Vidas secas* e o cinema no vazio do texto. **Cinemais**, 1997, pp. 13-14.

466 A carta, datada de 13 de janeiro de 1935, está disponível na página *Arquivo Pessoa*, pelo link: http://arquivopessoa.net/textos/3007 (Acesso em 26/07/2025). Ao fim da página, é fornecida a referência da primeira publicação, na revista *Presença*, em 1937, e uma posterior publicação em livro, datada de 1986:
PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 de janeiro de 1935. **Revista Presença**, n. 49, Coimbra, Jun. 1937.
PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 de janeiro de 1935. *In*: **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Introdução, organização e notas: António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986, p. 199.

batuque dos astros (indicando-nos essa carta que agora lemos), Alberto Caeiro teria lhe aparecido assim, com Pessoa escrevendo de um só tiro, em *êxtase*, três dezenas de poemas:

> Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro — de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutro papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reacção de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro.[467]

À continuação, Pessoa narra a chegada e a crescente complexidade contextual de outros poetas nele, como Álvaro de Campos vindo com a *Ode Triunfal*, "num jacto, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda.".

> Criei, então, uma *coterie* inexistente. Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim. E parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.[468]

Em texto aproximadamente datado de vinte anos antes dessa carta, recolhido na terceira seção das *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, intitulada "Para a explicação da heteronímia", Pessoa escrevia:

> Não sei quem sou, que alma tenho.
>
> Quando falo com sinceridade não sei com que sinceridade falo. Sou vàriamente outro do que um eu que não sei se existe (se é esses outros).
>
> Sinto crenças que não tenho. Enlevam-me ânsias que repudio. A minha perpétua atenção sobre mim perpètuamente me ponta traições de alma a um carácter que talvez eu não tenha, nem ela julga que eu tenho.
>
> Sinto-me múltiplo. Sou como um quarto com inúmeros espelhos fantásticos que torcem para reflexões falsas uma única anterior realidade que não está em nenhuma e está em todas.
>
> Como o panteísta se sente árvore [?] e até a flor, eu sinto-me vários seres. Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens, incompletamente de cada [?], por uma suma de

467 Ibidem.
468 Ibidem.

não-eus sintetizados num eu postiço.[469]

Anos depois, 1930, prefaciando o que seria a edição de seus livros, Pessoa mantém a percepção de não poder dizer ser ele quem escreve, chegando a se considerar mero *médium* da escrita de outros:

> A obra complexa, cujo primeiro volume é este, é de substância dramática, embora de forma vária – aqui de trecho em prosa, em outros livros de poemas ou de filosofias.
>
> É, não sei se um privilégio se uma doença, a constituição mental que a produz. O certo, porém, é que o autor destas linhas – não sei bem se o autor destes livros – nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramàticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais pròpriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos.
>
> […]
>
> A cada personalidade mais demorada, que o autor destes livros conseguiu viver dentro de si, ele deu uma índole expressiva, e fez dessa personalidade um autor, com um livro, ou livros, com as ideias, as emoções, e a arte dos quais, ele, o autor real (ou porventura aparente, porque não sabemos o que seja a realidade), nada tem, salvo o ter sido, no escrevê-las, médium de figuras que ele próprio criou.
>
> […]
>
> O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. Quando acaso sente uma personalidade emergir dentro de si, cedo vê que é um ente diferente do que ele é, embora parecido; filho mental, talvez, e com qualidades herdadas, mas as diferenças de ser outrem.
>
> Que esta qualidade no escritor seja uma forma da histeria, ou da chamada dissociação da personalidade, o autor destes livros nem o contesta, nem o apoia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio, que concordasse
>
> com esta, ou com aquela, teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade.[470]

Figura 155 – *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

469 PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind; Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, s/d, pp. 93-94.

470 Ibidem, pp. 95-96.

O batuque dos astros, eu o diria, agora, um *filme mediúnico*, ou *filme patético* – não asserto que conforme ao "esquema" de Eisenstein (valeria uma análise de sua composição), mas certamente no sentido de *paixão* (inclusive no do filme de Godard), ou seja: um *filme de amor*, erótico, de perda de si atravessado por outro(s) passado(s). Tentativa de *comunicação* com Pessoa, com Ninguém. *Comunicação* pela leitura, pela ressonância vocal de cada palavra, não necessariamente *ipsis litteris*, mas de uma emoção que cada palavra – mesmo que não vocalizada, mesmo que trocada – pode vir a provocar na *passagem* pelo ator, afetando-o, afetando-nos… *O batuque dos astros*: recriação do texto poético pela impessoal persona que o comunica com outros, derivando-lhe uma *paródia* – "um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais", num "movimento plagiotrópico", de apropriação "do patrimônio literário extante", como dizia outro tradutor do *Fausto*, justamente comentando sua "transluciferação"[471].

Augusto de Campos, também pensando sua prática de *tradução*, traçou um parentesco entre o antropófago oswaldiano e Pessoa. Retomou um excerto do prefácio deste, que refletia em torno da criação dos heterônimos, para, desviando essas palavras, referir-se aos poetas, "irmãos no tempo", que ele, como sua *persona*, ama e traduz:

> "Com uma tal falta de gente coexistível, como há hoje, que pode um homem de sensibilidade fazer senão inventar os seus amigos, ou quando menos, os seus companheiros de espírito?" (Fernando Pessoa).
>
> A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*.[472]

471 CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação Mefistofáustica. *In*: **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**, p. 191.

472 *Por essa passagem, que aqui perfeitamente cai, e por tanto mais e mais, sou grato à Carol, à Carolina da Nova Cruz, que vem estudando comigo e lendo esse texto e me ouvindo falar dele enquanto eu o sigo escrevendo. Aqui se encontra a passagem*:
CAMPOS, Augusto de. **Verso, Reverso, Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 7.

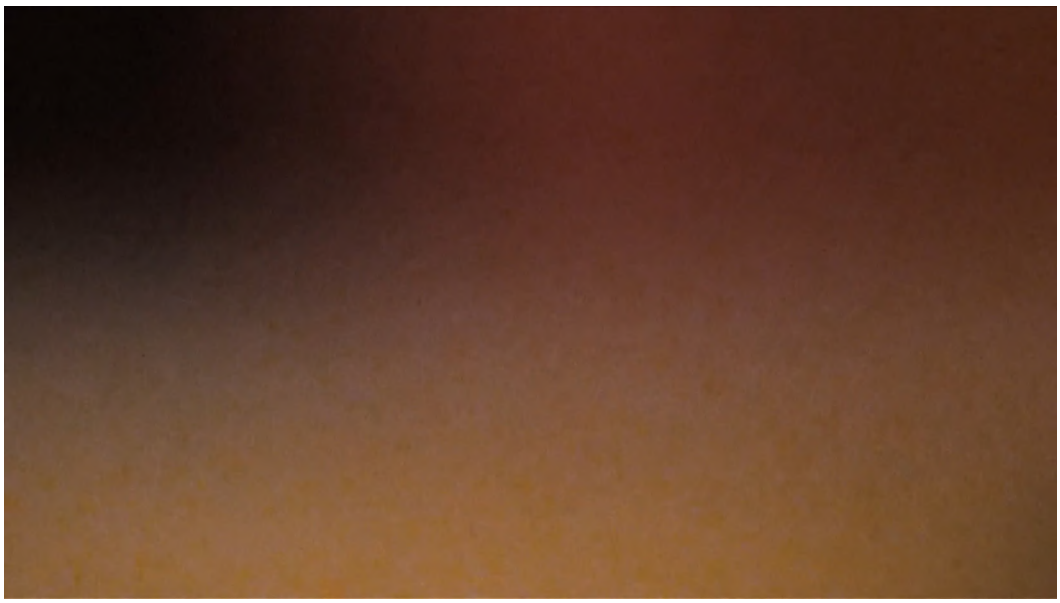
Figura 156 – *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

O cineasta, amador amante, sem camisa lá no espelho – talvez hospedado com vista à tabacaria – e o olhar aqui ruidosamente se arrastando pela mesa, aproximando-se de cada livro – "meu amor vegetal crescendo vasto", diria Augusto naquela página –, enquadrando um nome, passando a outro e a dois juntos e, agora, a esse conjunto, além de outros, "irmãos no tempo", até um desses movimentos tateantes deslizar à falta de foco, à perda dos traços, e afogar-se nos confusos reflexos, ao que Bressane – criança que deixa cair o brinquedo na água – suspira: "Ó!…".

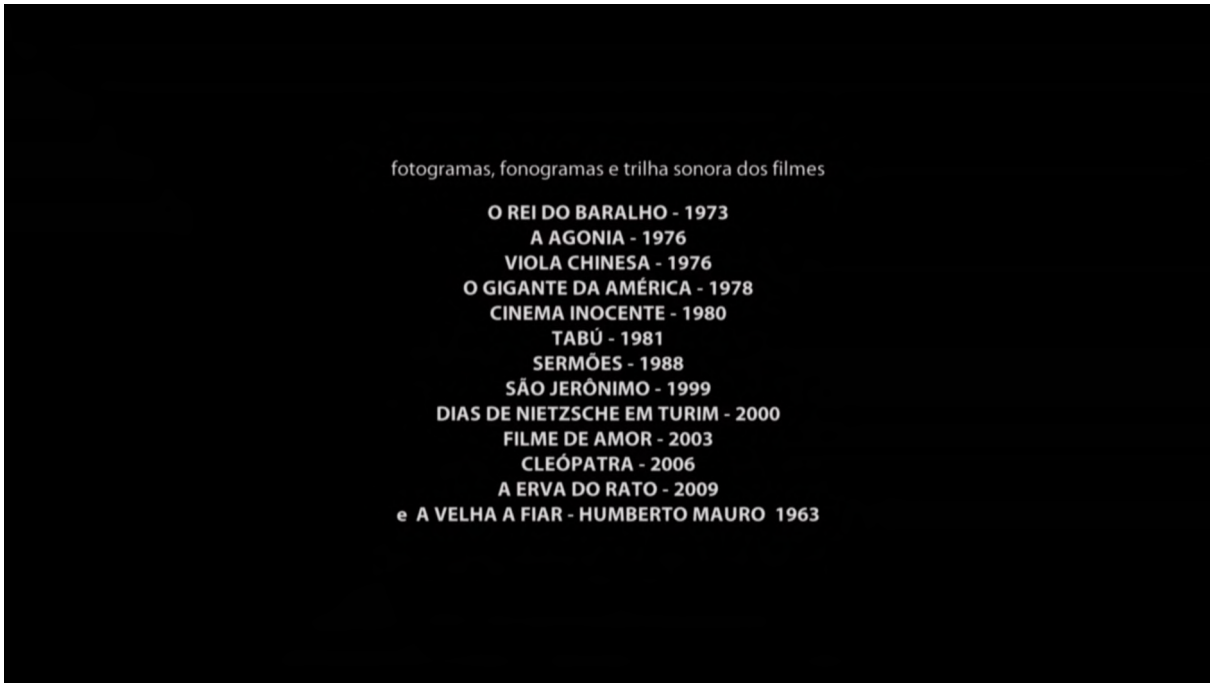
Figura 157 – *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

Entre esses vaivéns por entre livros, explorações das superfícies da cidade, registro secreto de Pessoa tornado pessoa turística, Ninguém tornado alguém – sua estátua calada, à frente do café A Brasileira, recebendo outros e outros que lhe tocam mais ou menos abrupta e rapidamente para dar a vez a outros e outros que parecem saber apenas repetir os mesmos gestos, o mesmo sorriso, a mesma indiferença agitada de seus antecessores –, vêm então inserir-se outros filmes, outros atores com quem Bressane esquartejou e amou Pessoa, recitando-o *de cor*, de *cœur*, tomando-lhe o pulso, transfundindo-lhe o sangue e reanimando aqueloutro que diz *não poder querer ser nada*.

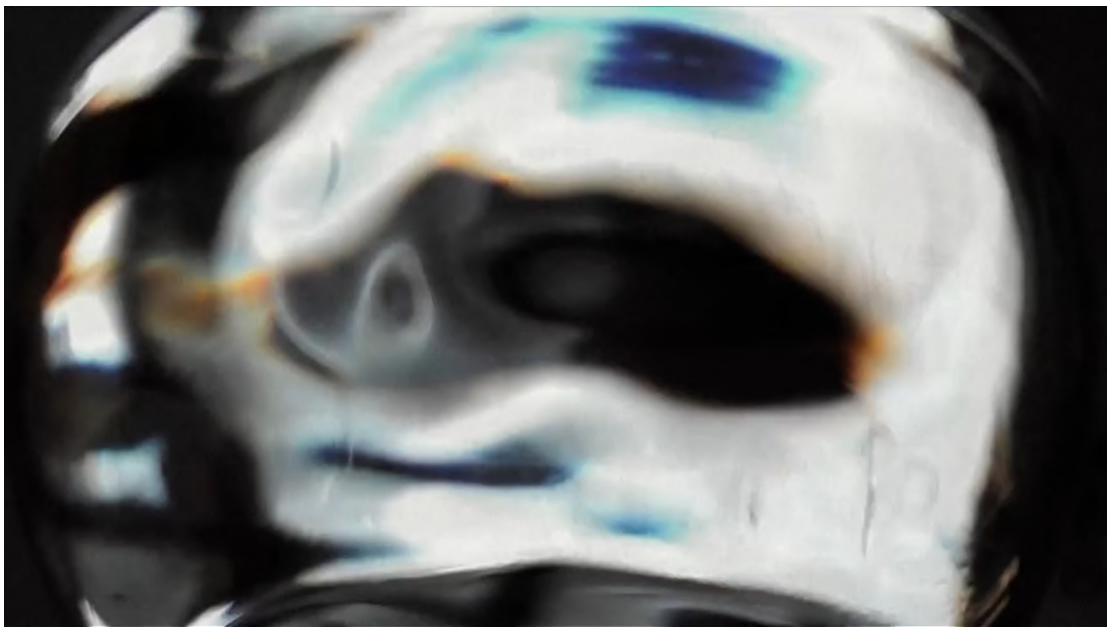
Figura 158 – *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

Não tendo me preparado para transitar os caminhos dos quais vem esse filme, que reverbera o poeta interessado no ocultismo – digo, não tendo, até agora, lido seus "escritos ocultistas" – para além do que o poeta resumiu ao fim daquela carta a Casais Monteiro –, tenho, não apenas grande, mas quase insuperável dificuldade no trato dos símbolos com que esse filme mexe. Por exemplo:

Figura 159 – *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

Figura 160 – *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

Essa taça d'água – recorrente ao longo do filme e, no primeiro fotograma, especialmente enquadrada e movimentada, de modo a gravar reflexos ondulatórios furta-cores – remete-me à lembrança da "água fluidificada" que conheci de perto – mais que de perto: por ingestão – no curso de minha infância no espiritismo familiar, inclusive convivendo com *médiuns*, embora há já muitos anos eu venha me interessando mais pelo *Anticristo* do que pelo *Cristo* – o que não deixa de ser uma correspondência com a crença rejeitada, tendo em vista que a *antinomia* é, também, um meio de o *nome* se prolongar no tempo, assim como a transgressão do Limite só se dá na medida em que o Limite se repõe, novamente, em jogo.

Não obstante não poder levar agora o assunto muito longe, por falta de instrumental teórico, não quero me furtar de remarcá-lo ao menos como um vestígio em Bressane, que pode ser perseguido numa eventual pesquisa e que, se a ele houvesse atinado a tempo, penso que poderia tê-lo refletido no contexto do *experimental* como *êxtase*, como *aventura exogâmica*.

Começo sublinhando que, naquela entrevista já mais de uma vez referida, na mesma página 22, em torno da produção de *A agonia*, Bressane conta, como eu notara, sua anterior passagem por Lisboa, em pesquisa por Pessoa. E, embora os meses lá passados – "todo um périplo, uma leitura detalhada" – não tenham dado exatamente no filme previsto, Bressane aponta esse lado do tema de sua pesquisa: "Valeu muito pela estadia, por esses meses em Lisboa, meses de espiritismo diante da língua portuguesa, do signo Portugal, e isso em função do que eu estava estudando."[473].

Bressane relatou pelo menos mais uma experiência "espírita", dessa vez com Antonioni, comicamente emocionante: uma *comunicação* começada e atravessada pelas lágrimas, relatada de maneira que ressoa aquela patetice do canibal provinciano ante a musa moderna internacional, que o coloca em contato intenso com a magia deslumbrante de um mundo antigo. O relato está no volume *Deslimite*. Bressane conta ter encontrado Antonioni pessoalmente pela primeira vez em 1992, num festival de cinema em Taormina, inesperadamente reconhecendo-o à entrada do cinema:

> "Antonioni?", e ele responde afirmativamente com a cabeça. Pasmado, repeti a pergunta: "Michelangelo Antonioni?", de novo o gesto afirmativo. Não consegui me conter. Abracei-o com paixão, e já em lágrimas disse-lhe quase sufocando: "Meu amor, meu ídolo, meu deus!". Beijei-o muitas vezes e notei que ele chorava também. Foram alguns segundos de divina paixão.[474]

Passados alguns anos após esse primeiro contato, conta Bressane que Walter Hugo

473 Cf. Catálogo da Retrospectiva Julio Bressane: Cinema inocente, 2003, p. 22.
474 BRESSANE, Julio. Michelangelo Antonioni e o lenço de lágrimas. *In*: **Deslimite**, 2011, p. 16.

Khoury telefonou-lhe dizendo que Antonioni estava no Rio e queria encontrá-lo. Bressane buscou-o, prepararam-lhe um jantar em casa, onde ele lhe mostrou um exemplar da *Cahiers du cinéma*, no qual se encontra uma entrevista com Antonioni, feita por Godard, durante a rodagem de *Il Deserto Rosso*, e uma foto sua, "na névoa", com Carlo di Palma. Quando Antonioni fixou o olhar na foto, Bressane viu "uma lágrima correr de seus olhos". E, no dia seguinte, tendo-o levado de barco a um passeio pela Baía da Guanabara e lhe contado a história das "primeiras imagens cinematográficas no Brasil, em 1898, por dois italianos, os irmãos Segretto"[475], outra vez lhe irrompe a imoderada emoção: "Ao ouvir-me dizer isto Antonioni levantou-se, ficou de pé, fixou os olhos no mar carioca, nos seus megalitos lendários, e… suas lágrimas verteram. Eu o acompanhei."[476]. Passados outros anos, em 2007, Bressane viajou a Itália, para o Festival de Veneza e com o intuito de filmar, em Ferrara, o "túmulo-capela" onde haviam sepultado o cineasta, morto no mesmo ano. Tendo, chegando a Veneza, conhecido Carlo Lizzani, este lhe contou que "conhecera Antonioni nos anos 40 e que a imagem do artista intelectual, rigoroso e frio, de alguns de seus filmes, não era completa, pois, segundo disse-me, Antonioni era um homem que chorava e suas lágrimas eram constantes, chorara a vida inteira…"[477]. Chegando ao cemitério com Rosa e uma equipe de "jovens cineastas" (entre eles, Rodrigo Lima, que vem dirigindo com Bressane nos últimos anos e montou os dois filmes dessa viagem), Bressane conta que lhe abateu "a terrível sensação de chegar atrasado, chegar depois, ao encontro com Antonioni, pois queria vê-lo vivo, senti-lo mais uma vez", e que o "odor de seu corpo putrefato" recordou-lhe o corvo, "tarde demais, nunca mais"[478]. Bloqueado diante do túmulo, sem saber o que fazer, Bressane dirige-se a Antonioni:

> […] falo de meus bons propósitos, rogo-lhe que me ajude, quero filmá-lo, faço-lhe um apelo para que me dê um pouco de luz, eu sinceramente o amo, o que quero ali é dizer isto a ele…
>
> Inesperadamente meu chamado teve resposta. A resposta veio através de um gesto, um gesto inconsciente, espírita.
>
> Trago sempre, por um costume de minha educação, um pequeno lenço de cambraia no bolso de minha calça. No bolso de trás da calça. Quando virei de costas para o túmulo minha mão esquerda, sem controle, tirou do bolso o lenço, que surgiu para meus olhos como um lenço tela, lenço catarata, lenço nuvem, lenço baba, lenço ideia, lenço via láctea, lenço lágrima, saído de um bolso vazio…
>
> Não fiz como Emerson, que entrou no túmulo de sua mulher e deitou-se ao seu lado, mas cheguei próximo…

475 Ibidem.
476 Ibidem.
477 Ibidem, pp. 16-17.
478 Ibidem, p. 17.

> O lenço, retalho de amor, tecido depósito de sentimentos patéticos, foi o que nos uniu, lenço de lágrimas, lenço de Kierkegaard![479]

Vinculando um pouco mais explicitamente, ao pensamento de Warburg, essa experiência "espírita" – essa *comunicação* começada no transbordamento de lágrimas –, Bressane conta por fim que, tendo visto, no festival de Pescara, os dois filmes então feitos naquela oportunidade, o pesquisador Sergio Gremk Germani contou-lhe, também emocionado, "que o lenço, o lenço branco, foi um símbolo forte desde o início na vida de Michelangelo Antonioni", que uma caixa de lenços brancos, antes de ele se tornar cineasta, teria lhe sido dada como prêmio por um texto em um concurso, do que Bressane deriva as seguintes palavras: "O seu primeiro prêmio, portanto, os lenços brancos na sobrevivência transmigratória dos símbolos, fez Antonioni chegar a mim. Chegar a mim para me socorrer! / Socorrer-me, em dia de bela luz, ao pé de seu túmulo, na antiga, astrológica, cidade de Ferrara…"[480].

Esse desejo de *comunicação* com o morto, desejo de trazê-lo a uma outra vida pela imagem, assim como em *O batuque dos astros*, é de certo modo também motivador, entre outros, dos filmes de Bressane que, em parceria com Rosa, pesquisam os passos de Nietzsche. Voltarei a ele mais à frente, mas quero ressaltar aqui a recorrência do seguinte gesto:

Figura 161 – Fotograma de *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*



Fonte: BRESSANE; DIAS; LIMA (2019).

479 Ibidem.
480 Ibidem, pp. 18-19.

Figura 162 – Fotograma de *Passagem em Ferrara*



Fonte: BRESSANE (2007).

Tocar com a mão a marca do passado – o rochedo de Surlej em Sils Maria, onde a Nietzsche teria ocorrido o pensamento do eterno retorno; o túmulo de Antonioni em Ferrara, pesado vestígio de sua passagem pela vida – num certo sentido condensa os movimentos desses filmes, inclusive o de *O batuque dos astros*: tocar forças que passam ao presente, a fim de serem atravessados por elas, a fim de regravá-las –. Sendo *passagem*, *comunicação*, *erotismo*, e não morte e apagamento definitivos, é sensível a fricção desses transbordamentos, as resistências e as concessões, os rompimentos e as irrupções, as vibrações da imagem, a *textura* advinda de um encontro de forças em direções diversas que passam à conversa. O antropófago não é uma pura negatividade. O desejo, o vazio a cada passo reaberto, move-o, mas seu movimento expansivo, sua transgressão supõe, sempre, em alguma medida, o Limite, o clichê, a fórmula, o contorno ao vazio motivador do *passo para fora*. Quando viaja, quando *experimenta* sair do território familiar, leva, querendo ou não, os clichês para passear consigo. É do choque e da mútua passagem entre o seu Limite e o exterior que salta e decorre a *imagem*, o *texto*, num transbordamento por toda parte imanente, que se grava e irradia em fotogramas e fonogramas, *dinamogramas* potencialmente tocantes, caso em seus transcursos anacrônicos – de roteiros imprevisíveis, pois sempre tocados por outros – hajam corpos, imagens, sensíveis às suas ondulações, imagens que lhes deem nova passagem, que os traduzam, que os ressoem, a uma outra vida.

Veja, novamente, a transgressão do *Limite*, a *agonia experimental*, a *errância dos clichês*, o *cinema do cinema* produzindo *texturas*:

Figura 163 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 164 – Fotograma de *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

Figura 165 – Fotograma de *Limite* (PEIXOTO, 1930)

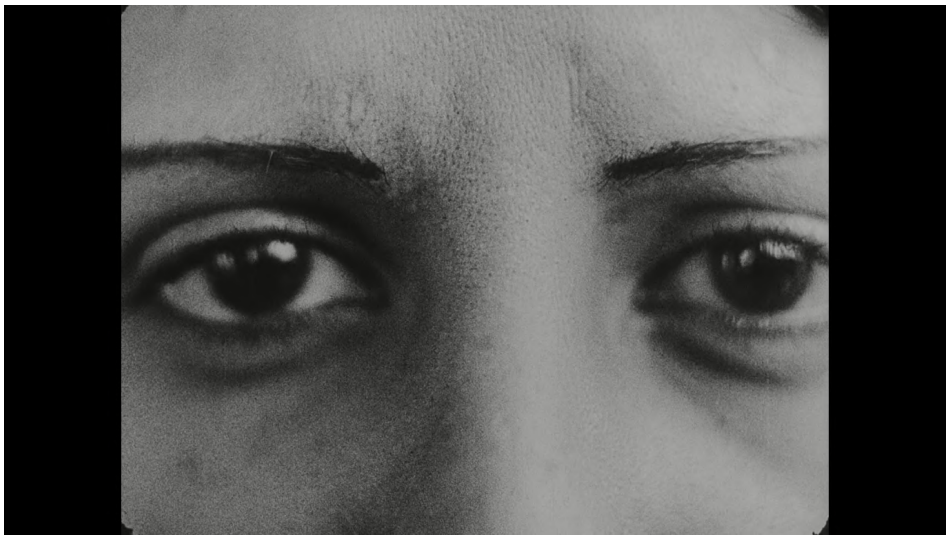


Figura 166 – Fotograma de *A Fada do Oriente* (BRESSANE, 1971)

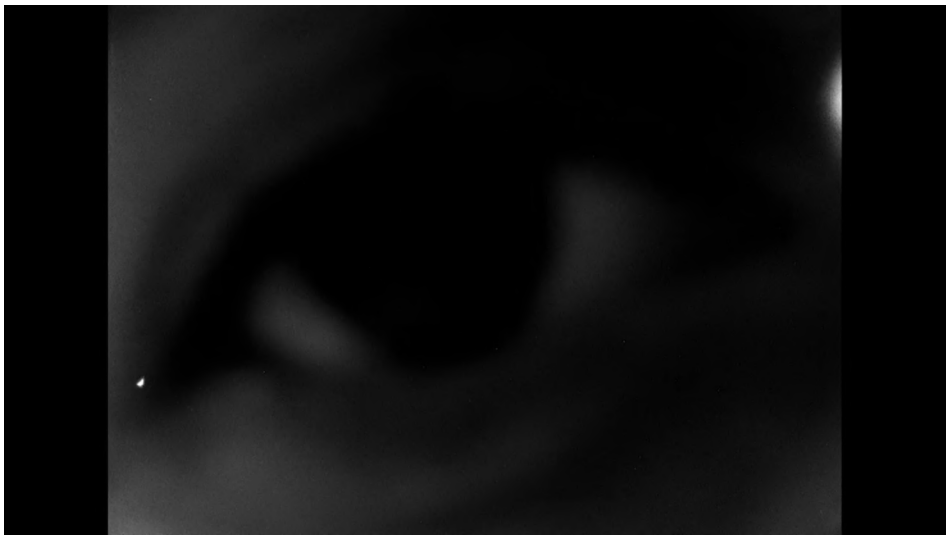


Figura 167 – Fotograma de *O batuque dos astros* (BRESSANE, 2012)



Figura 168 – Fotograma de *Limite* (PEIXOTO, 1930)



Figura 169 – Fotograma de *Sermões – A história de Antônio Vieira* (BRESSANE, 1989)



Figura 170 – Fotograma de *O batuque dos astros* (BRESSANE, 2012)



Creio que ainda nos lembramos daquela sinfonia luminosa de *Limite*, que eu aproximei da proposta de Eisenstein para o *filme patético*, segundo a qual, tanto quanto personagens em *êxtase*, importaria que, pelo aumento pretensamente insuportável da tensão intra e intercelular do organismo fílmico, toda a sua composição viesse a *êxtase*, a fim de tocar com força o espectador, numa tentativa de levá-lo a também sair de si. Observei que, embora em Bressane não se pudesse reconhecer exatamente a mesma sinfonia, ou seja, uma orquestração em torno da alegre fúria marítima, que ressoa o naufrágio das personagens, era possível perceber, por exemplo, em *Tabú*, na sequência da escadaria, uma afinidade com essa particular música da luz de *Limite*: uma composição de planos que, compassados, no caso, pela música de Lamartine[481], chocam-se, como ondas do mar, tanto pelas sensíveis variações de ângulos e distâncias a cada enquadramento, quanto pela variação do ritmo dos passos das personagens pelos degraus. Recordo essas sequências – nas quais a montagem é ostensivamente conduzida por um compasso musical, um ritmo que atravessa os planos – para notar a passagem dessa fórmula a *O batuque dos astros*, a qual, no entanto, ainda antes de *Tabú*, passou por outro filme, de outro cineasta: *A velha a fiar*, de 1964, um curta-metragem da série *Brasilianas*, de Humberto Mauro. Aqui, compõe-se uma complexa *textura*: uma cantiga popular portuguesa, tornada popular brasileira e, ao fim da década de 1950, interpretada, com o sotaque do colonizador, pelo Trio Irakitã – nome que substituiu outro, também indígena e igualmente sugerido por Câmara Cascudo, Muirakitã, que pode ecoar o *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Mas não perseguirei esse eco. – Volto à *Velha a fiar*. A cantiga acumulativa conduz a montagem do filme, gravado em uma região rural de Minas Gerais, para o Instituto Nacional de Cinema Educativo. Sua montagem se orienta pela lógica da canção, que narra o encadeamento incômodo de diferentes seres, progressivamente apresentados a cada recomeço e, uma vez apresentados, sempre repetidos à chegada de um novo elo da série, até à sequência final: "A morte na mulher, a mulher no homem, o homem no boi, o boi na água, a água no fogo, o fogo no pau, o pau no cachorro, o cachorro no gato, o gato no rato, o rato na aranha, a aranha na mosca, a mosca na velha e a velha a fiar". Analogamente, a montagem do filme, tendo apresentado a paisagem e os seus elementos por uma visada aberta – planos gerais em tom sereno, como que numa pacata convivência –, passa a observá-los, um a um, conforme vão sendo chamados pela música, em planos mais fechados, revendo-os, a cada vez em que são repetidos pela canção, por diferentes ângulos e técnicas figurativas, em planos com duração condizente à sua evocação musical, de modo a, embalada pelo ritmo da cantiga, a montagem gradativamente acelerar seu compasso, até a

481 E não cairia bem, a mesma música, na sequência de *Limite*?

vertigem de choques entre vários planos constritos, que saltam e somem rapidamente. Bressane leva de volta a Portugal tanto essa cantiga, interpretada pelo Trio Irakitã, quanto a fórmula de montagem do filme de Humberto Mauro, fazendo a este uma paródia com recortes da cidade de Lisboa, ao mesmo tempo em que, pela passagem da visada documental de um espaço à sua fragmentação, transformando seus fragmentos em elementos musicais, faz lembrar *Tabú* e *Limite*.

Ou seja, *Cinema do cinema – criação e recriação da imagem no filme cinematográfico*… O antropófago comeu a fórmula – o Limite, o Tabú –, introduzida pelo colonizador e metabolizada, em cinema experimental, por outro antropófago, e, com ela, fatiou e traçou a capital do império de onde ela veio. A transgressão do Limite, aqui, é emblemática: o monstro caraíba não se contentou com levar o Padre António Vieira à morte súbita, ante a devoração recriadora de uma única fórmula sua, "Onde o dizer é fazer, o ouvir é ver". Agora, ele invade as ruas, as casas, os cafés, os restaurantes, faz algazarra nas terras de onde partiu aquela força que tentou subjugá-lo, lambuzando-se com palavras que carregam nomes de célebres poetas que certamente orgulham a nação, afinal, como se vê, é quase impossível não parar para tirar uma foto com Fernando Pessoa. Brincadeira à parte, o cinema – esse organismo que cresce à medida que vai ingerindo e digerindo textos, imagens – leva ao estrangeiro suas fórmulas, seus clichês, a fim de transgredir seus limites, fazendo ressaltar, dessa transgressão, desse rasgo, outras luzes, superfícies, vozes, fazendo ressoar outras músicas. Após a sequência expansivamente repetitiva da *velha a fiar*, *O batuque dos astros* vem nos lembrar de que o *fim* da *agonia* é o *meio*, o reiterado *recomeço*, fazendo-nos saltar ao filme de 1976, à cena em que Eva pergunta a Antena: "E como é que terminou?", recebendo como resposta: "Bem, não terminou, não termina nunca, você sabe". Ela se espanta: "Mas é muito estranho!". E ele concorda – ele que é eles, *persona* de outros, de diversas vozes alternadas: "É estranho. É isso, é estranho. Muito estranho! É estranho. Muito.".

Não tem fim. Só início e meio. O meio é o fim:

Figura 171 – Fotograma de *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

Numa sorte de *mesa mediúnica*, de *meio de passagem*, as cartas de António Vieira encontram as cartas de Fernando Pessoa, ao lado do característico chapéu deste, a recorrente taça d'água, o cinzeiro… Fernando Eiras acende um cigarro e começa a leitura de Ninguém. Podemos reconhecer e encontrar a carta selecionada, apesar de rasurada, lida parcialmente: é a carta datada de fevereiro de 1913, endereçada a outro Mário, não o Sá-Carneiro – cuja alma foi capturada e irradiada pela antena francesa – mas o Beirão. A carta foi recolhida no mesmo volume *Páginas íntimas e de auto-interpretação*[482]. Eiras começa a ler à altura em que Pessoa introduz sua "crise de abundância" e, saltando por longos trechos, chega ao poema, que vai na correspondência, e à despedida. Cito segundo os cortes operados por sua leitura, mas mantendo o texto tal como se pode lê-lo na carta, mesmo quando Eiras lhe faz pequenas alterações, das quais não consegui ouvir nenhuma sugestão, por ora:

> Estou actualmente atravessando uma daquelas crises a que, quando se dão na agricultura, se costuma chamar «crises de abundância».
>
> Tenho a alma num estado de rapidez ideativa tão intenso que preciso fazer da minha atenção um caderno de apontamentos, e, ainda assim, tantas são as folhas que tenho a encher, que algumas se perdem, por elas serem tantas […] V. dificilmente imaginará que Rua do Arsenal, em matéria de movimento tem sido a minha própria cabeça. Versos ingleses, portugueses, raciocínios, temas, projectos, fragmentos de coisas que não sei como começam ou acabam, relâmpagos de críticas, murmúrios de metafísicas… Toda uma literatura, meu caro Mário, que vai da bruma — para a bruma — pela bruma…

482 Cf. PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**, s/d, pp. 29-32.

[…] E o soneto é não só calmo, mas também mais ligado e conexo que algumas coisas que tenho escrito. O fenómeno curioso do desdobramento é coisa que habitualmente tenho, mas nunca o tinha sentido neste grau de intensidade. Como prova do género calmo do soneto, aqui lho transcrevo:

ABDICAÇÃO

Toma-me, ó Noite Eterna, nos teus braços
E chama-me teu filho… Eu sou um Rei
Que voluntariamente abandonei
O meu trono de sonhos e cansaços.

Minha espada, pesada a braços lassos,
Em mãos viris e calmas entreguei,
E meu ceptro e coroa — eu os deixei
Na antecâmara, feitos em pedaços.

Minha cota de malha, tão inútil,
Minhas esporas dum tinir tão fútil —
Deixei-as pela fria escadaria.

Despi a Realeza, corpo e alma
E regressei à Noite antiga e calma
Como a paisagem ao morrer do dia.

Dê saudades minhas ao Vila-Moura e escreva-me breve e o mais extensamente que puder.
Um grande abraço do seu dedicadíssimo

FERNANDO PESSOA

Figura 172 – Fotograma de *O batuque dos astros*



Fonte: BRESSANE (2012).

Dessa carta de 1913 – durante cuja leitura, a *persona* de Pessoa é recortada num espelho cubista *à la* Braque e, enquanto recita o soneto, é gravada com foco automático, ganhando e perdendo nitidez a cada leve movimento seu –, dessa carta, escrita há mais de um século – registro, ficção da transfiguração (parcialmente obliterada pelo filme), do medo da tempestade, em "soneto calmo", calmo, ao pretenso ver do poeta, diante desse canto, a um só tempo, fúnebre, de velho rei exausto, e jubiloso, de nascimento de criança nua –, enfim, dessa carta, que carrega, fervilhante e ágil, um pensamento complexo a respeito da *imagem* como *passagem*, como transe criador, o antropófago abocanhou uma fórmula, cuspiu fora uma vírgula e intitulou, com ela, seu filme mais recente, de 2024: *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*.

Creio que será proveitoso, para tentarmos um passo da carta ao filme, remontarmos a três décadas atrás. Em 1992, Bressane monta dois filmes: *Cinema do cinema – criação e recriação da imagem no filme cinematográfico* e *Antonioni-Hitchcock: a imagem em fuga*. Talvez não seja descabido pensar esses filmes como experimentos da leitura de Warburg, que Bressane diz ter começado na segunda metade de 1980. É possível também que ele já houvesse visto os dois primeiros capítulos de *Histoire(s) du cinéma*, de 1988 e 1989, com que os seus filmes, de certa maneira, afinam-se. São, estes filmes, digamos assim, como o disse lá atrás, filmes de *mesa de montagem*: procedem à extração de fragmentos de outros filmes, interferindo neles com traços mais ou menos gritantes e reconfigurando-os entre si. Creio que se possa resumir o jogo por aí, embora dele emerjam texturas muito diferentes, devidas até mesmo às diferenças entre as imagens manipuladas, que indicam diferentes motivos de montagem.

À vista disso, recorro à "Introdução à *Mnemosine*"[483] e, em seguida, ao primeiro capítulo de *Histoire(s) du cinéma*.

Nestes fragmentos, nestas reflexões em torno do *Atlas Mnemosyne*, Warburg pensa este instrumento de pesquisa historiográfica, adotando uma perspectiva abrangente do que se possa chamar *cultura*, aventando o que seria o fundamento desta e o complexo movimento daí derivado, o qual, a seu ver, como já o notáramos, deveria ser objeto de uma "ciência".

Tal fundamento, ou, como ele o chama, "o ato básico da civilização humana", seria a "criação consciente da distância entre si e o mundo exterior", "espaço intermediário" que, uma vez tornado o "substrato da figuração artística", teria também podido tornar-se "uma

483 WARBURG, Aby. Introdução à *Mnemosine*. *In*: **Histórias de fantasma para gente grande**, 2015, pp. 363-375.

função social duradoura”[484]. Essa consciência da distância teria aberto a possibilidade de circuitos – ligados radicalmente ao “destino da cultura humana” – entre “a imersão na matéria” e a “emersão na sofrósina”, entre “a cosmologia das imagens e a dos signos”, entre “a visão de mundo matemática e a religiosa”, entre “a contemplação serena e a entrega orgiástica”[485].

O “homem artístico”, em particular, oscilaria entre esses extremos – “a entrega ao ídolo criado” e a “função anticaótica (que pode ser assim chamada, uma vez que a forma da obra de arte realça a unidade de modo seletivo e com clareza de contornos)” –, vindo a ser então socorrido pela memória que – individual ou coletiva, acionando “a herança indelével” – atuaria reforçando a tendência a um desses “polos limítrofes do comportamento psíquico”[486].

Tal função polar da figuração artística estaria documentada “na configuração das imagens”, daí decorrendo o papel do *Atlas Mnemosyne* que, “com seu material de imagens”, promoveria uma “ciência da cultura” que tomasse, por objeto, “os apuros do homem espiritual” e, por tema, “a história psicológica ilustrada do espaço intermediário entre o ímpeto e a ação”, ou, ainda, “o processo de desdemonificação da herança das impressões cunhadas pelo *phóbos*”, processo “que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento.”[487].

Nesses esboços, Warburg indicou ainda mais abertamente o objetivo de tal ciência e onde ela deveria procurar a formação inicial do que pretende historiar, explicitando, aí, como já havia sido mencionada, a importância da percepção de Nietzsche para suas pesquisas, as quais, no entanto, mais do que fazer “o uso rotineiro e superficial dessa teoria dos contrários” – ou seja, da teoria que vê “a essência da Antiguidade no símbolo de uma herma dupla com Apolo e Dionísio” –, atuariam no sentido de um esforço “em conceber a sofrósina e o êxtase, na unicidade orgânica de sua função polar, na definição dos valores limítrofes da vontade expressiva humana”[488]. Diz ele:

> A tarefa de caracterizar a restituição da Antiguidade como um resultado da incipiente consciência historizadora dos fatos [a consciência do Renascimento] e também da empatia artística dotada de liberdade de consciência não passaria de uma teoria da evolução descritiva e insuficiente, caso ao mesmo tempo não se ousasse tentar descer às profundezas do emaranhado das pulsões do espírito humano com a matéria sedimentada. Só então se obtém o mecanismo que forjou os valores expressivos da comoção pagã, do qual se origina a vivência orgiástica primordial: o

484 Ibidem, p. 363.
485 Ibidem.
486 Ibidem, pp. 363-365.
487 Ibidem, p. 365.
488 Ibidem, pp. 368-369.

> *thiasos* dionisíaco.[489]

Em outra passagem, uma direção análoga:

> É na região da comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual) com tal intensidade que esse engrama da experiência passional sobreviveu como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer a figuração à luz do dia.[490]

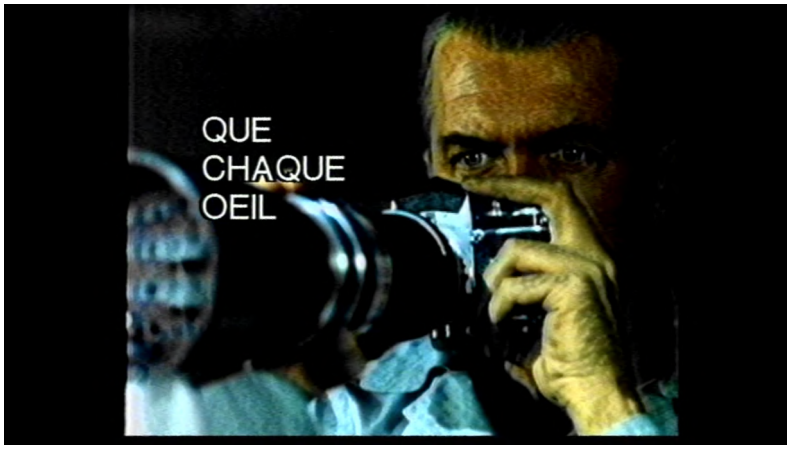
Em suma, o *Atlas Mnemosyne* decorreria, por um lado, da percepção de Warburg de que "a crise decisiva", "para todo artista que pretenda impor sua particularidade", seria "a obrigação de se haver com o mundo de formas dos valores expressivos pré-formados – quer provenham do passado, quer do presente" – e, por outro, da "intuição de que esse processo possui um significado excepcionalmente amplo e até aqui ignorado para a formação do estilo do Renascimento europeu."[491]. Nesse sentido, o *Atlas*, "com seu fundamento material imagético, a princípio nada pretende ser senão um inventário das pré-formações passíveis de verificação que exigiram do artista individual ou a renúncia ou a introjeção dessa massa de impressões que o constrange dos dois lados."[492].

Assim como não posso agora me permitir um mergulho no *Atlas Mnemosyne*, a respeito de *Histoire(s) du cinéma* farei apenas algumas observações superficiais e concernentes ao primeiro capítulo, com o intuito de nele distinguir alguns procedimentos e começar a ver em que pontos o *Atlas*, *Histoire(s)* e Bressane – particularmente seus filmes de *mesa de montagem* – se assemelham e se diferenciam. Noto, porém, de partida, no filme de Godard, uma semelhança com *O batuque dos astros*, no sentido de que, aqui, o autor também é ator, *persona*, o que não tornaremos a ver do mesmo modo nos outros filmes de Bressane a que nos voltaremos em seguida, nos quais a figura do cineasta se dá a ver de outras maneiras, quando aparece em excertos recolhidos pela montagem. Por sua vez, Godard se encena em sua biblioteca, que é também um escritório e uma sala de montagem virtual, da qual emerge um atlas de imagens: "*qui ne* mènent nulle part", diz Godard, no que podemos ouvir "*Kino* mènent nulle part". De qualquer modo, os caminhos parecem dificilmente levar a parte alguma. E ouça se não cairia bem ao poeta lírico, épico, montador, ensaísta, a descrição que Pessoa deu de sua "crise de abundância": "…raciocínios, temas, projectos, fragmentos de

489 Ibidem, p. 368.
490 Ibidem, p. 367.
491 Ibidem, pp. 379-370.
492 Ibidem, p. 370.

coisas que não sei como começam ou acabam, relâmpagos de críticas, murmúrios de metafísicas… Toda uma literatura […] que vai da bruma — para a bruma — pela bruma…". Roteiros. Roteiros. Roteiros. Errática ideográmica. Vemos Godard, ora ao lado da estante da qual saca um ou outro livro – olhando então para fora de quadro, de onde parece vir a imagem seguinte –, ora a ditar ao microfone e a digitar em sua máquina fiapos de texto – títulos de filmes, de livros, citações, curtos lampejos e asserções que se estendem, as quais também, no entanto, não chegam a enredar uma narrativa facilmente apreensível. Esse texto verbal estilhaçado chama, confronta e atravessa outras imagens, compõe-se com passagens de filmes, fotogramas, fotografias, músicas… Tal composição, porém, abstém-se do discurso unívoco. Ao contrário, lança equívocos, articulando, por exemplo, o título de um filme à imagem de outro, fazendo, a cada encontro, saltar uma imagem dialética, na qual se mantém uma tensão irresoluta. Sim, Godard constela e compõe um atlas de imagens, aprende com Warburg a sensibilidade às recordações de umas pelas outras, às ressonâncias e reverberações de umas nas outras, aproximando-as, sugerindo passagens entre elas, tecendo-as. Mas diversifica os recursos técnicos à disposição da historiografia dinamogramática: sua(s) história(s) do cinema – "atualidade da história / história das atualidades" – lançam mão de procedimentos alheios aos painéis do *Atlas Mnemosyne*. Se, por um lado, às vezes procede como Warburg e acentua o intervalo entre as imagens, o fundo preto interposto às suas irrupções, por outro, diferentemente, nelas interfere, por exemplo: com a voz; com a palavra sobrescrita; com a alteração de sua velocidade; com a reversão de sua duração; com a supressão de fotogramas, que faz o plano saltitar; com a trilha sonora; e com a sobreposição de uma à outra, diminuindo a distância que as separa, transpassando-as, num transe visionário de monstro caraíba:

Figura 173 – Fotograma de *Histoire(s) du cinéma*, 1A



Fonte: GODARD (1988).

Figura 174 – Fotograma de *Antonioni-Hitchcock – a imagem em fuga*



Fonte: BRESSANE (1992).

Figura 175 – Fotograma de *Antonioni-Hitchcock – a imagem em fuga*



Fonte: BRESSANE (1992).

Pode ser como se *A imagem em fuga* fosse uma devoração de imagens produzidas por *Antonioni-Hitchcock*. Isso nos é sugerido pelo começo de seu roteiro de viagens: *The big swallow*, de James Williamson, de 1901 (vêm desse filme, reproduzido inteiramente no de Bressane, os últimos dois fotogramas acima, logo após o de Hitchcock, reproduzido no de Godard). O filme de Williamson, também chamado *The photographic contortion*, faz a trucagem fantástica de um fotógrafo curioso – como o Jeffries de *Rear Window* –, sendo literalmente comido por seu objeto, mastigado e engolido. Dito de outro ângulo: uma câmera fixa não recua ante o avanço de um homem que vem abocanhá-la e trazê-la ao escuro no qual, após um corte, é como se víssemos o fotógrafo, que, de pernas para o ar, acaba caindo num precipício, sumindo pela borda inferior do quadro escuro, escuro pelo qual voltamos – percebendo ou não a passagem entre planos – ao escuro do interior da boca, dela então saindo à medida que o antropófago urbano se distancia, até vermos novamente seu rosto, mastigando rapidamente, engolindo o alimento e abrindo um riso monstruoso, descomunal, desmedido, congelado diante de nós por alguns segundos.

Digo roteiro de *viagens*, com um *s*, porque esse atlas de imagens – parecendo-se, nisso, com o de Godard e creio que com o de Warburg também – propõe-nos, justamente, diversos pontos de *fuga*, diversas histórias eclodidas dos encontros entre imagens. Uma dessas histórias, frequentemente retomada ao longo de ligeiros 30 minutos de filme, é a da *mulher em fuga*: ela (Eva?) põe-se de novo na estrada, fugindo da polícia em *Psycho*, reaparecendo no trem de *L'avventura*, vendo o navio passar pelo canal e suspirando fundo, em *Il deserto Rosso*, onde também treme de frio em sua própria casa, estranha casa moderna. Essa história é longa e *vertiginosa*: quando Scottie, em *Vertigo*, alcança Madeleine e lhe pergunta se ela já estivera nesse antigo bosque, ela responde que sim (…sim, através dela, outra persona…); quando ele pergunta quando ela nasceu, ela responde: "Long ago…". …Uma *longa história de fantasmas*, de máscaras colocadas, retiradas, recolocadas, até a morte de uma delas e a reaparição de outra – igual, quase igual, que poderia ser igual, que chega mesmo a ser igual! – novamente vindo a ser retirada, às vezes morta, ao fugir do homem que a persegue quando decide querer vê-la desmascarada. As histórias da imagem feminina muitas vezes são um terror. E o crime, como lembra a sequência do estrangulamento de *Strangers on a train*, é visto por um reflexo distorcido na lente dos óculos caídos ao chão. É tudo cinema, nada visto diretamente. E o informante assassinado, em *The man who knew too much*, é e não é o informante, é o informante disfarçado, com o rosto pintado com a tinta que mancha as mãos de outra personagem interpretada por James Stewart, tinta que talvez seja a mesma do primeiro filme colorido de Antonioni, *Il deserto rosso*, digo, a mesma tinta, talvez, que aqui

pinta as paredes da loja de outra personagem de Monica Vitti, que deseja cores que não *perturbem* – que não perturbem os objetos que se vendem, retifica ela… tentando fugir – fingir? Essa longa história da *mulher em fuga*, que se vincula a uma longa *história de fantasmas* – de tomar o lugar do outro, que pode estar morto e que vive através de máscaras, como em *Professione: reporter*, ou através de repetitivos gestos de um jogo em torno do invisível, como em *Blow-up* –, vincula-se ainda a uma história da *imagem em fuga*, particularmente, uma história da des-semelhança entre Antonioni e Hitchcock. Veja: essa história passa pela semelhança, as imagens começam a passar, uma à outra, através de semelhanças entre si, mas ao mesmo tempo ressaltando, nessa passagem, o que as distingue. É sensível, em *Antonioni-Hicthcock*, esse hífen que os liga e os aparta, como em um jogo de campo e contracampo. Aliás, através daquele recorrente artifício que já notamos em Hitchcock-Monstro Caraíba – pelo qual vemos quem vê e, seguido a um corte no plano, o que pretensamente é visto por quem vê –, Bressane faz com que um filme veja o outro, por exemplo, com que *North by northwest* veja *Il deserto rosso*, ou seja, com que Roger Thornhill veja Corrado Zeller.

Figuras 176 e 177 – Fotogramas de *Antonioni-Hitchcock – A imagem em fuga*

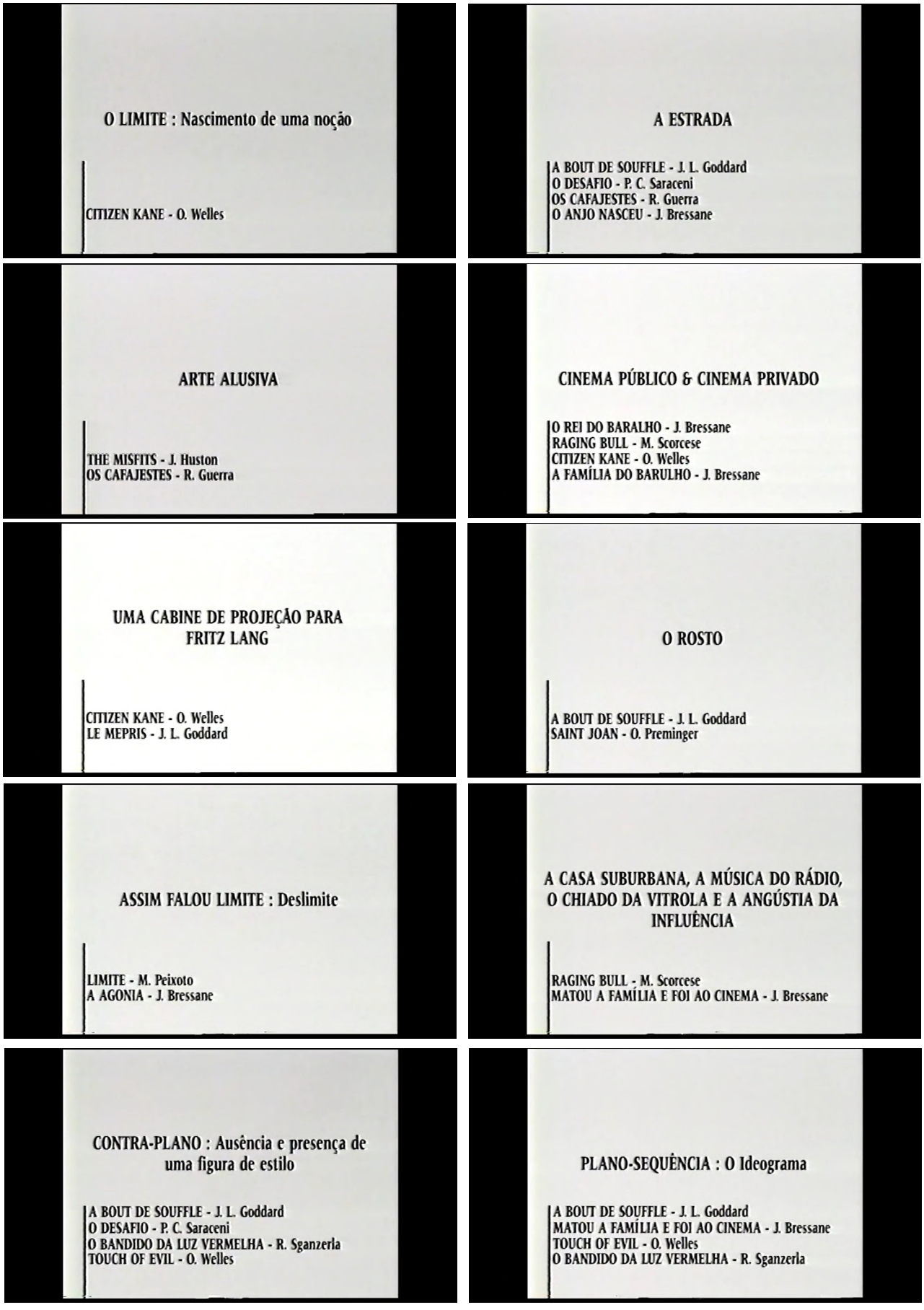


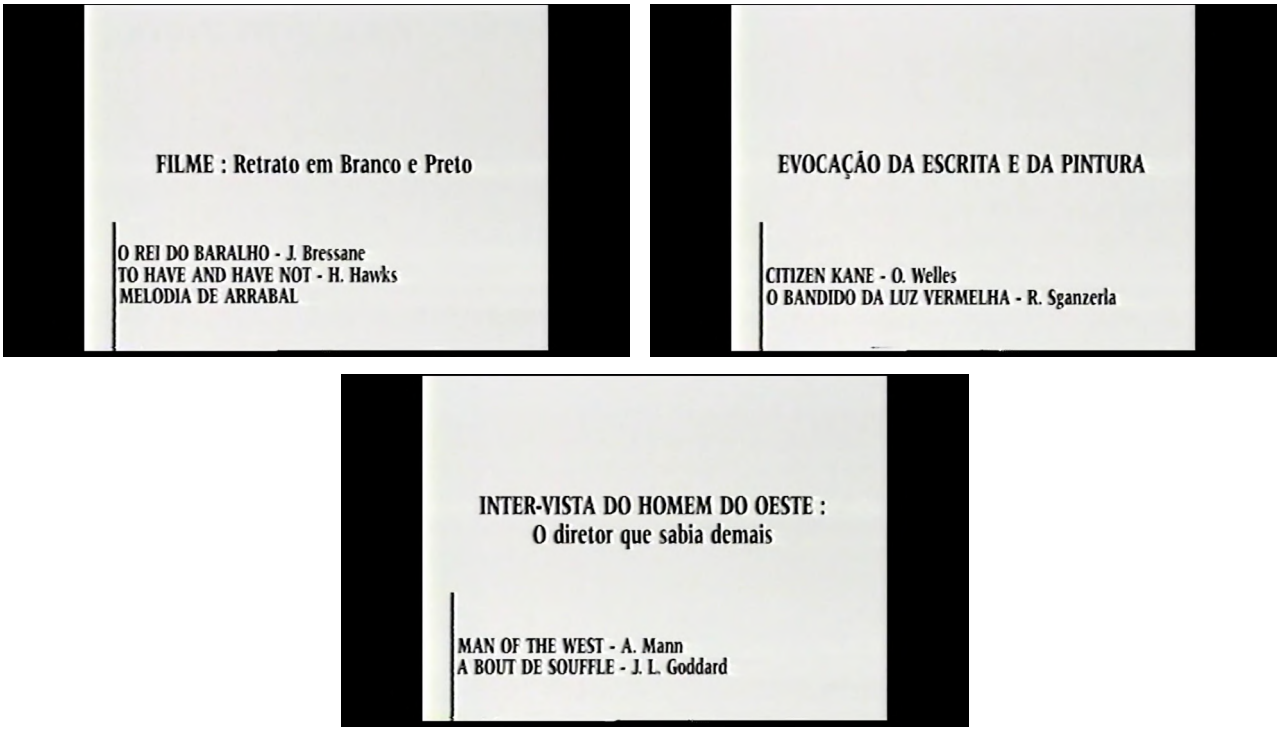
Fonte: BRESSANE (1992).

Esse atlas de imagens, esse roteiro de viagens por imagens, difere do de Warburg na medida em que não interpõe intervalos entre elas, recorrentes nos painéis do historiador. Desse modo, Bressane acentua as passagens relativamente fáceis de umas às outras. É como se, através de uma tradução entre suas diferentes texturas – cores, ângulos, sons, andamentos –, elas conversassem em torno de temas comuns aos dois cineastas (ao menos aparentemente nesses filmes citados, ou ao menos nos excertos selecionados desses filmes): o encontro do humano com o reino mineral; arquiteturas sentidas pesadamente; o medo de uma vida infernal; o sufocamento pela máscara; a mentira e a existência ficcional; a vontade de morrer; a estrada; a aventura… Esse "ensaio histórico-psicológico" também não faz, por outro lado, como o de Godard: não sobrepõe imagens; não escreve sobre elas; não as atravessa com sua voz; não altera sua velocidade; não reverte sua duração; não lhes suprime fotogramas; e quase também não mexe com suas trilhas sonoras – afora no início, em que se demora um pouco no silêncio de filmes de fato sonoros, silêncio do qual, porém, já emerge sua conversa, visualmente. Violentam-se as imagens, sim, e sugerem-se com elas outras histórias, dão-se a elas outras vidas além das relativamente conhecidas. Elas são arrancadas de seu curso pretensamente natural e recolocadas em novas sequências, tão possíveis quanto outras, arranjadas por afinidades que as perpassam, mais ou menos perceptíveis. Isso, no entanto, é feito, digamos assim, com uma disposição menos frenética e uma tesoura menos incisiva do que a de *Histoire(s) du cinéma*, sem machucá-las tanto, a cada uma dando-se, antes de que chame a outra, mais tempo para ressoar, seja uma vibração do conjunto do qual foi extraviada, seja uma vibração fugaz, desamparada, vagando solta, silenciosa e até nem pedindo para ser compreendida contextualmente – uma coisa informe, inapreensível, possivelmente reconhecível, às vezes, por exemplo, como reflexo mineral, mas apenas reflexo, brilhos delicados, sem reino, que atravessam a grosseria dos dramas humanos, esses perturbadores motivos de imagem dificilmente renegados ou afirmados como partes não mais importantes do que as outras nas composições espaçotemporais. O humano, quando aqui aparece, recorrentemente o faz em sua rotineira e inconsciente estranheza: aparece como *in-umano*.

O outro filme de Bressane, de 1992, *O cinema do cinema – criação e recriação da imagem no filme cinematográfico*, oferece outras histórias. São cerca de cem minutos, divididos em treze sequências de durações desiguais, cada qual antecedida por uma cartela que a intitula e lista os filmes dos quais supostamente se extraíram os fragmentos, que em seguida se veem remontados nesses novos contextos.

Figura 178 – Fotogramas de *O cinema do cinema*





Fonte: BRESSANE (1992).

Cada título atua na imagem sugerindo um motivo que possa perpassar e compassar os fragmentos recompostos. O título (como é o caso da primeira cartela) pode inclusive evocar filmes não colados na sequência, os quais então comparecem na textura como presenças ausentes. Já as listas dos filmes remontados, ao contrário, nem sempre indicam todos os que efetivamente vêm à tela (como nos casos da terceira e da nona sequência), de modo que imagens anônimas entram no mesmo circuito das nomeadas, provocando equívocos semelhantes àqueles que vimos no primeiro capítulo de *Histoire(s) du cinéma*, em que cada título de filme citado por Godard evoca, ao mesmo tempo, um fragmento de outro filme, produzindo uma imagem dialética, sugestora de pesquisas sensíveis, tanto às possíveis ressonâncias e dissonâncias entre os dois filmes *copulados*, quanto a possíveis novos ideogramas – "contextos e séries intelectuais" – nascidos dessa *cópula*. Cabe notar que o filme lança mão de outros procedimentos observados na montagem de Godard. Bressane aqui interfere na imagem: aparentemente suprimindo-lhe fotogramas; retardando seu andamento; projetando ecos de sua trilha sonora (como na primeira sequência); fazendo a imagem sonora de um filme avançar sobre a imagem visual de outro, por exemplo, estabelecendo, na oitava sequência, uma dessincronização generalizada entre fotogramas e fonogramas provindos de fontes diversas. Aqui também, no entanto, como em *Antonioni-Hitchcock*, não se interpõem intervalos entre as imagens, as quais se tocam por afinidades, como, por exemplo, na segunda

sequência, em que, atravessados pelo motivo da *estrada*, planos de *A bout de souffle* chamam planos de *O desafio*, que chamam planos de *Os cafajestes*, que chamam aquele famoso último plano de *O anjo nasceu*, que dá para a estrada que some no horizonte.

Mais recentemente, em texto publicado em *AB-Cena*, de 2018, Bressane propôs um "devaneio cultural e interpretação sonhadora de uma das sequências do filme *Os cafajestes*", precisamente a selecionada para compor a terceira sequência de *O cinema do cinema*, juntamente à da caça a cavalos de *The misfits* – aqui esfacelada, retardada, reordenada e entrecortada pelo longuíssimo plano do filme de Ruy Guerra, o da mulher nua cercada na praia. Ao fim do texto, Bressane retoma essa relação entre *Os cafajestes* e *Os desajustados* – ambos de 1961, como ele nota –, lembrando ter então sugerido essa possível alusão de um a outro, da qual ele desdobra as seguintes considerações:

> Se for possível a hipótese dessa alusão, a cena de *Os cafajestes* é uma devolução explosiva de uma imagem apropriada, reconstruída, do cinema industrial americano.
>
> O fotograma, em outro aparelhamento cultural, revolto e transtornado, produz o efeito de uma acumulação de energia e de uma detonação e uma carga com nova força e nova luz torna sua sobrevivência impregnada de potencialidades de memória cultural, de consciência ainda precária, em verdadeiros oráculos de formas ocultas de um mundo ausente.
>
> São fotogramas em rotação, carregados de sentidos, que revolvem a memória, dão vida à vida, devolvem o cinema ao cinema…[493]

Novamente voltado a essa sequência de *Os cafajestes* – já refletida, em 1992, como *transtorno* dos fotogramas de *The misfits* –, Bressane vem a ouvir, nela, outras ressonâncias: "Sobrevivências, fulgurações iconológicas, nesta mesma cena, do aparecimento das Três Graças, do cerco de Tróia, do episódio do sacerdote Laoconte, da Cosmologia Infinitista."[494]. Nota-se o emprego da terminologia de Warburg e o reconhecimento de temas que também lhe interessaram.

O roteiro começa motivado pela circularidade do plano em torno da personagem interpretada por Norma Bengell. Bressane lembra a importância dessa figura geométrica desde a Antiguidade, passando pelo *Sermão da Nossa Senhora do O*, de Antônio Vieira – que nela destaca como que o retrato simultâneo da eternidade e do desejo[495] – e apontando-a como "figura da sintaxe cinematográfica, símbolo de concentração, curiosidade sem fim, espaço sem saída."[496]. De modo que, para Bressane, *Os cafajestes* "trabalha uma forma que abraça

493 BRESSANE, Julio. *Os cafajestes*. *In*: **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018, pp. 42-43.
494 Ibidem, p. 31.
495 Ibidem, p. 32.
496 Ibidem, p. 31.

muitas outras: ruptura e continuidade. Outra maneira de dizer ‘intervalo e sobrevivência’”[497]. Quanto à sobrevivência do *nascimento de Vênus*, diz Bressane:

> Um transe tormentoso configura, diante de nossos olhos, o nascimento de uma Vênus, ressuscitada em pânica reencarnação transatlântica.
>
> Os grãos da película projetam seu corpo revestido pelos grãos de areia, que sugerem uma escultura calcinada e viva desdobrando-se de um mundo para outro, de um tempo para outro, numa dança, numa ciranda funesta de suplício e deslimite.[498]

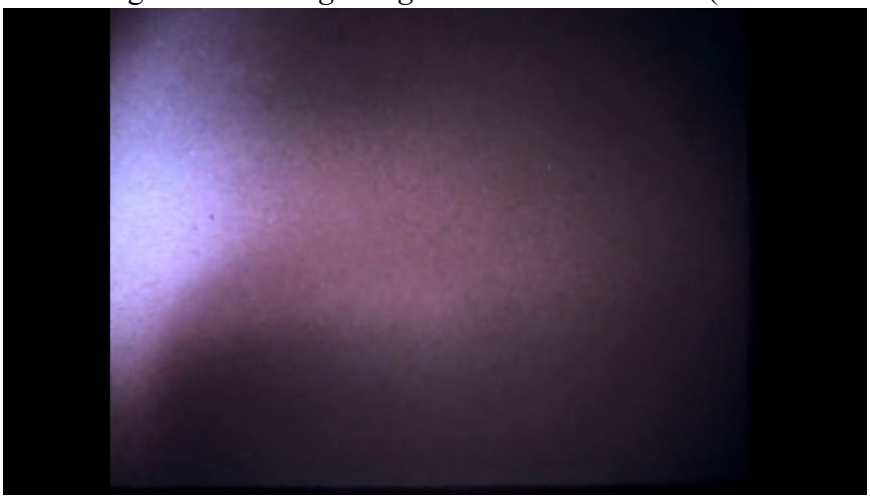
Recapitulo esse roteiro de viagem sugerido por Bressane, apenas para remarcar a potência historiográfica da montagem de *O cinema do cinema*, que nos indica ainda, em seu atlas de imagens anacrônicas, diversas outras pesquisas que, de minha parte, pretendo desdobrar futuramente.

Por ora, passo à *longa viagem do ônibus amarelo*.

Figura 179 – Fotograma de *The Big Swallow* (WILLIAMSON, 1901)



Figura 180 – Fotograma de *A longa viagem do ônibus amarelo* (BRESSANE, 2023)



497 Ibidem, p. 33.
498 Ibidem, p. 39.

O plano do fotograma acima – repassado nessa aberrante reorganização da memória, chamada *A longa viagem do ônibus amarelo* – remonta ao início da década de 1970, ao exílio de Bressane em Londres, provavelmente. Provavelmente porque, na sequência de que ele participa, toda filmada em super-8, no interior de um quarto, vemos também, além de Rosa, Guará, com o cabelo e a barba iguais aos que vemos em *Memórias de um estrangulador de loiras* e *Crazy love*, filmados na capital inglesa. De qualquer modo, o plano data, com certeza, aproximadamente desses primeiros anos de 1970, antes do retorno de Bressane ao Brasil, em 1973, quando então se roda *O rei do baralho*. Mas isso não é assim tão importante. O que quero mesmo ressaltar nele, como talvez já se imagine, embora a imagem seja confusa, é o gesto de devoração da câmera, que refaz o de *The big swallow*, adicionando-lhe, porém, outra camada: Bressane não é somente o fotógrafo devorado, é também a boca que o devora. Ou seja, dirige o olhar aos outros e volta o olhar a si, abrindo então a boca e engolindo a visão. Filma os outros, filma a si e devora tudo depois, misturando o *outro* e o *eu* nessa imagem da perda, que é também uma perda da imagem, um *passo ao indistinto*. O plano, portanto, mesmo que desconsideremos o restante da sequência em que se encontra, condensa, como em um ideograma, uma longa história: grava uma *errância do clichê* de *The big swallow*, o qual, em *Antonioni-Hitchcock*, sugeriu a montagem do filme como digestão de imagens, de modo que, recriado por Bressane no início de 1970 e repassado na *longa montagem* de 2023, sugere esse último filme como uma sorte de autofagia.

O ritual foi codirigido por Rodrigo Lima, que, de sua parte, já vinha manuseando essas imagens desde 2006, na montagem de *Cleópatra*, e durante o subsequente processo de digitalização do acervo de películas de Bressane. Esse plano, nessa sua repassagem, nesse novo contexto, pensa, silenciosamente, a aventura exogâmica, a viagem, como um percurso pelo qual aquilo que se viu se dissolve ingerido por quem manipulava o visível. Em *A longa viagem do ônibus amarelo*, ao retornarem às imagens que vieram à luz por suas mãos e devorá-las, reorganizando-as em outros contextos, Julio e Rodrigo exacerbam tal percurso, traçado, outrora, em pouquíssimos segundos e, agora, vazando alucinadamente em incontáveis rotas de fuga, irredutíveis ao centro propulsor dessa explosão galática. Em outras palavras: se Bressane, com aqueles dois filmes de 1992, procurara captar ecos de filmes em outros filmes – refletindo inclusive, em *O cinema do cinema*, em torno de filmes assinados por ele, considerando-os assim em histórias que os transbordam, considerando-os *personas*, *paródias* –, agora, nessas mais de sete horas, o cineasta reabre a sua filmografia até 2020, rastreando dinamogramas que a perpassam e excedem os sentidos que, nela, haviam experimentado até então.

Dessa devoração, dessa reimpressão recriadora da memória carregada nesses fotogramas e fonogramas, talvez possamos ouvir, na profusão de imagens do filme, mais uma vez, uma história da transgressão do Limite. A aventura começa pelo manejo de um olhar que transtorna os espaços por onde viaja. Então passa pela reflexão, desses experimentos perspectivos, na leitura de signos poderosos como São Jerônimo, Padre Antônio Vieira, Fernando Pessoa, Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Oswald de Andrade, Lamartine Babo, Mário Reis, Haroldo de Campos, Cleópatra, Nietzsche, Balthus, Sandro Botticelli, Aby Warburg, Jorge Luis Borges… E chega aos transes que comunicam diversos tempos e espaços. Talvez possamos reconhecer, no filme, esse fio condutor. Talvez…

Ao menos, essa história do *experimental* em Bressane – do exercício do gesto inconvencional, da sensibilidade relativamente perturbadora, anormal, desmesurada, que produz imagens relativamente inabituais – está sugerida pela transição entre a primeira sequência do filme e a entrada no primeiro curta-metragem de Bressane, *Lima Barreto: trajetória*, de 1966. Veja: a primeira sequência d'*A longa viagem* é como um folhear de álbum de família – algumas fotos passando rapidamente, outras se alongando na duração, produzindo assim um ritmo trôpego, aos solavancos, que vem a dar na música que se levanta com a dança do olhar rodopiando pela Itália, devassando freneticamente sua arquitetura. Já o plano interposto – entre essa festa de devoração da Europa e a pesquisa tateante pelos espaços por que Lima Barreto passou – provém de outro filme que, por um lado, está ligado à literatura e, por outro, à deglutição do estrangeiro: vemos, extraído de *Cleópatra*, um plano fixo de uma cadeira, cravada de símbolos egípcios, rotacionando em torno de seu próprio eixo, como um relógio, de modo que se estabelece, aí, num salto da segunda metade da década de 1960 a 2006, uma história do desejo, variadamente manifesto, de transgredir os limites distintivos e transtornar o estranho, o de outro tempo, o de outro espaço. Assim, podemos dizer que, neste caso, a devoração historiográfica – a devoração de imagens novamente compassadas – compôs justamente uma história de devorações, de uma *longa aventura exogâmica*.

Mas, como eu dizia, essa história poderia ser considerada um fio que perpassa uma profusão de imagens, uma profusão de outras histórias. Diferentemente de *O cinema do cinema*, os roteiros d'*A longa viagem* não vêm delimitados por intertítulos. Nessa enorme rede de ressonâncias, que recorda as músicas fotografadas em inúmeras imagens e as irradia em inúmeras direções, podemos, no entanto, reconhecer alguns motivos, que alimentam, que produzem e se gravam nesses dinamogramas. Listo alguns, conforme me ressoam:

a humanidade das escadas, ou do poder subir e descer;
comunicações geográficas e culturais;
sacrifícios da imagem, ou a película consumida;
a dificuldade do plano-sequência;
a tradução da literatura, ou a transfotografia – *tradução de luzes*;
"uma viagem da alma", ou a mediunidade do fóssil;
a criança alucinada, ou as brincadeiras da luz;
a circuncena;
música em som direto;
mãos;
rostos;
a embriaguez, o corpo desmesurado e a comunicação sagrada;
personas em transe;
os passos de Limite;
as sombras e o pesadelo;
o corte do olho, ou a abertura visionária;
Rio Superstición;
Rua Aperana;
danças;
em volta da caveira;
a pornografia e "a origem do mundo", ou a nudez estilizada;
o gozo e a fertilidade imagética;
grafos na transparência;
a filologia, ou o amor à palavra;
o adeus;
o museu europeu;
a peste.

Mas a coisa não é assim tão simples. Esse luxuoso sacrifício extenuante se desenrola à medida que os limites, que ordenam as sequências de imagens, são deixados para trás a fim de se avançar a um outro motivo de composição e, por essa via, a uma nova irradiação luminosa. Mas frequentemente sai-se de uma sequência de modo tão abrupto, que ficamos sem saber que história começaremos a acompanhar em seguida, e a imagem, que então se agita ao nosso encontro, parece vagar sem sentido, tornando difícil nomeá-la, caso o

queiramos. Por aí já se vê que, como poderíamos intuir, o exercício de reter e indicar as histórias decorrentes dessa viagem está destinado ao fracasso, destino que, contudo, não apaga necessariamente o prazer do jogo. Atordoante jogo, porque os motivos se comunicam mas não se confundem totalmente, mantendo entre si alguma distância perceptível, de modo que podemos ficar entre o espanto diante do passo experimental, por um lado, e, por outro, a leitura contextual, o reconhecimento de retornos, a escuta da paródia, dos trânsitos entre um canto e outro, às vezes distinguindo o fio condutor da energia que passa de uma imagem a outra, às vezes percebendo que uma imagem poderia estar reunida a outras, para além dessas com que veio a se juntar, e às vezes como que totalmente alheios à sua *lógica afetiva interna*.

Ecoo assim Eisenstein, que vem a se encontrar com Warburg em *Ideograma*, também de 2023.

O curta-metragem, de dez minutos, remonta outra longa viagem: desde pelo menos a antiga escrita oriental, passando por um chamado "cinema de vanguarda" e chegando ao cinema contemporâneo – extemporâneo, intempestivo, cinema do cinema. Traça essa história, retornando ao plano da estrada de *Limite*, o plano que Bressane considerou a configuração inaugural do signo do *eu-cinema* – do cinema que, consciente do peso de seu passado, mostra-se despojando-se de seus corriqueiros objetos e se dirigindo à percepção da luz e do movimento. Esse plano, que abre o filme, reaparece aqui, digamos assim, como uma *fórmula de páthos*, uma fórmula de sensibilidade, do *erótico desnudamento do cinema amador*, experimental, fórmula que então se verá recriada nos fragmentos seguintes, extraídos de outros três filmes, nesta ordem: *A fada do Oriente*, *A agonia* e *Abismu*, de Sganzerla, de 1977. Os fragmentos são aqui repassados em justaposição, sem de qualquer maneira atravessarem-se, seja por sobreposição visual, por deslizamentos de trilha sonora ou algum outro procedimento transbordante, o que é intrigante no caso de um filme que retraça uma *paixão*, um *contágio*.

Digo que Eisenstein e Warburg se encontram nessa curta montagem, no sentido de que *Ideograma*, por um lado, percorre um trânsito de energia, gravada numa *Pathosformel* – *Limite* –, através desses outros três filmes que a recordam, tomando-lhe o influxo por ela transmitido. Por outro lado, pelo título dado a essa *errância amorosa*, o filme sublinha que, da *cópula* dessas imagens afins, advém um *ideograma*, um "contexto ou série *intelectual*", como diria Eisenstein, neste caso, voltado precisamente para a tentativa de compreensão de sua "lógica afetiva interna", do transe *patético* que comunica suas células. Ideograma do *eu-cinema*, da reiterada transgressão do Limite – pela repetição, pela duração estendida, pelas

cores, pelo acréscimo ou mudança de elementos, pela experimentação de outros ângulos, distâncias e movimentos. Esse aumento da tensão interior à *fórmula patética*, essa intensa agitação, essa pletora da "prisão quadrilátera", no mesmo passo em que arrebenta *Limite*, propaga, em imagens des-semelhantes, em outras músicas da luz, a ressonância de seus traços, de seus fotogramas[499].

Bressane, em momentos diferentes, sugeriu dois ângulos, pelo menos, para se ver *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*.

Há aproximadamente um ano, em meados de 2024, numa entrevista em que ele e Rodrigo Lima conversaram com Ruy Gardnier, motivados principalmente por *Ideograma*, Bressane descreveu a montagem do filme posterior, assumindo como centro de interesse, dela, uma história do cinema brasileiro orientada pela *paródia*, observando que "todas as cinematografias passaram pelo cinema brasileiro" devido à travessia dos "clichês errantes", então repetidos experimentalmente e modificados nessa passagem a outro contexto – diferente cultural e tecnologicamente –, no qual se carregariam de "outro *páthos*, outra patologia", como ele diz. Percepção, essa, que atribui a José Medina, que assinou dois filmes extraviados em *Relâmpagos*: *Exemplo regenerador*, de 1919, e *Fragmentos da vida*, de 1929. Segundo Bressane, Medina teria dito que todo o cinema brasileiro é experimental nesse sentido: de que, pela recriação, voluntária ou involuntária, de clichês aqui aportados, imperfeitamente copiados, gera-se outra coisa[500].

Essa história do experimental no cinema brasileiro, como uma história da *paródia*, ressoará na entrevista em anexo, ocorrida nas primeiras semanas desse ano. Mas, nessa entrevista – juntamente a "esse tipo de transporte, de derrapagem que o cinema é capaz de dar", ou seja, juntamente à *paródia* –, Bressane também proporá ver em *Relâmpagos* – nessa recomposição de fragmentos extraídos de quarenta e cinco filmes brasileiros, década a década, quase cronologicamente –, uma montagem interessada nos momentos em que *o cinema*, quase sempre oculto, invisível na visibilidade dos filmes, apareceria – proposta essa que fora feita em relação a *Ideograma*, havia poucos meses, na mesma entrevista concedida a Ruy.

Seja o que pretende descobrir o *experimental* na *errância dos clichês*, seja o que quer ver o desvelamento do cinema, ambos os ângulos sugeridos por Bressane, para uma aproximação a *Relâmpagos*, são inquietantes e podem nos colocar numa pesquisa demorada e

499 Noto que, sempre que é citado por Julio e Rodrigo, *Limite* vem sem a música selecionada por Brutus Pedreira.

500 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0DQJOXTBXzo (Acesso em: 06/08/2025).

num contato íntimo com os filmes e seus transes, suas *comunicações anacrônicas*, porventura derivando daí – desse prolongado esforço de sensibilidade às mutações temporais da memória – percepções potencialmente valiosas, quero dizer, experimentais. O jogo dura, é árduo e diverso, não se sabe exatamente aonde conduz cada lance que fornece alguma estranha coordenada. Ver cada filme de que se trazem os excertos aqui justapostos – e às vezes entrelaçados pela trilha sonora –, por exemplo, é apenas uma parte da pesquisa, talvez por onde se possa começá-la, embora não necessariamente, pois sabe-se que a conversa intempestiva pode ocorrer em muitas, talvez inúmeras, disposições dos falantes, cabendo a nós ficarmos alertas aos sons que alguns arranjos casuais de imagens podem emitir, sabendo-se lá que pensamento não lhes virá a calhar. De minha parte, no entanto, por ora, quero apenas fazer umas poucas observações iniciais, desprovidas de um trânsito agudo seja pelos filmes da primeira metade de *Relâmpagos*, seja pela cultura que os produziu, de modo que fico restrito a uma visão bastante parcial desse filme, bem atada aos fragmentos nele compassados – quando, por outro lado, muito interessaria conseguir, através desses dinamogramas, sentir e rastrear as ondas de outras histórias ali concorrentes.

Quero começar pelo retrospecto do retorno que fizemos a ele. Lembra? Começo destacando – do percurso um tanto ligeiro que traçamos por esses filmes de *mesa de montagem* – o vaivém entre o repensar as imagens *alheias* e o repensar as *próprias* imagens. Sei que dizer assim pode ser considerado incabível, percepção com a qual concordo. Dizer assim tem algo de incoerente, inclusive, com os movimentos que tenho tentado descrever – em suma, *passagens*, *transes* que comprovam a imanência em que respira, move-se e padece o ser pretensamente isolado. Mas é de se notar, por outro lado, que Bressane experimentou os dois extremos, por assim dizer: em *Antonioni-Hitchcock – a imagem em fuga*, recompôs apenas imagens *alheias*; em *A longa viagem do ônibus amarelo*, recompôs apenas imagens *próprias*. E veio a experimentar também o meio do caminho, em *O cinema do cinema: criação e recriação da imagem no filme cinematográfico* e em *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*, nos quais está em jogo um repensar o *próprio* num movimento conjunto com o *alheio*. Suas duas sugestões de abordagem a esse último filme parecem-me não encarar seu caráter de reflexão em torno do *próprio* em transbordamento com o *alheio* – aspecto crucial do filme, tendo em vista que, depois de *Sem essa, Aranha*, de 1970, os fragmentos recolhidos, até 2023 – durante um período, portanto, de meio século –, são todos extraídos de filmes assinados por Julio, com exceção de apenas um: *Belair*, de Noa Bressane e Bruno Safadi, de 2009. Isso está inclusive registrado nos letreiros finais do filme, que nos dão alguma orientação para início de pesquisa.

Eu começaria dizendo, então, que um importante motivo de *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas* talvez remonte, como nos indica seu título, à reflexão de *O batuque dos astros* em torno da poesia como atividade de um afrouxamento da identidade, por onde então persona voz alheia, ou melhor, vozes alheias, muitas vozes, que invadem o apartamento do poeta, que lhe tomam o punho e o põem a escrever – "da bruma – para a bruma – pela bruma…". Os dinamogramas dos filmes assinados por Bressane, captados pela *antena* de *Relâmpagos*, poderiam, nesse sentido, ser percebidos, aqui, participando de uma torrente de *personas*. Desse modo, desdobraríamos as sugestões do cineasta, rearranjando-as numa só, ou seja, sugerindo que *Relâmpagos* recompõe passagens do cinema, nas quais se podem vislumbrar tanto seus movimentos paródicos quanto seu desvelamento irrompido dos clichês que o ocultam. Dito de outro modo, os fragmentos justapostos pelo filme parodiariam, intimamente, o acontecimento do cinema desvelando-se. O que se cantaria, paralelamente, em *Relâmpagos – ecos de começo em eco*, ressonâncias do *deslimite* –, seria o transe do organismo cinematográfico em direção à sua nudez, em direção à luz e ao movimento, em direção, numa palavra, ao *cinema*. Nesse instante erótico, nesse enlace inútil de estranhos que se reconhecem, *o cinema* se traça e aparece, fugazmente, com seu contorno sígnico, aparece como *eu*, como Limite, como medida que o distingue dele mesmo e, em seguida, tornando a mergulhar nos fluxos inconscientes das forças que o carregam, recomeça sua experiência em novos parâmetros, em novos limites.

Agonia da *persona*, da *paródia*, da *passagem* cinematográfica. Paixão dos limites do cinema se rompendo com o que lhe era, até esse instante de choque e violação, *completamente outro*, heterogêneo, sagrado nesse sentido, tabú. Talvez seja, esse choque e essa explosão – do qual emergiria, por um brevíssimo instante, o signo do *eu-cinema* –, o que fica impresso em alguns dinamogramas, como uma impossível compreensão metafísica, mesmo que murmurante, dos imponderáveis compassos da imanência, sendo esses os dinamogramas que, parece-me, interessam a *Relâmpagos*. Nesse caso – se há, nisso que descrevi, alguma possibilidade de concordância com outra percepção –, nosso passo seguinte poderia ser o de notar que *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas* está interessado em refletir uma *aventura* do cinema, particularmente, do que se gravou nesse complexo espaço chamado Brasil, mais particularmente, de uns poucos filmes, entre os quais, uma boa parte assinada por Bressane. Diríamos, portanto, que o filme estuda dinamogramas que carregam traços de passagens entre o pessoal e o impessoal, traços de transe poético, traços antropofágicos.

E como esse transe se configura? Que histórias dele se desdobram? Como disse, minha percepção está muito atada aos fragmentos propostos pelo filme. Arriscarei algo nesse

curto escopo. Diria que o transe poético de *Relâmpagos* volta a tocar uma história que já havíamos ouvido em Dulac, em *Limite*, em *Anonioni-Hitchcock: a imagem em fuga*: uma épica da aventura feminina em embate com os limites patriarcais. Sim, *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas* talvez se pudesse chamar também *A imagem em fuga*, ou, *A imagem da mulher em fuga*, ou *A imagem mulher em fuga*, ou *A imagem, a mulher em fuga*, ou *A imagem e a mulher em fuga*, ou *A mulher da imagem em fuga*, ou *A mulher em fuga da imagem*… Não sei. Mas creio que se possa entender o que estou tentando sublinhar: a aparência de que, *pari passu*, ou mesmo pelo exato mesmo passo, reencontram-se aqui uma história de imagens do corpo feminino e uma história de imagens do corpo do cinema – duas histórias, talvez a mesma história, de *êxtase*, de *experimental*, de vida vindo a ser. Certo: é, por um lado, uma história, aqui, cuja direção é assinada por homens. Mas seria um erro, parece-me, desconsiderar e de algum modo tentar abafar a força que os corpos femininos dispenderam nessas imagens. Imagens mesmo constrangedoras: veja como posam esses corpos… Mas também como desempenham, gradativamente, movimentos em direção à nudez: veja a passagem, por exemplo, de *Limite* a *A nativa solitária*, o esplendor dos corpos nus, de homens também, aqui vistos de longe por um olhar que os aborda em festa na Ilha do Sol, festa na qual o olhar entrará, aí desembarcando, olhar para o qual os corpos voltarão a posar, configurando a conquista de sua liberdade em traços clichês do corpo liberado. Tenho a impressão de que o filme conta uma história dessa tensão, entre a força que quer exceder o clichê e o clichê que quer contê-la, uma história de retornos do clichê do corpo que quer arrebentá-lo, fórmulas de *páthos* do corpo que quer mais, que quer sair de si. Essa história perpassa a história do cinema de Bressane, na qual *Relâmpagos* se concentrará, logo após, aliás, o grito de *Sem essa, Aranha*, pelas vozes dos artistas de um decadente cabaré, que passa por um transe exaustivo: "É preciso pecar em dobro pro planeta não virar de pernas pro ar!". Veja então como essa afirmação vem literalmente bater à porta de *Cuidado madame*, essa repetição sequencial de crimes em dobro – das mulheres e do cinema: o sacrifício de película em busca da música da luz em um longo plano que passeia pelo apartamento da madame assassinada, por bem perto de suas superfícies, passando pelas empregadas jogadas no sofá, numa bela e terrível tarde de ócio impagável, então entrando pela cozinha abandonada e se encaminhando aos *fundos*, ao quartinho de empregada, pequenininho, onde no entanto cabe uma tábua de passar roupas, mas agora em desuso, sim, senhora. A transgressão do Limite dá em imagens que sobrevivem da energia dispendida nesse consumo luxuoso de película, no rasgo do entrecho, no rasgo da madame, na insubordinação e na perigosa fúria de um bicho solto. A transgressão da convencional economia dos sentidos toca a transgressão da

convencional economia patriarcal. Ainda que não esteja, a esse toque, voltada toda a atenção do filme, as duas histórias vêm nele frequentemente a se compassar, mais explicitamente, talvez, a partir dos fragmentos de *Lábios sem beijos*, datados de 1930, saltando a *Ganga bruta*, de 1933, retornando a *Limite*, de 1931, que chama *A nativa solitária*, de 1954, aproximando de si o que estava temporalmente mais longe do que *24 horas de sonho*, de 1941, o qual talvez se distancie mesmo de *Limite*, no sentido de que, ao menos nos fragmentos aqui remontados, o entrecho torna a ganhar força na condução da montagem. Interpretação, essa, que poderia ser reforçada justamente pelo passo de *24 horas de sonho* a *Aviso aos navegantes* – precisamente os dedos do hipnotizador José Lewgoy apontados para nós, acentuando o caráter amarrado dessas enormes gozações de estúdio, conhecidas por *chanchada*, ao menos tal como esta, nesses pequenos fragmentos, comparece aqui. Quando, mais de trinta anos depois de *Aviso aos navegantes*, a chanchada é parodiada em *O gigante da América*, Lewgoy, como lembra *Relâmpagos*, retoma o gesto da hipnose em outro barco onírico, de estúdio, forçando à distância um homem que, vestido de comandante marinheiro, tirara o chapéu, olhara ao redor e se espantara ao perceber que "isso não é real", como se o fluxo da vida houvesse, por um instante, repousado e ele reconhecesse seu artifício, logo em seguida, no entanto, voltando ao poder do mágico, do ator.

O começo e o fim de *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*. Melhor: o *comêço* e o *recomêço*, os planos das duas extremidades do filme. Quero falar deles para encerrar essa reflexão.

O filme começa com o que, nos letreiros finais, foi chamado *A entrada da baía da Guanabara*, gravada em 2024, uma "sugestão alusiva ao filme perdido dos irmãos Afonso e Paschoal Segreto – 1898". Essa alusão a um filme perdido, de certo modo, introduz um primeiro motor da sucessão de imagens, um primeiro motivo. E o que se vê, o que é esse motivo? É – a uma boa distância da humanidade urbana – a luz, o movimento, gravados na imagem, chegando-nos aos tropeços, um *frame*, outro *frame*, outro *frame*, em que vemos o bico de um pequeno barco avançando sobre as águas da baía, mas também, principalmente, essas vindas da imagem, vindas dos fotogramas, que, justapostos e durando para nós, recordam-nos essas variações da entrada de luz em quadro. Sou muito tocado por esse começo, quando sugiro que o filme conte uma história do conflito entre o fotograma e o entrecho, uma história em que o cinema busca se extravasar em luz, tocar-se intimamente, na sua própria razão de vir a ser… *música*.

De outra parte, o último plano de *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas* vem de *O leme do destino*. Daí, ele vem sozinho, mas carrega consigo a lembrança de que o

filme do qual vem gira em torno, também, de uma aventura feminina, de modo que *Relâmpagos* se recolhe evocando a história da *mulher em fuga* através de um plano que desdobra, à sua maneira, a história da *imagem em fuga*: sacrifício em um plano longuíssimo debruçado sobre um grande pedaço de papel higiênico, estendido no chão sombrio de um apartamento, consumindo-se lentamente em chamas, contorcendo-se, dançando ao queimar, emitindo diferentes intensidades de luz, desde a massa espessa do fogo que nele avança, até pequenos pontinhos luminosos escapando da brasa, piscando e desaparecendo nas cinzas que então se desprendem e alçam voo. *Filme de amor*, uma brincadeira concentrada, absorta, íntima, de destruição de utensílios domésticos, para gravar, mais uma vez, devagarzinho, jogando bastante tempo fora, a sua ruína, o seu êxtase – algo assim como que filmado por um *homo ludens* mal educado, sentimental, apaixonado por uma emanação silenciosa, por um movimento, por um tempo, por um desaparecimento, querendo gravar a agonia até seu último, ínfimo lampejo, em casa, aqui, um *aleph* embaixo da escada. Esse plano canta a paixão do antropófago trágico.

*

Mais alguns *fotogramas*, mais alguns *roteiros*:

Figura 181 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 182 – Fotograma de *Galáxia albina*



Fonte: BRESSANE (1992)

Figura 181 – Fotogramas de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 182 – Fotograma de *Crazy love*



Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 183 – Fotograma de *El dorado*



Fonte: L'HERBIER (1921).

Figura 184 – Fotograma de *Limite*



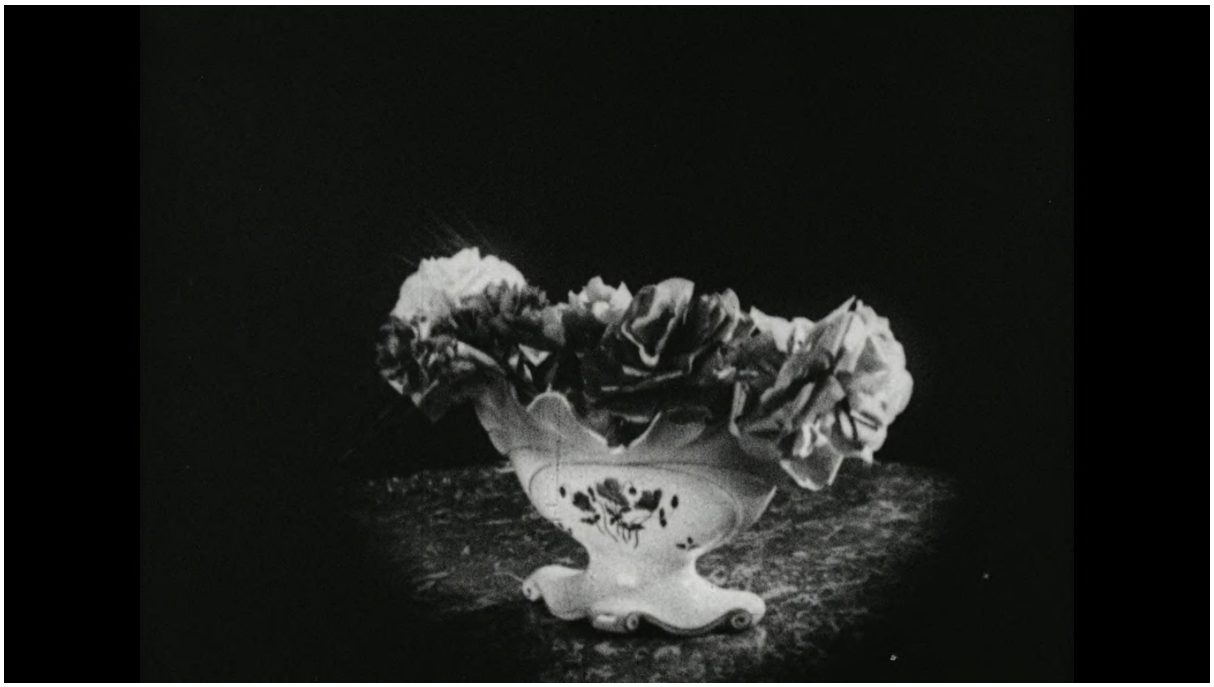
Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 185 – Fotograma de *Educação sentimental*



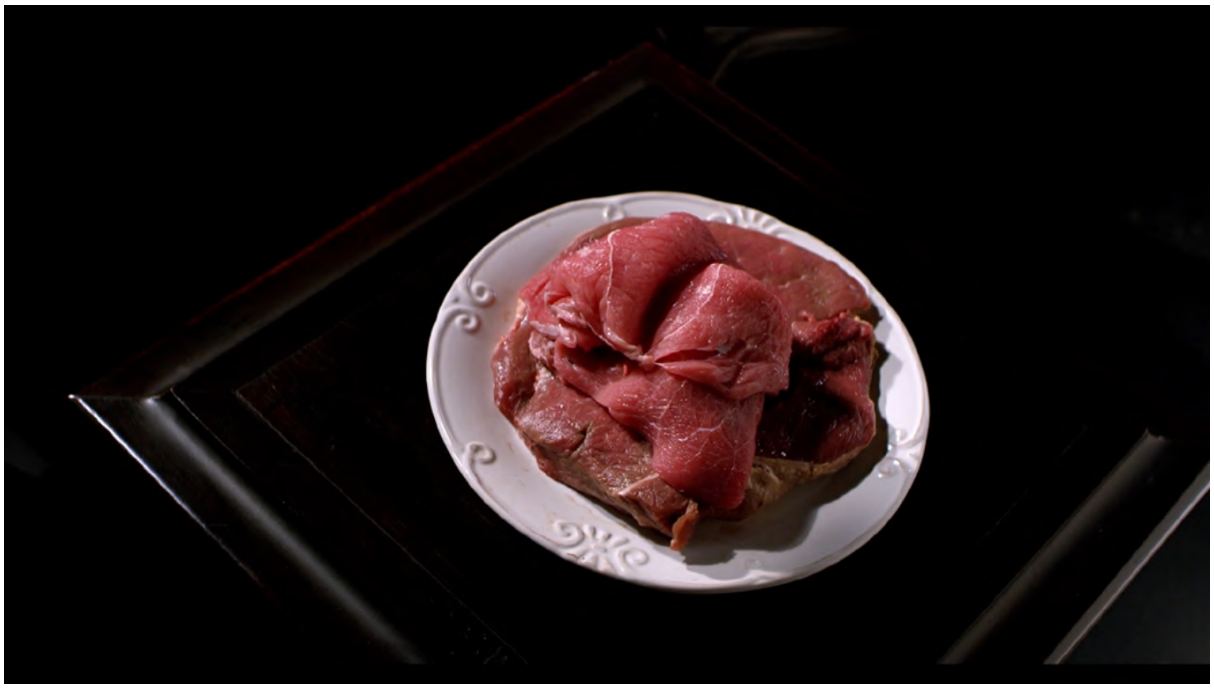
Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 186 – Fotograma de *La souriante madame Beudet*



Fonte: DULAC (1923).

Figura 187 – Fotograma de *Sedução da carne*



Fonte: BRESSANE (2018).

Figura 188 – Fotograma de *La souriante madame Beudet*



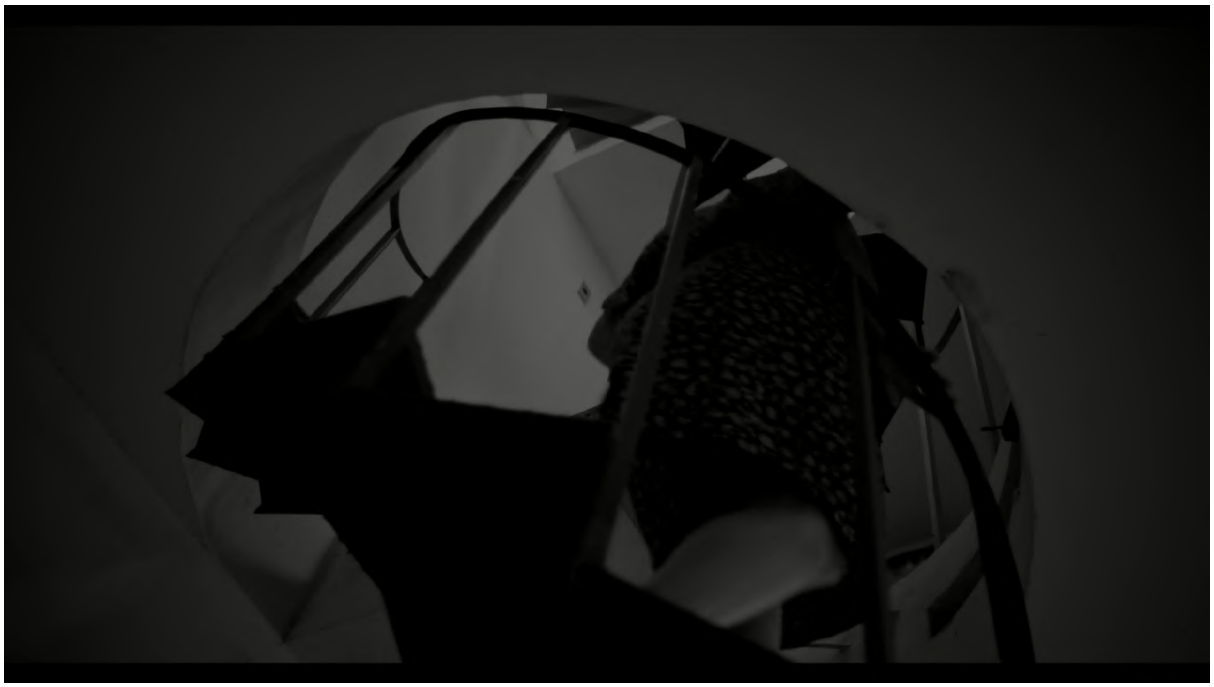
Fonte: DULAC (1923).

Figura 189 – Fotograma de *Sedução da carne*



Fonte: BRESSANE (2018).

Figura 190 – Fotograma de *Sedução da carne*



Fonte: BRESSANE (2018).

Figura 191 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 192 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 193 – Fotograma de *A erva do rato*



Fonte: BRESSANE (2008).

Figura 194 – Fotograma de *A erva do rato*



Fonte: BRESSANE (2008).

Figura 195 – Fotograma de *Educação sentimental*



Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 196 – Fotograma de *El dorado*



Fonte: L'HERBIER (1921).

Figura 197 – Fotograma de *Educação sentimental*



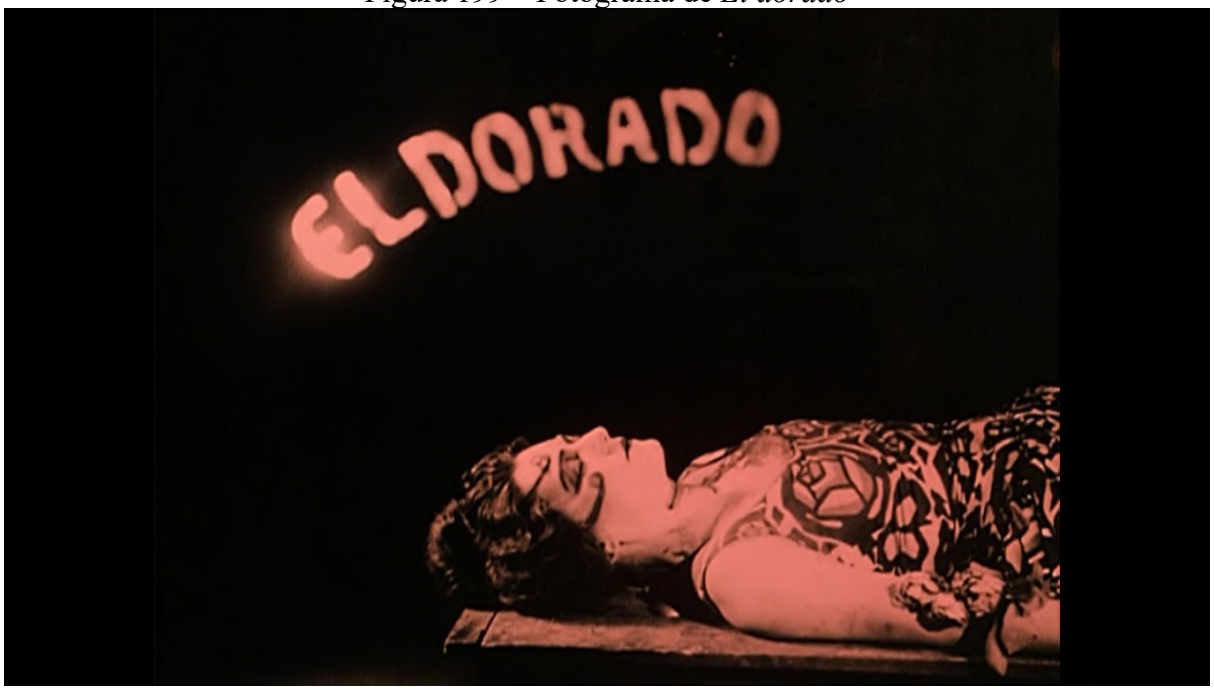
Fonte: BRESSANE (2013).

Figura 198 – Fotograma de *El dorado*



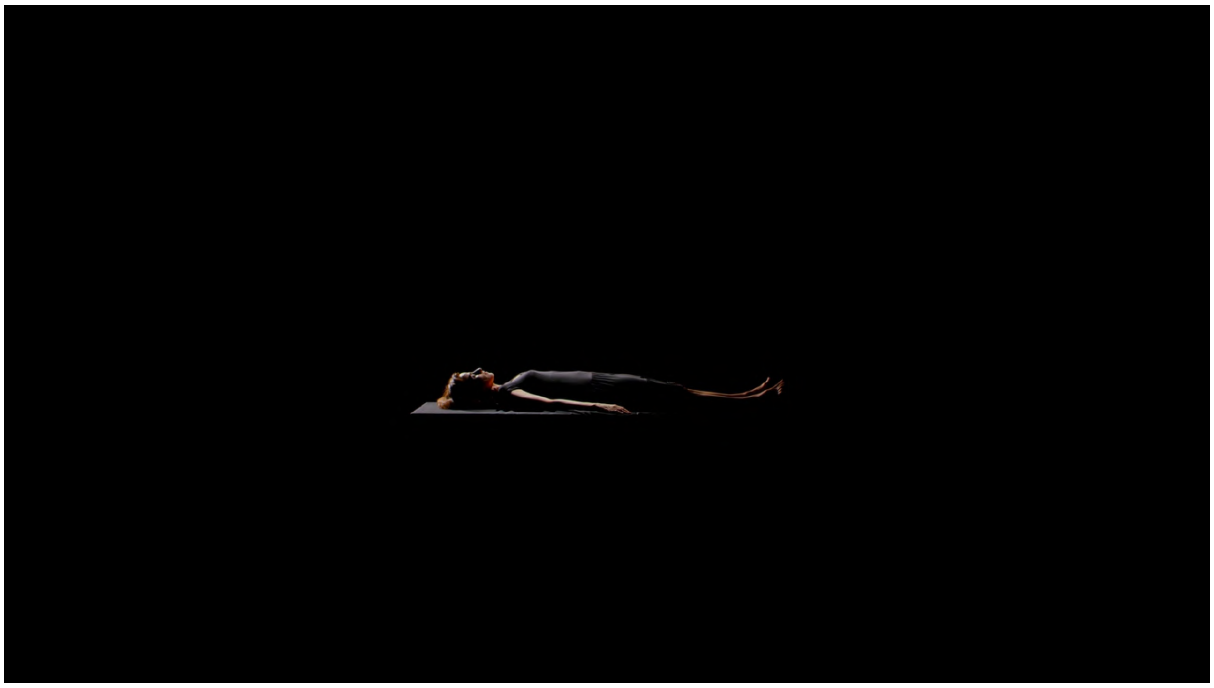
Fonte: L'HERBIER (1921).

Figura 199 – Fotograma de *El dorado*



Fonte: L'HERBIER (1921).

Figura 200 – Fotograma de *Sedução da carne*



Fonte: BRESSANE (2018).

Figura 201 – Fotograma de *Sedução da carne*



Fonte: BRESSANE (2018).

Figura 202 – Fotograma de *Beduíno*



Fonte: BRESSANE (2016).

Figura 203 – Fotograma de *Beduíno*



Fonte: BRESSANE (2016).

Figura 204 – Fotograma de *L'inhumaine*



Fonte: L'HERBIER (1924).

Figura 205 – Fotograma de *Memórias de um estrangulador de loiras*



Fonte: BRESSANE (1971).

Figura 206 – Fotograma de *Beduíno*



Fonte: BRESSANE (2016).

Figura 207 – Fotograma de *Beduíno*



Fonte: BRESSANE (2016).

Figura 208 – Fotograma de *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*



Fonte: BRESSANE; DIAS; LIMA (2019).

Figura 209 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 210 – Fotograma de *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*



Fonte: BRESSANE; DIAS; LIMA (2019).

Figura 211 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 212, 213, 214 – Fotogramas de *O batuque dos astros*







Fonte: BRESSANE (2012).

Afirmação trágica

O que é o homem? é a escuma que ferve hoje na torrente e amanhã desmaia: alguma coisa de louco e movediço como a vaga, de fatal como o sepulcro! O que é a existência? Na mocidade é o caleidoscópio das ilusões: vive-se então da seiva do futuro. Depois envelhecemos: Quando chegamos aos trinta anos, e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos antes do tempo, e murcharam como nossas faces as nossas esperanças, oscilamos entre o passado visionário, e este amanhã do velho, gelado e ermo – despido como um cadáver que se banha antes de dar à sepultura! Miséria! Loucura!
ÁLVARES DE AZEVEDO: *Noite na taverna*, 1855.[501]

O que conta essa nossa história? Uma vontade cega que ignora o que quer. Um confuso, bêbado, longo sonho. Alguma coisa perdida e sem fim.
JULIO BRESSANE: *Garoto*, 2015.

Sólo me resta señalar al lector mi teoría personal de la eternidad. Es una pobre eternidad ya sin Dios, y aun sin otro possedor y sin arquetipos. La formulé en el libro El idioma de los argentinos*, en 1928. Transcribo lo que entonces publiqué; la página se titulaba* Sentirse en muerte.
BORGES: *Historia de la eternidad*, 1936.[502]

De resto, mesmo fora da arte, na simples vista de aspiração, tudo se limita a três ou quatro números de cada ordem – tudo se sintetisa. Sonhem-se os espasmos. Mas até o maior onanista não saberá evadir-se, criando um êxtase novo – que não seja êxtase, mas outra coisa qualquer, excessiva, total; enfim: mais arrepiadamente doutra cor, duma cor que ainda não o tivesse sido.
MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO: *A estranha morte do Prof. Antena*, 1914.[503]

501 AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. Porto Alegre: L&PM; Edição de bolso, 1998, p. 37.
502 BORGES, Jorge Luis. Historia de la eternidad. *In*: **Obras completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 365.
503 SÁ-CARNEIRO, Mário de. A estranha morte do Prof. Antena. *In*: **Céu em fogo**, 1915, p. 210.

¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz.
JORGE LUIS BORGES: *El Aleph*, 1945.[504]

Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, tempo, tempo, tempo
És um dos deuses mais lindos
Tempo, tempo, tempo, tempo
CAETANO VELOSO: *Oração ao tempo*, 1979.[505]

O filme não busca o público, adeptos, não instaura igreja – o filme se contenta em morrer.
JULIO BRESSANE: 2015 [506]

Abocanho ainda alguns textos que também querem fazer, de minha boca, *persona*. Ouviremos em Bressane uma *afirmação trágica*, ecoando o que nele vimos até aqui: uma imaginação que, por um lado, de várias formas, reconhece a violência de seu ato criador e, por outro, não se esquiva de, volta e meia, vislumbrar a destruição transfiguradora de seus produtos na continuidade dos fluxos vitais regeneradores, que demandam o incessante e renovado impulso criador. Uma imaginação que – reproduzindo pinturas, traduzindo literaturas, repassando repertórios musicais, recriando clichês cinematográficos, remontando suas próprias imagens, constelando outras galáxias, em suma, *transfilmando* – percebe-se movendo-se na espantosamente elástica densidade da memória cambiante, atuando no recorrente e contemporâneo jogo de metamorfoses da matéria sem fim, nas múltiplas e simultâneas reciclagens do que se passa nos imponderáveis instantes, infimamente descomunais, cuja composição é inabordável, posto que insuperavelmente imperfeita. Um estranho grito – por vezes tão silencioso, por vezes tão plácido, por vezes tão sublime aurora dedirrósea, vista do alto da Rua Aperana, plano fixo, brisa nas árvores, e por vezes tão terrir, tão olho rasgado, garganta cortada, barriga furada, espelho estilhaçado, fotografia devorada,

504 BORGES, Jorge Luis. El Aleph. *In*: **Obras completas** (1923 – 1972), 1974, p. 628.
505 Cantada por Caetano em *O mandarim*, de 1995.
506 Excerto da fala de Bressane na quarta edição de *Registi fuori dagli sche(r)mi*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BSzcFq04GrA&t=209s (Acesso em: 09/08/2024).

necrofilia com samba. Grito de criança levada, canibal malcriado, que dá a ver – com uma sedutora desilusão teatral, uma in-consciência paródica de si – o infinito recomeço da paixão histórica. Cinema experimental como saída duma e entrada noutra onda de *comunicação* das forças das imagens, dos repetidos naufrágios da vida que erra atrás de sua própria nudez, anacrônico recompasso da música da luz em êxtase. A *afirmação trágica* de Bressane – digo, a *afirmação trágica* dos filmes assinados por esse nome de ninguém, a *afirmação trágica* dessas *personas* – poderia ser dita, retomando uma formulação lançada ao início deste ensaio: *afirmação do excesso da vida para além de todo limite ideal* – ou, analogamente, como quero chegar a dizer: *afirmação do eterno retorno da vontade de poder vir a ser fora de si*.

O texto que segue retoma principalmente Nietzsche, Bataille e Oswald, propondo que em Bressane se desdobra uma história da projeção, do lançamento do *novo infinito*, da *acefalidade universal*, da *infalibilidade do erro*, onde o que conta, onde o que canta, é a despersonalizada *força plástica*, que atua nas inúteis reconfigurações dadas às marés do tempo. *Força plástica* errante, pesquisadora sentimental de passados valiosos, cuja música motive a vida trágica passando em fuga da morte definitiva, do desaparecimento total – seja em Deus, seja em Nada, seja em Obra, o que talvez seja o Mesmo. Um gosto inquieto pela vida, pela imagem em movimento, uma vontade de escrever, gravar, recordar algumas de suas memoráveis peças.

Voltaremos principalmente a: *A erva do rato*, *Beduíno*, *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*, *São Jerônimo*, *Dias de Nietzsche em Turim*, *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, *Lima Barreto – Trajetória*, *O anjo nasceu* e *Viola chinesa*.

*

Os movimentos de configuração e desfiguração, os recompassos que ouvimos o cinema de Bressane imaginando aparentam os movimentos que Nietzsche vislumbrou na tragédia grega, resumidos naquela conhecida contradição complementar entre a arte apolínea, figurativa, e a arte dionisíaca, musical.

Façamos uma leitura de *O nascimento da tragédia*, em que Nietzsche descreveu os movimentos com os quais, aos seus olhos, os gregos haveriam artisticamente afirmado a vida enquanto vir a ser. Façamos essa leitura tentando mantermo-nos sensíveis ao que, nela, talvez ressoe do que viemos vendo.

Em sua "tentativa de autocrítica", de 1986 – prefácio em torno ao seu livro publicado mais de uma década antes, em 1972 –, Nietzsche destaca haver pensado a arte trágica

juntamente ao problema da "verdade", "o *problema da ciência* mesma – a ciência entendida pela primeira vez como problemática, como questionável". A respeito dessa relação – por meio da qual a cientificidade haveria levado a tragédia grega à morte –, nota-se que o filósofo pretendeu mobilizá-la mediante uma perspectiva, digamos, biológica, assim resumindo Nietzsche a tarefa de seu livro: "*ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida…*"[507]. Neste sentido, ele se perguntou acerca da necessidade vital da tragédia entre os gregos e, depois, da ciência em geral: para que a tragédia – essas "obras de arte do pessimismo"[508] – precisamente entre os gregos, "a mais bem-sucedida, a mais bela, a mais invejada espécie de gente até agora, a que mais seduziu para o viver?"[509]. Haveria, então, "um pessimismo da *fortitude*?", uma necessária "propensão intelectual para o duro, o horrendo, o mal, o problemático da existência", para desse modo, ante o terrível, não virar as costas, mas "pôr à prova a sua força?"[510]. Por outro lado, Nietzsche interroga se "aquilo de que a tragédia morreu, o socratismo da moral, a dialética, a suficiência e a serenojovialidade do homem teórico", não poderia ser, ao contrário da tragédia, precisamente "um signo de declínio, do cansaço, da doença, de instintos que se dissolvem anárquicos" e, analogamente, pergunta: "o que significa em geral, como sintoma da vida, toda a ciência? Para que, pior, *de onde* – toda a ciência? Como? É a cientificidade talvez apenas um temor e uma escapatória ante o pessimismo? Uma sutil legítima defesa contra – a *verdade*?"[511].

Assim como no prefácio, é também pela "óptica da vida" que Nietzsche começa abordando a tragédia grega. Pois esta haveria nascido do emparelhamento de dois impulsos artísticos contraditórios irrompidos da natureza[512]: o *apolíneo*, vinculado ao *sonho* e à sua "bela aparência", seria o impulso da "arte do figurador plástico"[513]; o *dionisíaco*, vinculado à *embriaguez*, o impulso da "arte não figurada da música"[514]. A Apolo, "deus dos poderes configuradores", deveria portanto caber "aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sapiente tranquilidade do deus plasmador"[515] – de modo que, em relação a ele, poderia valer "aquilo que Schopenhauer observou a respeito do homem colhido no véu de Maia", confiante no "princípio de individuação", assim como um barqueiro que, em meio ao mar enfurecido e ilimitado, confia em seu frágil bote[516]. Ao

507 NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, pp. 12-13.
508 Ibidem, p. 11.
509 Ibidem, pp. 11-12.
510 Ibidem, p. 12, *grifos do autor.*
511 Ibidem.
512 Ibidem, p. 29.
513 Ibidem, p. 24.
514 Ibidem.
515 Ibidem, p. 26.
516 Ibidem, pp. 26-27.

contrário, o impulso dionisíaco, pela embriaguez, atuaria como uma onda que tragasse o barqueiro, rasgando o véu de Maia, rompendo o "princípio de individuação" expresso nas figurações apolíneas, levando o subjetivo a evanescer em "completo auto-esquecimento" e a sentir-se "fundido com o seu próximo" no "misterioso Uno-primordial" – ruptura do indivíduo à qual se ligaria tanto "terror" quanto "delicioso êxtase"[517].

Para Nietzsche, a medida apolínea, a beleza, haveria sido, por necessidade vital, uma reiterada defesa dos gregos contra uma sabedoria popular pessimista, a qual o filósofo ouve do companheiro de Dioniso, Sileno. Segundo este, para os humanos, "estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento", o melhor de tudo seria "inteiramente inatingível: não ter nascido, não ser, *nada* ser", mas, uma vez nascidos, o melhor seria "logo morrer"[518]. Por meio da arte de Apolo, no entanto, os gregos haveriam invertido a sabedoria de Sileno, haveriam transfigurado o horror da existência e seduzido para a vida, de modo que, para eles, "'a pior coisa de todas" passasse a ser "morrer logo; a segunda pior, simplesmente morrer um dia'."[519]. Nietzsche descreve como a medida da beleza apolínea foi, no entanto, gradativamente atravessada pela desmedida dionisíaca – dessa luta nascendo o poeta trágico, como confluência daqueles dois impulsos contraditórios e passível de, "*em uma imagem similiforme de sonho*", reconhecer "a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo."[520]. Nas últimas páginas de sua dissertação, Nietzsche observa que essa imagem – a ilusão, a medida do traço apolíneo – deveria a cada instante "salvar" o espectador "de uma unificação imediata com a música dionisíaca" – a excitação musical descarregando-se, desse modo, em "um mundo intermediário visual aí intercalado", ou seja, no mundo da "ocorrência cênica" e do drama em geral[521]. A essa constante descarga dionisíaca em novas figurações apolíneas, Nietzsche sugere uma analogia com a *dissonância musical* e, com o prazer que esta pode gerar, tenta explicar o prazer ante o *mito trágico*. Em suma, da parte do artista e do espectador trágicos, haveria um doloroso prazer tanto com a queda do herói mítico quanto com a violência musical, a romper incessantemente as figuras em cena. Caberia, portanto, reconhecer, na tragédia,

> um fenômeno dionisíaco que torna a nos revelar sempre de novo o lúdico construir e

517 Ibidem, pp. 27-28.
Lembremos que Bataille também ressaltou o sentimento do terrível que acompanha o êxtase, a saída de si, seja no sacrifício ritualizado, seja no erotismo, seja, com menos força, no riso.
Além disso, seria produtivo meditar indagando se o conceito de *imanência*, mobilizado por Bataille, não guardaria analogia com o conceito de "Uno-primordial", mobilizado por Nietzsche.
518 Ibidem, p. 33.
519 Ibidem, p. 34.
520 Ibidem, p. 29.
521 Ibidem, p. 137.

> desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é efetuada por Heráclito, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los.[522]

Assim como, para Bataille, o erotismo seria "aprovação da vida até na morte", a arte trágica, para Nietzsche, seria afirmação da vida enquanto contínua criação que envolve também uma contínua destruição, na qual tudo o que se crê individuar está fadado a se romper, toda figura, fadada à desfiguração. E, em *Ecce homo*, no capítulo em que comenta seu primeiro livro, o filósofo resume tal afirmação trágica, citando *Crepúsculo dos ídolos*:

> "O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a *isto* chamei dionisíaco, isto entendi como a ponte para a psicologia do poeta trágico. *Não* para livrar-se do pavor e da compaixão, não para purificar-se de um perigoso afeto mediante uma veemente descarga – assim o entendeu mal Aristóteles –, mas para, além do pavor e da compaixão, *ser em si mesmo* o eterno prazer do vir a ser – esse prazer que traz em si também o *prazer no destruir*…"[523]

*

Notas:

Veja a complicação em que nos meti, a qual agora me parece clara: em Bressane, a dinâmica entre fluxos arrebatadores e contenções dos arrebatamentos pode ser pensada por diversas perspectivas, que a observaram em diferentes "objetos". Em torno a essa dinâmica, conversam, pelo menos: Nietzsche, Bataille, Oswald, Benjamin, Eisenstein, Warburg. Certamente esqueço outros. De qualquer modo, o que destaco é que, em Bressane, enreda-se uma teia de reflexões e valorações em torno do que talvez pudéssemos resumir numa palavra: o *vir a ser*. Palavra sumária que, no entanto, assim a entendo, quer dizer, paradoxalmente, o *infinito*. Desse enredo, dessa constelação, posso, aqui, apenas puxar algumas pontas.

Por exemplo. Para Nietzsche, o impulso apolíneo não levaria apenas às figurações propriamente escultóricas: também o *epos* homérico seria uma de suas expressões. Com isso em vista, seria proveitosa uma confrontação entre a poesia épica, interpretada por Nietzsche, e o teatro épico, interpretado por Benjamin. Por um lado, eles são análogos no sentido em que ambos seriam artes da *medida*, ou do *emolduramento*, como diz Benjamin. Por outro, distinguem-se no sentido em que, para Nietzsche, o épico apolíneo seria imagem ilusória de

522 Ibidem, p. 140.
523 NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é, 2008, p. 61.

artista sonhador, enquanto que, para Benjamin, o teatro épico, contra o ilusionismo, manteria desperta a consciência de si enquanto teatro – enquanto montagem experimental de gestos –, pretensamente promovendo, dessa maneira, a consciência do público em relação à sua potência dialética de transformação da realidade. Enquanto o impulso apolíneo, inclusive o da poesia épica de Homero, teria para Nietzsche, como vimos, o sentido de deleitar o humano e seduzi-lo para a vida por meio de suas belas aparências, o teatro épico, ao contrário, teria para Benjamin o sentido de colocar a realidade em crise. A poesia de Homero seria contemplação onírica, o teatro de Brecht, perturbação da realidade supostamente dada, perturbação da contemplação e convite à ação.

Já apontei o relevo do *emolduramento* em Bressane, o épico em sentido benjaminiano, de crítica à irrefletida fluidez da vida. Mas é possível, em Bressane, pensar o *épico* também no sentido em que Nietzsche o propõe, ou seja, como arte da *medida* figurativa, em contraposição complementar, na tragédia, à *desmedida* musical. Para, em Bressane, sublinharmos o épico apolíneo, em perigosa tensão com a violência dionisíaca, bastaria relembrarmos, por exemplo, a sequência inicial de *Miramar*: seus planos fixos, os distintos traços das figuras, esse apartamento que, no entanto, vem a ser atravessado, tragicamente, por sons que o transtornam, que ondulam a placidez quase escultórica da fotografia, gradativamente o inundando de carnaval, de embriaguez, até a morte. Tal dinâmica entre *medida* e *desmedida* também se explicita em *Tabú*: a música, novamente carnavalesca – precisamente na qual a personagem de Oswald viria a reconhecer uma continuidade grega –, ritmicamente arrebatando a imagem à dissolução de seus traços figurativos, à confusão das cores, aos transbordamentos entre luz e sombra; ou, ainda, no mesmo filme, a música, outra vez carnavalesca, atravessando imagens anacrônicas, de espaços díspares, envolvendo-as em uma *comunicação* íntima, aparentemente impossível do ponto de vista dos seres isolados, conformes ao *princípio, apolíneo, de individuação*.

Nota-se que, aqui, além da sintonia contraditória entre Nietzsche e Benjamin, reverbera também a percepção de Warburg em torno das migrações anacrônicas das imagens, essas, digamos assim, *molduras* de arrebatamentos dionisíacos, de energia errante, que atravessa longevidades, vindo a ser liberada ao gravar-se em novas imagens, em novas medidas apolíneas. Nota-se, também, como a percepção trágica, nietzschiana, é próxima da antropofágica, oswaldiana, que descreveu – aliás, tal como Nietzsche, com uma visada que chamaríamos *biológica* – sucessivos movimentos expansivos de devoração e conformação de novos corpos. E provavelmente ainda não nos esquecemos de vermos há pouco uma semelhante dinâmica, entre *medida* e *desmedida*, refletida por Eisenstein, na tentativa de

descrever a composição do *filme patético* conforme o esquema de sua *unidade orgânica*: reiterados êxtases celulares, ritmicamente organizados em alternâncias entre retenção e distensão, acúmulo de energia interior e explosão.

Além disso, podemos nos deter, mais particularmente, em uma metáfora proposta por Nietzsche, para sublinharmos seu eco em Bataille, às voltas, este, com movimentos cujo princípio é a perda, um instantâneo escoamento de si, um instantâneo *êxtase*. Pois a imagem do barqueiro confiante em meio ao mar furioso – tomada de Schopenhauer para apresentar o *princípio de individuação* – lembra, justamente, a imagem que Bataille traça para pensar a consciência em relação à *imanência*, com a qual continua comunicando, à beira de nela submergir e se apagar. A compreensão de Nietzsche acerca da tragédia, como dinâmica de amparo apolíneo aos fluxos dionisíacos, é análoga à compreensão de Bataille a respeito da consciência, que – no sacrifício, no erotismo, no riso, na poesia – aborda os transbordamentos, os movimentos excedentes da vida, em uma palavra, a morte individual, sem, no entanto, se entregar completamente a ele: jogando com o risco de ser definitivamente tragada pelo fluxo desmesurado da vida que consome os seres isolados, a consciência, com tais movimentos, tocaria o limite para além do qual já não há toque, mas dissolução indiferente. A arte trágica seria outra possibilidade desse toque: forçadas pelas ondas dionisíacas, as figuras apolíneas expõem a desfiguração, possibilitam um contato com a morte. Prosseguindo essa teoria da imagem – instável colocação *à parte* da imanência, retrato exposto à *comunicação* arrebatadora –, lembremos que também são recorrentes, em Bressane, os planos de choques das ondas com pedras costeiras, ressaltando os violentos transbordamentos entre o contínuo e o descontínuo.

E quero notar, ainda, no véu de Maia, nessa outra metáfora mobilizada por Nietzsche – também tomada de Schopenhauer para imaginar o *princípio de individuação* –, uma ressonância do véu estendido sobre o peito nu da personagem fotografada em *A erva do rato*. Essa alusão à mesura apolínea, que contorna a nudez potencialmente desestabilizadora dos seres em si mesmos, desdobra-se na mesura do filme, em seus planos fixos ou de deslocamentos suaves, sua composição precisa de quadros e sons, a cadência pontuada das vozes, a predominante sobriedade dos atores, que coreografam com apuro inclusive os estados patéticos e as figuras do êxtase. Por outro lado, o trânsito à nudez, a passagem à tormenta atrás do véu, vem a ser fatal. O fotógrafo, o figurador plástico, cuja imaginação já derivava da morte, provinha dela, captura o rato carregado de força dionisíaca – erótica, devoradora –, que invadiu sua casa e destruía suas imagens. O homem – também dedicado monotonamente a estudos enciclopédicos, cientificistas, manifestando um socratismo em sua constituição –

corta as patas do bicho, tenta “conter” (é a palavra usada por ele) essa ameaça estrangeira, interromper o terrível fluxo – então imaginado pelo som de um fino curso d’água, que acompanha os passos da mulher em direção à morte, a qual lhe chega após a contenção daquela força destruidora, como se ela lhe fosse vital. Seja como for, não se pode crer na pretendida contenção: os planos seguintes nos mostram a continuidade da força que move a vida – vemos as nuvens no céu sopradas pelo vento, vemos o curso de um rio caudaloso, vemos as ondas vindo à praia e se retirando, para retornar a ela, e a água suja escoando pela vala da cidade imunda. O próprio fotógrafo segue ativo: ele apara suas unhas, disfarça sua animalidade, embora as frutas continuem apodrecendo na penumbra e o som de seu lápis, escrevendo no caderno, seja o mesmo emitido pelo rato. De certo modo retomando a ciclicidade de *Limite* – que, ao final, fundindo-a com a imagem da mulher boiando em uma tábua do barco afundado em meio ao vasto oceano, retoma a imagem de abertura do filme, em que ela se mostra algemada –, o homem guarda o esqueleto da mulher, dorme ao seu lado, serve-lhe com chá e banho e… o fotografa: refaz as poses, mira o fantasma, produz imagem da morte, dentro dessa casa que, finalmente, vista de fora, parece, contudo, afundar no concreto movediço, tal como um barco, que, há muito tempo esquecido na praia, afunda na areia escavada pela força do mar.

Figura 215 – Fotograma de *A erva do rato*



Fonte: BRESSANE (2008).

Figura 216 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Outro texto de Nietzsche, *Sobre verdade e mentira*[524] – cuja redação data de 1973, um ano após a publicação de *O nascimento da tragédia* –, também pode ser lido como uma teoria da imagem, em termos semelhantes aos por ele manejados para se referir às descargas dionisíacas na arte apolínea. Além disso, novamente como que através de uma "óptica da vida", Nietzsche volta a criticar a cientificidade, a qual se originaria do mesmo impulso metafórico que a arte, mas, ao contrário desta e por necessidade vital, imporia suas verdades na medida em que esquece seu fundamento ficcional.

É importante sublinhar que, em *Sobre verdade e mentira*, começa a se esboçar aquilo que, quase uma década depois, em *A gaia ciência*, Nietzsche viria a chamar, como leremos mais à frente, de *novo infinito*. Sugiro que tudo o que segue seja refletido nesse quadro. Nele, transcorre uma história em que atuam os experimentos de Bressane, correspondentes a uma percepção lançada nesse mesmo quadro – a percepção da irredutível multiplicidade perspectiva. E a *afirmação trágica*, a meu ver, decorre dessa percepção. Quero dizer: a dinâmica simbolizada na tensão insolúvel entre Apolo e Dioniso parece-me ligada a tal multiplicidade, íntima ao *vir a ser*, caso esse seja pensado como experimentação de diferentes perspectivas, como passagens de umas às outras, movimento que implica incessante reconfiguração, ou seja, incessante apagamento de uma perspectiva em favor da efetuação de outra.

524 NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira**. Organização e tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

O texto de Nietzsche começa traçando o animal humano em um universo que, não apenas desconhece a importância que esse animal atribui a si mesmo, como é também indiferente à sua extinção:

> Em algum remoto recanto do universo, que se deságua fulgurantemente em inumeráveis sistemas solares, havia uma vez um astro, no qual animais astuciosos inventaram o conhecimento. Foi o minuto mais audacioso e hipócrita da "história universal": mas, no fim das contas, foi apenas um minuto. Após alguns respiros da natureza, o astro congelou-se, e os astuciosos animais tiveram de morrer. Alguém poderia, desse modo, inventar uma fábula e ainda assim não teria ilustrado suficientemente bem quão lastimável, quão sombrio e efêmero, quão sem rumo e sem motivo se destaca o intelecto humano no interior da natureza; houve eternidades em que ele não estava presente; quando ele tiver passado mais uma vez, nada terá ocorrido. Pois, para aquele intelecto, não há nenhuma missão ulterior que conduzisse para além da vida humana. Ele é, ao contrário, humano, sendo que apenas seu possuidor e gerador o toma de maneira tão patética, como se os eixos do mundo girassem nele.[525]

Nietzsche – de certo modo aqui já procedendo a uma transvaloração de valores, como aliás já ocorria também em *O nascimento da tragédia*, ao colocar em questão o valor de *toda* a ciência – propôs entendermos o intelecto humano como uma função biológica, um "instrumento auxiliar" para a sobrevivência de indivíduos frágeis, não conduzindo-os propriamente à "verdade", mas ao seu suposto contrário, ao engano, desenrolando "suas principais forças na dissimulação", pelo fato de aqueles a que serve não possuírem "chifres e presas afiadas" para lutar pela existência – como no caso dos humanos, entre os quais a "arte da dissimulação atinge seu cume"[526]:

> […] aqui, o engano, o adular, mentir e enganar, o falar pelas costas, o representar, o viver em esplendor consentido, o mascaramento, a convenção acobertadora, o fazer drama diante dos outros e de si mesmo, numa palavra, o constante saracotear em torno da chama única da vaidade, constitui a tal ponto a regra e a lei que quase nada é mais incompreensível do que como pôde vir à luz entre os homens um legítimo e puro impulso à verdade.[527]

Mas o filósofo sugere que o primeiro passo, rumo a tal misterioso impulso, haveria sido dado quando esses animais – que, "por necessidade e tédio", querem viver socialmente e em rebanho – buscaram para tanto um "acordo de paz" entre si, o qual envolveria a fixação daquilo que "doravante *deve* ser 'verdade'"[528].

Observando-a, portanto, como *dever* de um animal de rebanho, Nietzsche nota que as leis da verdade se fundamentariam na legislação da linguagem, ou seja, na "designação

525 Ibidem, pp. 25-26.
526 Ibidem, p. 27.
527 Ibidem, pp. 27-28.
528 Ibidem, p, 29. [Grifo do autor]

uniformemente válida e impositiva das coisas."[529]. Desse modo, o mentiroso se definiria como aquele que "abusa das convenções consolidadas por meio de trocas arbitrárias ou inversões dos nomes, inclusive."[530]. O engano, contudo, não seria, em si, considerado ruim pelos humanos, mas apenas quando lhes causa dano – e somente neste caso o mentiroso seria expulso do rebanho; em sentido análogo, os humanos, daquilo a que chamam "verdade", desejariam apenas "as consequências agradáveis", que "conservam a vida", de tal modo que seriam indiferentes ante o "puro conhecimento sem consequências" e hostis às "verdades possivelmente prejudiciais e destruidoras."[531].

Aprofundando sua crítica à ideia de verdade, Nietzsche descarta até mesmo a mais remota possibilidade de as designações convencionais – as palavras, a linguagem – se adequarem às coisas que nomeiam e as apresenta como "transposições arbitrárias", subjetivas, não das coisas em si mesmas, em suas pretensas essencialidades, mas das "relações das coisas com os homens", que para tanto servem-se "da ajuda das mais ousadas metáforas"[532]. Como o havia adiantado, note-se que, ao apontar o impulso metafórico como fundamento da verdade, Nietzsche de certo modo traça uma teoria da imagem, entendida como transposição de estímulos nervosos (análoga à descarga dionisíaca em figurações apolíneas):

> De antemão, um estímulo nervoso transposto em uma imagem! Primeira metáfora. A imagem, por seu turno, remodelada num som! Segunda metáfora. E, a cada vez, um completo sobressalto de esferas em direção a uma outra totalmente nova.[533]

Se, já aí, o humano se enganaria acreditando saber algo das coisas de que fala – os conceitos representam, para Nietzsche, um adensamento do engano:

> […] toda palavra torna-se de imediato um conceito à medida que não deve servir, a título de recordação, para a vivência primordial completamente singular e individualizada à qual deve seu surgimento, senão que, ao mesmo tempo, deve coadunar-se a inumeráveis casos, mais ou menos semelhantes, isto é, nunca iguais quando tomados à risca, a casos nitidamente desiguais, portanto. Todo conceito surge pela igualação do não-igual. Tão certo como uma folha nunca é totalmente igual a uma outra, é certo ainda que o conceito de folha é formado por meio de uma arbitrária abstração dessas diferenças individuais, por um esquecer-se do diferenciável, despertando então a representação, como se na natureza, além das folhas, houvesse algo que fosse "folha", tal como uma forma primordial de acordo com a qual todas as folhas fossem tecidas, desenhadas, contornadas, coloridas, encrespadas e pintadas, mas por mãos ineptas, de sorte que nenhum exemplar resultasse correto e confiável como cópia autêntica da forma primordial.[534]

529 Ibidem.
530 Ibidem, p. 30.
531 Ibidem.
532 Ibidem, pp. 30-33.
533 Ibidem, p. 33.
534 Ibidem, pp. 35-36.

Mediante, portanto, a "inobservância do individual e efetivo", o conceito se contraporia à natureza, que, de sua parte, desconheceria "quaisquer formas e conceitos e, portanto, quaisquer gêneros, mas tão somente um 'x' que nos é inacessível e indefinível."[535].

O conjunto dessas observações leva Nietzsche a concluir:

> O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas, e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se esqueceu que elas assim o são […][536]

A "obrigação de ser veraz, que a sociedade, para existir, institui", seria, portanto, "obrigação de utilizar as metáforas habituais", ou seja, "obrigação de mentir conforme uma convenção consolidada, mentir em rebanho num estilo a todos obrigatório" – e assim fazê-lo inconscientemente, na medida em que "o homem se esquece que é assim que as coisas se lhe apresentam", mentindo, pois, "da maneira indicada, conforme hábitos seculares – e precisamente *por meio dessa inconsciência*, justamente mediante esse esquecer-se, atinge o sentimento da verdade".[537]

Embora Nietzsche, neste texto, não lance mão dos nomes divinos, é possível, ainda em outras passagens, novamente ouvir ecos da contraposição dinâmica entre Apolo e Dioniso – a arte figurativa daquele como velamento da violência deste. Por exemplo, no que segue:

> Eles [os humanos] se acham profundamente imersos em **ilusões e imagens oníricas**, seu olho desliza apenas ao redor da superfície das coisas e vê "formas", sua sensação não leva à verdade em nenhum lugar, mas antes se satisfaz em receber estímulos e tocar, por assim dizer, um teclado sobre o dorso das coisas. Para tanto, o homem consente, à noite e através de toda uma vida, ser enganado em **sonho**, sem que seu sentimento moral jamais tentasse evitar isso […] O que sabe o homem, de fato, sobre si mesmo! Seria ele capaz, em algum momento, de perceber-se inteiramente, como se estivesse numa iluminada cabine de vidro? Não se lhe emudece a natureza acerca de todas as outras coisas, até mesmo acerca de seu corpo, para bani-lo e trancafiá-lo numa consciência orgulhosa e enganadora, ao largo dos movimentos intestinais, do veloz fluxo das correntes sanguíneas e das complexas vibrações das fibras! Ela jogou fora a chave: e coitada da desastrosa curiosidade que, através de uma fissura, fosse capaz de sair uma vez sequer da câmara da consciência e olhar para baixo, pressentindo que, na indiferença de seu não-saber, o homem repousa sobre o impiedoso, o voraz, o insaciável, o assassino, como se, em sonhos, estivesse dependurado sobre as costas de um tigre.[538]

Analogamente e em termos que, outra vez, lembram a dinâmica da descarga

535 Ibidem, p. 36.
536 Ibidem, pp. 36-37.
537 Ibidem, pp. 36-37. [Grifo do autor]
538 Ibidem, pp. 28-29. [Colchetes e grifos meus]

dionisíaca em figurações apolíneas, Nietzsche nota que apenas mediante o *esquecimento* de que todo conceito é o "*resíduo de uma metáfora*", de uma "transposição artística de um estímulo nervoso em imagens"[539], é que foi possível à humanidade erigir o "edifício dos conceitos" como um "novo mundo" – "o mais consolidado, universal, conhecido, humano e, em virtude disso, como o mundo regulador e imperativo", contraposto àquele "mundo intuitivo das primeiras impressões"[540].

Essa contraposição, entre o mundo conceitual e o intuitivo, ressoa aquele antagonismo que, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche propunha entre a cientificidade e a arte trágica. De fato, no que segue, tal como lá, a ciência como um todo é novamente questionada e conjecturada como defesa *contra* verdades perigosas. Pois seria naquele edifício de conceitos, fundado no esquecimento do humano enquanto "sujeito *artisticamente criador*"[541], que o pesquisador científico operaria:

> Como vimos, a *linguagem* trabalha na construção dos conceitos desde o princípio, e, em períodos posteriores, a *ciência*. Assim como a abelha constrói os favos e, ao mesmo tempo, enche-os de mel, assim também opera a ciência irrefreadamente sobre aquele enorme columbário de conceitos, cemitério das intuições, sempre construindo novos e mais elevados pavimentos, escorando, limpando e renovando os antigos favos, esforçando-se, sobretudo, para preencher essa estrutura colossalmente armada em forma de torre e ordenar, em seu interior, o mundo empírico inteiro, isto é, o mundo antropomórfico. Se o homem de ação une sua vida à razão e a seus conceitos, para não ser arrastado e não se perder a si mesmo, o pesquisador, de sua parte, constrói sua cabana junto à torre da ciência, para que possa prestar-lhe assistência e encontrar, ele próprio, amparo sob o baluarte à sua disposição. E, com efeito, ele necessita de amparo: pois há forças terríveis que lhe irrompem constantemente e que opõem às verdades científicas "verdades" de um tipo totalmente diferente com as mais diversas espécies de emblemas.[542]

Nietzsche, no entanto, aponta para a inesgotabilidade e a insubordinação do impulso metafórico, o qual, transbordando os limites do edifício conceitual que dele advém, deságua na arte:

> Tal impulso à formação de metáforas, esse impulso fundamental do homem, ao qual não se pode renunciar nem por um instante, já que, com isso, renunciar-se-ia ao próprio homem, não é, em verdade, subjugado e minimamente domado pelo fato de um novo mundo firme e regular ter-lhe sido construído, qual uma fortificação, a partir de seus produtos volatilizados, o mesmo é dizer, os conceitos. Ele busca um novo âmbito para sua ação e um outro regato, sendo que o encontra no mito e, em linhas gerais, na arte. Perpetuamente, mistura as rubricas e as divisórias dos conceitos ao introduzir novas transposições, metáforas, metonímias; perpetuamente, demonstra o ávido desejo de configurar o mundo à disposição do homem desperto sob uma forma tão coloridamente irregular, inconsequentemente desarmônica,

539 Ibidem, p. 38.
540 Ibidem, pp. 37-38.
541 Ibidem, p. 41.
542 Ibidem, p. 46.

> instigante e eternamente nova como a do mundo do sonho. Em si, o homem desperto adquire clara consciência de que está acordado somente por meio da firme e regular teia conceitual, e, precisamente por isso, chega às vezes à crença de que está a sonhar, caso alguma vez aquela teia conceitual seja despedaçada pela arte. Pascal tem razão ao afirmar que, se fôssemos acometidos pelo mesmo sonho toda noite, iríamos ocupar-nos dele tanto quanto das coisas que vemos todo dia […][543]

Para Nietzsche, portanto, a diferença entre ciência e arte estaria na maneira como lidam com esse impulso comum – aquela, chamando de "verdades" as ilusões metafóricas sobre as quais, com afinco, tenta sustentar seu mundo; esta, promovendo sempre novas ilusões e arriscando, desse modo, todo mundo constituído. Como já sugerido em *O nascimento da tragédia*, o motivo dessa diferença de conduta seria uma diferença de força: sendo o intelecto humano, a princípio, o instrumento de um animal frágil, orientado para a dissimulação, pode ele trabalhar na fortificação do edifício científico, "sobre o qual o homem necessitado se pendura e se salva ao longo da vida"; ou, "tornado livre e desobrigado de seu serviço de escravo", achando-se então maximamente "opulento, rico, orgulhoso, versátil e arrojado"[544], pode jogar com a seriedade[545]:

> Com satisfação criativa, baralha as metáforas e desloca as pedras demarcatórias da abstração, de sorte que, por exemplo, designa o rio como o caminho que se move e que carrega o homem em direção ao local rumo ao qual, do contrário, ele teria de caminhar. Agora, ele apartou de si a marca da subserviência: antes, dedicando-se com afinco à mórbida ocupação de mostrar a um pobre indivíduo, ávido de existência, o caminho e as ferramentas e, qual um serviçal, empenhado em roubar e saquear para o seu senhor, ele agora se tornou senhor e lhe é permitido remover de seu rosto a expressão de indigência. Em comparação com o que fazia antes, agora tudo o que faz traz em si a dissimulação, assim como sua conduta anterior trazia em si a deformação. Copia a vida humana, mas a toma por uma coisa boa e parece estar plenamente satisfeito com ela. Aquele enorme entablamento e andaime de conceitos, sobre o qual o homem necessitado se pendura e se salva ao longo da vida, é para o intelecto tornado livre apenas um cadafalso e um brinquedo para seus mais audaciosos artifícios: e quando ele o estraçalha, embaralha e ironicamente o reagrupa, emparelhando o que há de mais diverso e separando o que há de mais próximo, ele então revela que não necessita daqueles expedientes da indigência e que agora não é conduzido por conceitos, mas por intuições. A partir dessas intuições nenhum caminho regular dá acesso à terra dos esquemas fantasmagóricos, das abstrações: a palavra não é feita para elas, sendo que o homem emudece quando as vê, ou, então, fala por meio de metáforas nitidamente proibidas e combinações conceituais inauditas, para ao menos corresponder criativamente, mediante o desmantelamento e a ridicularização das antigas limitações conceituais, à poderosa intuição atual.[546]

Nesse insaciável gosto pela reconfiguração do mundo, desobediente às formas habituais com que se possa pretender apreendê-lo, leia-se outro modo de descrever a infinita

543 Ibidem, pp. 46-47.
544 Ibidem, p. 47.
545 Ibidem, p. 49.
546 Ibidem, pp. 48-49-50.

transgressão do Limite. Note-se mesmo como essa incorrigível inconformação do intelecto soberano – insubordinado à verdade, à necessária mentira convencional, e dado a metáforas proibidas e combinações inauditas – de certo modo toca, por exemplo, aquelas invenções geográficas de Bressane e, de modo mais geral, as variadas configurações anacrônicas produzidas por suas montagens.

Esses luxuosos movimentos experimentais – desempenhados seja por Nietzsche ou por Bressane, os quais, retirando-lhe o suposto fundamento, mostrando a insubstância da ideia de *verdade*, derrubam por terra o edifício científico, desmascaram-lhe como ficção autoritária e afirmam o incessante *recomêço* dos jogos de reconfiguração do mundo –, tais movimentos integram uma história da transvaloração anti-idealista, na qual Oswald e Bataille também atuam.

Lembremos, por exemplo, que, em torno de meia década após o "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" – que afirma a poesia existente nos fatos –, Bataille estava seguindo uma análoga tendência de imaginação. Entre 1929 e 1930, dedicou-se a coletar, para a *documents*, fatos que colocam em questão todo ideal de uma existência encerrada em si mesma e redutível a uma razão que dela dê conta cabalmente. Por exemplo, em "Figura humana", contra a ideia de uma *natureza humana*, ele aponta a "ausência de medida comum" entre os indivíduos[547]. Ou, em "A linguagem das flores", especula as consequências de uma substituição das abstrações filosóficas pelas "formas naturais", o que possivelmente acarretaria uma espantosa transvaloração de valores:

> Não há margem para dúvida: a substituição das abstrações que os filósofos normalmente empregam pelas formas naturais parecerá não apenas estranha mas absurda. Importará provavelmente muito pouco que os próprios filósofos tenham sido frequentemente obrigados a recorrer, ainda que com repugnância, a termos que tomam seu valor da produção dessas formas na natureza, como quando falam de *baixeza*. Nenhuma cegueira causa embaraços quando se trata de defender as prerrogativas da abstração. Essa substituição implicaria, aliás, o risco de levar longe demais: dela resultaria, em primeiro lugar, um sentimento de liberdade, de livre disponibilidade de si mesmo em todos os sentidos, absolutamente insuportável para a maioria; e uma derrisão perturbadora de tudo o que ainda é, graças a miseráveis esquivas, *elevado*, nobre, sagrado… Todas essas belas coisas não correriam o risco de ser reduzidas a uma estranha encenação destinada a expressar os sacrilégios mais impuros? E o gesto desconcertante do marquês de Sade trancado com os loucos, fazendo com que lhe levassem as mais belas rosas para despetalá-las sobre o chorume de uma fossa, não ganharia, nessas condições, um alcance esmagador?[548]

Em "O baixo materialismo e a gnose", também no desempenho de um gesto transvalorador, o filósofo chegou a apontar as figurações plásticas – suas contemporâneas –

547 BATAILLE, Georges. Figura humana. *In*: **documents**, p. 88.
548 Cf. Idem. A linguagem das flores. *In*: **documents**, pp. 67-79.

como exercícios de um baixo materialismo que afronta, ridicularizando-as, as "entidades tradicionais", analogamente àquele impulso metafórico que, indomado pelo firme e regular mundo conceitual, toma este como meio de gozo, desmantelando e ridicularizando suas limitações:

> […] a gnose, em seu processo psicológico, não é tão diferente do materialismo atual, isto é, um materialismo que não implica ontologia, que não implica que a matéria seja a coisa em si. Pois trata-se antes de tudo de não se submeter, e tampouco a sua razão, ao que quer que seja de mais elevado, ao que quer que possa dar ao que sou, à razão que arma esse ser, uma autoridade de empréstimo. De fato, esse ser e sua razão só podem se submeter ao que é mais *baixo*, ao que não pode servir em hipótese alguma a macaquear uma autoridade qualquer. Assim, àquilo que é preciso realmente chamar de matéria, uma vez que *isso* existe fora de mim e da ideia, submeto-me inteiramente e, nesse sentido, não admito que minha razão se torne o limite do que eu disse, pois, se eu assim procedesse, a matéria limitada por minha razão logo adquiriria o valor de um princípio superior (que essa razão *servil* ficaria encantada de estabelecer acima de si própria, a fim de falar como um funcionário autorizado). A matéria baixa é exterior e estranha às aspirações ideais humanas e se recusa a se deixar reduzir às grandes máquinas ontológicas que resultam dessas aspirações. Ora, o processo psicológico a que a gnose está associada tinha o mesmo alcance: já se tratava de confundir o espírito humano e o idealismo diante de algo baixo, uma vez que se reconhecia que os princípios superiores nada podiam fazer quanto a isso.
>
> O interesse dessa aproximação se tornou maior pelo fato de que as reações específicas da gnose culminavam na figuração de formas em contradição radical com o academismo antigo: na figuração de formas nas quais é possível ver a imagem dessa matéria baixa, que, só ela, por meio de sua incongruidade e de uma falta de deferência perturbadora, permite que a inteligência escape da pressão do idealismo. Ora, hoje, no mesmo sentido, as figurações plásticas são a expressão de um materialismo intransigente, de um recurso a tudo o que compromete os poderes estabelecidos em matéria de forma, ridicularizando as entidades tradicionais, rivalizando ingenuamente com espantalhos que provocam estupor.[549]

Essa insubmissão à razão e à ideia, essa afirmação de uma matéria irredutível continua em *Acéphale*, também ressoando *Sobre verdade e mentira*, sua crítica à servidão intelectual e sua afirmação do *jogo*, no horizonte de um universo indiferente ao intelecto humano. Por exemplo, em "A conjuração sagrada", lemos:

> A vida humana está exausta de servir de cabeça e de razão ao universo. Na medida em que ela se torna essa cabeça e essa razão, na medida em que se torna necessária ao universo, ela aceita uma servidão. Se não é livre, a existência torna-se vazia ou neutra e, se é livre, ela é um jogo. A Terra, enquanto engendrava apenas cataclismos, árvores, pássaros, era um universo livre: a fascinação da liberdade se enfraqueceu quando a Terra produziu um ser que exige a necessidade como uma lei acima do universo. O homem, entretanto, permaneceu livre para não mais responder a necessidade alguma: ele é livre para se assemelhar a tudo aquilo que não é ele no universo. Pode descartar o pensamento de que é ele ou Deus que impede o resto das coisas de ser absurdo.

549 Idem. O baixo materialismo e a gnose. *In*: **documents**, pp. 160-162.

O homem escapou da sua cabeça como o condenado da prisão.[550]

Quanto a Oswald, sua transvaloração anti-idealista incluiu argumentos análogos aos do filósofo que propôs examinar a *verdade* em um sentido extra-moral. Sua "Teoria sobre o déficit essencial do ser humano" – reverberando aquela compreensão nietzschiana da *verdade* como dissimulação necessária à vida de uma determinada espécie –, também aponta os esquemas idealistas como compensações da relativa fraqueza do animal humano. Destaco, de "O antropófago", dois trechos que resumem esse entendimento:

> Ao contrário das teorias otimistas, nós nos convencemos de que o homem, longe de ser um animal superior, nem chega a ser um animal. Daí sua necessidade de compensação que, já inicialmente, cria o esquema idealista de que ele vive e se alimenta.
>
> […]
>
> […] De fato, o homem é um decaído mas nunca por culpa ou pecado seu ou de sua companheira. Melhor será dizer que possui uma natureza frustrada que não pode prescindir dos recursos de toda técnica de adaptação para viver. Melhor ainda será vê-lo como um animal deficitário, desprovido dos naturais recursos de defesa e de ataque que possuem os outros a fim de subsistir. Daí provenha talvez todo o desenvolvimento excepcional de seu cérebro e por conseguinte tanto a sua técnica de comunicação, falar, escrever, criar a roda e a vela, quanto a sua técnica de recuperação mental e psíquica que contém religiões, mitologias, céus, infernos, apocalipses e messianismo.[551]

Lembremos que foi precisamente contra o messianismo (do qual faz parte o cristianismo e, de certo modo, o cientificismo criticados por Nietzsche) que Oswald propôs a cultura antropofágica, na qual, "sobre o Faber, o Viator e o Sapiens", viria a prevalecer o Homo Ludens, "à espera serena da devoração do planeta pelo imperativo do seu destino cósmico". Oswald reprojetou, aí, tanto aquele horizonte do desaparecimento humano na fulgurante prodigalidade cósmica – em que Nietzsche vislumbrara o possível sumiço do animal intelectual – quanto o luxo lúdico de que esse animal, prometido à morte, pode desfrutar quando escapa aos limites impostos pela ciência e o trabalho – tal como, contraposta à ciência, na qual vê um sentido útil, um serviço contra forças terríveis, Nietzsche atribuiu à arte um sentido soberano, de brincadeira inconsequente, de configuração do mundo em formas sempre novas, ou seja: a arte novamente como um jogo com o trágico vir a ser, no qual a destruição é tão prazerosa quanto a criação. Cabe aqui lembrar também que, ao pensar uma "arte soberana", Bataille enfatizou que esta não seria tal "senão no afastamento, ou seja, na negação das funções e do poder assumidos pela soberania real. No plano do poder, a arte

550 Cf. Idem. **Acéphale** (A conjuração sagrada). Tradução: Fernando Scheibe. Ilha do Desterro – SC: Cultura e Barbárie, 2019.

551 Cf. ANDRADE, Oswald de. O antropófago. *In*: **Estética e política**, pp. 277 e 279.

soberana é demissão. Deixa sobre as próprias coisas o fardo da direção das coisas."[552].

É provável que se tenha percebido que a transvaloração anti-idealista – a valorização do moralmente considerado *baixo* contra o moralmente considerado *alto* – implica uma sorte de mobilidade perspectiva, um exercício da ética do *ver com olhos livres*, experimentada por Nietzsche já em *Sobre verdade e mentira*: deslocando-se, cinematograficamente, entre planos gerais e de detalhe, o filósofo nos propôs uma mirada longínqua, pela qual vemos, desorientada e sem sentido, a vã agitação humana na "história universal", olhar, esse, que mergulha no habitat do intelectual animal de rebanho, gradativamente adentrando sua vida, relações e performances, até ressaltar os trânsitos íntimos, constitutivos da linguagem por ele empregada para sobreviver, e observar sua vital inconsciência, tanto em relação a tais trânsitos quanto em relação aos intensos movimentos interiores de seu corpo.

Em um dos três textos de "à margem de *Acéphale*", Bataille comenta sua mobilidade perspectiva: "Sempre abri mil olhos sobre a existência desse mundo desconcertante, abri milhares de olhos sobre minha própria existência: milhares de olhos ávidos se agarravam mesmo a reflexões que teria querido esquivar com toda força."[553]. Essa mobilidade do olhar que, em *documents*, vemos explodir os limites idealistas, é, parece-me, o que em seguida, em 1933, possibilitou a Bataille indicar a "insubordinação dos fatos materiais", em "A noção de dispêndio". É intrigante notar que esse mesmo ensaio, por outro lado, prenunciava *A parte maldita*, em que o filósofo viria a traçar sua teoria de economia geral, adotando uma perspectiva diversa daquela que se emaranha nos detalhes da vida até imprimir suas informidades. Se, em *documents*, seus olhos voltavam-se à "matéria baixa" – que, irredutível "às grandes máquinas ontológicas", "permite que a inteligência escape da pressão do idealismo" –, agora, assumem uma perspectiva de ave de rapina ou nave espacial, que possibilita uma visão de conjunto dinâmico da energia excedente que circula no globo terrestre. A esse respeito, Jean Piel, em "Bataille e o mundo", nota:

---

552 BATAILLE, Georges. **Lo que entiendo por soberanía**. Traducción: Pilar Sánchez Orozco y Antonio Campillo. – Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., e I.C.E./U.A.B., 1996, p.124. [Tradução minha]. Do ensaio *A soberania*, projetado para constituir o terceiro volume de *A parte maldita*.
Quero também anotar aqui uma questão: nesse pensamento de uma soberania insubordinável à função de subordinar, soberania que renuncia à função imperativa, soberania que "não é nada", não parece ressoar o que disse Bressane de *Educação sentimental*, anteriormente citado em epígrafe – "O filme não busca o público, adeptos, não instaura igreja: o filme se contenta em morrer." –? E esse contentamento em morrer não seria o da paixão trágica, que goza tanto na criação quanto na destruição? Que destrói no compasso em que cria? Que cede sua própria criação às ondas transfiguradoras do vir a ser? Não temos visto em Bressane aquele gosto infantil e inconsequente pelo extravio, o embaralhamento e a redistribuição das cartas do jogo, a violenta extração de imagens, jogadas então em constelações insólitas, composições descabidas?

553 Cf. Idem. *A meus próprios olhos a existência…. In*: **Acéphale** (loucura, guerra e morte). Tradução: Fernando Scheibe. Ilha do Desterro – SC: Cultura e Barbárie, 2019.

> De fato, toda uma parte da obra de Bataille, de "A noção de dispêndio" a *A parte maldita*, é consagrada a essa tentativa de representação do mundo.[554]
>
> […]
>
> A Bataille certamente não passava despercebido que o enfoque de uma interpretação do mundo exterior supõe – antes que intervenha (como ele ressalta no prefácio de *A parte maldita*) essa "audaciosa inversão", a única, finalmente, capaz de substituir a "estagnação das ideias isoladas" por visões dinâmicas de conjunto "em acordo com o mundo" – estudos prévios, "efetuados segundo as regras de uma razão que não desiste" […][555]
>
> […]
>
> *A parte maldita* é o único livro de Georges Bataille em que ele teria tentado construir uma exposição sistemática de sua visão do mundo: filosofia da natureza, filosofia do homem, filosofia da economia, filosofia da história.[556]

A mesma busca, por "*oferecer um quadro coerente de um conjunto de condutas*", é assinalada no "Prólogo" de *O erotismo* (inicialmente projetado para integrar *A parte maldita*), como se pode ler a seguir:

> *O espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Incessantemente ele tem medo de si mesmo. Seus movimentos eróticos o aterrorizam. A santa se desvia com pavor do voluptuoso: ela ignora a unidade entre as paixões inconfessáveis deste e as suas próprias.*
>
> *Entretanto, é possível buscar a coesão do espírito humano, cujas possibilidades se estendem da santa ao voluptuoso.*
>
> *Coloco-me num ponto de vista tal que percebo essas possibilidades opostas se coordenando. Não tento reduzi-las umas às outras, mas me esforço por apreender, para além de cada possibilidade negadora da outra, uma última possibilidade de convergência*.
>
> *[…]*
>
> *[…] aquilo de que por minha vez falo é bem conhecido. Quis apenas procurar, na diversidade dos fatos descritos, a* coesão*. Tentei oferecer um quadro coerente de um conjunto de condutas.*
>
> *Essa procura de um conjunto coerente opõe meu esforço aos da ciência. A ciência estuda uma questão separada. Ela acumula os trabalhos especializados. Creio que o erotismo tem para os homens um sentido que a abordagem científica não pode atingir. O erotismo só pode ser considerado se, considerando-o, é o homem que é considerado. Em particular, ele não pode ser considerado independentemente da história do trabalho, independentemente da história das religiões.*
>
> *Dessa maneira, os capítulos deste livro se afastam muitas vezes da realidade sexual. Negligenciei, por outro lado, questões que por vezes não parecerão menos importantes do que aquelas de que falei.*
>
> *Tudo sacrifiquei à busca de um ponto de vista em que sobressaia a unidade do espírito humano.*[557]

Esse ponto de vista macroscópico, a fim de uma impressão de unidade, foi adotado também em alguns textos mais longos de Oswald, nos quais buscou, como no caso de "A crise

554 PIEL, Jean. Bataille e o mundo. *In*: BATAILLE, Georges. **A parte maldita**, 2013, p. 8.
555 Ibidem, pp. 8-9.
556 Ibidem, p. 12.
557 BATAILLE, Georges. **O erotismo**, 2014, pp. 29-30.

da filosofia messiânica", dar coerência conceitual e histórica à sua visão de mundo antropofágica, em que a vida tomada em conjunto, lembramos, é compreendida como "devoração pura".

Ora, perguntemos de passagem: não seria também uma mobilidade perspectiva o que experimentava Warburg, coletando, compulsivamente, imagens, *documentos*, para dispô-los no *Atlas Mnemosyne*, com o qual pretendia, por outro lado, elaborar uma "ciência da cultura", uma visão de conjunto apta a descrever uma "psicologia dos fenômenos históricos", intimamente perpassada por forças às vezes gravadas nos menores detalhes imagéticos?

A possibilidade de se deslocar entre perspectivas, particularmente entre a *baixa* e a *alta*, é o que também está em jogo em uma passagem de *Assim Falou Zaratustra*, intitulada "Do ler e escrever"[558], na qual se encena uma luta contra o espírito de gravidade, o diabo "sério, meticuloso, profundo e solene", que "faz todas as coisas caírem". Para matá-lo, Zaratustra convida a rir, assim como ri aquele que arranca da boca "tudo de mais pesado". Pois, para Zaratustra, haveria uma necessidade de tornar-se leve, de ser aquele que "sobe aos montes mais altos e ri das tragédias do palco da vida."[559].

Lembremos que esse riso trágico – que, em Nietzsche, mata o espírito de gravidade, promovendo um voo perspectivo e imagens como aquela que abre *Sobre verdade e mentira* – foi também pensado por Bataille, para quem, como vimos em *A experiência interior*, o riso é uma espécie de sacrifício, sinal de uma violência que, como a embriaguez dionisíaca, atravessa os limites dos seres pretensamente isolados e os comunica intimamente. Aliás, se voltamos ao preâmbulo desse mesmo livro, lemos sua remissão a Nietzsche: "*Cito ainda algumas palavras (nota datando de 1882-84): 'ver soçobrar as naturezas trágicas e poder rir disso, apesar da profunda compreensão, da emoção e da simpatia que sentimos, isso é divino.* '".

Em "Nietzsche, uma 'gargalhada de ouro'"[560], Rosa Dias abordou o papel do *riso* na crítica do filósofo à tradição do pensamento metafísico. Rosa parte do sétimo e último aforismo da "Tentativa de autocrítica", no qual, opondo-se ao "consolo metafísico" com que havia valorizado a tragédia grega, Nietzsche veio a recomendar o riso como meio para se mandar "um dia ao diabo toda a 'consoladoria' metafísica – e a metafísica em primeiro lugar!"[561]. A partir daí, traça um percurso de leitura – que passa por *Humano, demasiado humano*, *A gaia ciência*, *Além do bem e do mal*, *Crepúsculo dos ídolos*, *Ecce homo*,

558 NIETZSCHE. Do ler e escrever. *In*: **Assim falou Zaratustra**, pp. 38-40.
559 Ibidem, p. 39
560 DIAS, Rosa. Nietzsche, uma "gargalhada de ouro". *In*: DIAS, Rosa; VASQUES, Joseane; MOURILHE, Fabio (orgs.). **Nietzsche e o riso**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2020.
561 NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**, pp. 20-21.

Genealogia da moral, *Assim falou Zaratustra*, *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner* –, sublinhando o riso como recurso à constatação da metafísica como ficção, recurso dirigido a uma "filosofia criadora"[562]. No sentido do campo que o riso abre à criação, note-se como uma passagem selecionada por Rosa – o sétimo aforismo do Prólogo de *Genealogia da moral* – ressoa aquele movimento de violação do edifício científico, aquela "ridicularização das limitações conceituais", que, em *Sobre verdade e mentira*, Nietzsche valorizara na arte, por ele considerada como abertura de novos canais para o indomado impulso de reconfiguração do mundo:

> No dia, porém, em que, com todo o coração dissermos: "avante! Também a nossa velha moral é coisa de *comédia*!" – teremos descoberto novas intrigas e possibilidades para o drama dionisíaco do "Destino da Alma"; e ele saberá utilizá-las, disso podemos ter certeza, ele, o grande, velho, eterno-poeta comediógrafo da nossa existência![563]

Em sentido análogo, podemos adicionar, ao percurso proposto por Rosa, o aforismo 24 de *Além do bem e do mal*, no qual Nietzsche ri – "rimos", afirma ele – daquela mesma ciência de cujo edifício ele já havia descoberto o fundo falso, ficcional:

> *O santa simplicitas*! [Ó santa simplicidade!] Em que curiosa simplificação e falsificação vive o homem! Impossível maravilhar-se o bastante, quando se abrem os olhos para esse prodígio! Como tornamos tudo claro, livre, leve e simples à nossa volta! Como soubemos dar a nossos sentidos um passe livre para tudo que é superficial, e a nosso pensamento um divino desejo de saltos caprichosos e pseudoconclusões! – como conseguimos desde o princípio manter nossa ignorância, para gozar de uma quase inconcebível liberdade, imprevidência, despreocupação, impetuosidade, jovialidade na vida, para gozar a vida! E foi apenas sobre essa base de ignorância, agora firme e granítica, que a ciência pôde assentar até o momento, a vontade de saber sobre a base de uma vontade bem mais forte, a vontade de não-saber, de incerteza, de inverdade! Não como seu oposto, mas como – seu refinamento! Pois embora a *linguagem*, nisso e em outras coisas, não possa ir além de sua rudeza e continue a falar em oposições, onde há somente degraus e uma sutil gama de gradações; embora a tartufice da moral, que agora pertence de modo insuperável a "nossa carne e nosso sangue", chegue a nos distorcer as palavras na boca, a nós, homens de saber: de quando em quando nos apercebemos, e rimos, de como justamente a melhor ciência procura nos prender do melhor modo a esse mundo *simplificado*, completamente artificial, fabricado, falsificado, e de como, involuntariamente ou não, ela ama o erro, porque, viva, ama a vida![564]

Ao mesmo tempo em que com ela se maravilha, Nietzsche ri da dogmática simplificação da vida em aparências claras, superficiais – em outras palavras, ri da ciência apegada às suas imagens oníricas, aos seus artifícios apolíneos, por assim dizer, falsificando

562 DIAS, Rosa. Nietzsche, uma "gargalhada de ouro". *In*: **Nietzsche e o riso**, 2020, p. 164.
563 NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 13.
564 Idem. **Além do bem e do mal**, p. 31.

verdades dionisíacas e mantendo, assim, em meio à tormenta, a confiança em seu frágil bote. Lembremos que foi precisamente *rindo* da "ridícula imodéstia de decretar, a partir de nosso ângulo, que somente dele *pode-se* ter perspectivas"[565], que, em *A gaia ciência*, Nietzsche assinalou o vislumbre do "*novo 'infinito'*"[566], do "caráter perspectivista da existência", da "possibilidade de que [o mundo] *encerre infinitas interpretações*"[567].

Aqui, Oswald e Nietzsche novamente se tocam. Bressane manifestou consciência desse toque, quando, ao comentar *Beduíno*, em texto recolhido em *AB-Cena*, sublinhou o vínculo desse filme com o poema *Amor*, de Oswald, e discorreu em torno do riso, chegando a pensá-lo como expressão do *amor fati* e fazendo uma referência velada a Nietzsche, à sua proposta de ordenação dos filósofos segundo sua capacidade de rir:

> A imagem está pendurada a uma cadeia linguística da qual ela toma emprestado sua articulação. No primeiro diálogo do filme as duas palavras iniciais pronunciadas são: amor humor, o poema de Oswald de Andrade, talvez o mais comprimido e curto poema da língua portuguesa. O título do poema é *Amor*, e o poema tem somente um verso: Humor. A necessidade do humor para a existência foi uma linha de força valiosa da obra de Oswald de Andrade.
>
> Nesse sentido, o riso é experimentado como vocação libertadora, expressão importante e indissociável do fluxo vital. Objeto de especulação filosófica, o riso é uma forma explícita de *amor fati*, a célebre afirmação do destino. Um filósofo propôs ordenar os filósofos de acordo com seus risos, principalmente os que ele denominava capazes da "gargalhada de ouro".[568]

Cabe notar que, ao pensar o riso como "indissociável do fluxo vital", Bressane, de certo modo, evoca o riso como *comunicação*, em sentido batailleano. Mas nos concentremos na relação entre Oswald e Nietzsche. Pois não terá sido, precisamente, a percepção do ridículo que há na imodéstia em se pretender como válida apenas *uma* perspectiva – percepção afim ao moderno "declínio da crença no Deus cristão", também apontado em *A gaia ciência*[569] – o que possibilitou a ambos exercitar sua imodéstia em outro sentido: o da invenção de "visões de mundo", para além da civilização moderna, da qual acreditaram testemunhar a degeneração? Note-se, nesse caso, como o riso crítico, o escárnio continuaria, em ambos – como Rosa o sublinhou em Nietzsche –, atuando no sentido de uma filosofia criadora, ou seja: perfurando a superfície da verdade, descobrindo seu fundamento ficcional e retomando, dela, o impulso artístico momentaneamente estagnado, a fim de dar a ele novos cursos. Ouçamos o que disse Oswald, ao reconhecer em seu pensamento um gesto comparável ao de Nietzsche:

---

565 NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, fr. 374, p. 251.
566 Ibidem.
567 Ibidem.
568 BRESSANE, Julio. Beduíno. *In*: **AB-Cena**, 2018, pp. 46-47.
569 NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**, fr. 357, p. 228.

> […] arrisco como Nietzsche. Isso fez de meus dias um bolo dramático sem fim. Adotei de há muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está em seus últimos dias, vindo à tona uma concepção oposta – a do homem primitivo, que o Brasil podia adotar como filosofia. O ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam. Montaigne, no seu grande capítulo dos *Essais* onde exalta *les cannibales*, foi o primeiro que viu o caminho novo – o dado pela revolta e pelo estoicismo do índio. Não se trata da contrafação cristã de Rousseau que é uma deformação. Evidentemente o que eu quero não é retorno à taba e sim ao primitivo tecnizado.[570]

Volte-se ao nº 4 da 2ª dentição da *Revista de Antropofagia*, em que se cita a exclamação de Oswald: "Todas as nossas reformas, todas as nossas reações, costumam ser feitas dentro do bonde da civilização importada. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde."[571]. No *Manifesto Antropófago*, a exigência desse salto, dessa destruição, já tomava sentidos propostos por Nietzsche. Por exemplo, ao disparar "contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas"[572], Oswald reverbera a crítica do filósofo à oposição de valores da metafísica. E, ao se colocar "contra a verdade dos povos missionários", apontando nela uma "mentira muitas vezes repetida", ecoa aquele desmascaramento feito por Nietzsche em *Sobre verdade e mentira*, mostrando a verdade como metáfora esquecida de sua origem, tornada habitual por seu uso corriqueiro, imposto durante longo tempo[573]. A própria escolha, por bater "contra o homem vestido", em direção ao Antropófago – ficcionalizado por Oswald, a partir de variadas caracterizações, traçadas por não-indígenas, dos chamados bárbaros, primitivos, índios, antropófagos –, tal escolha, como dizia, parece corresponder à sugestão de Nietzsche em *Humano*, *demasiado humano*, que, apontando a necessidade da história para se conhecer a si próprio, convidou-nos a viajar, sobretudo, por "entre os povos denominados selvagens ou semisselvagens, ali onde o ser humano despiu ou ainda não vestiu a roupa de Europa."[574]. Também a afirmação de que, "antes dos portuguezes descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade" concorda com a afirmação de que "Os bárbaros de todos os tempos tinham *mais* felicidade"[575]. Algumas dessas ressonâncias foram indicadas por Beatriz Azevedo, em *Antropofagia – palimpsesto selvagem*[576]. Noto mais uma, que de certo

570 ANDRADE, Oswald de. Notas para o meu *Diário confessional*. *In*: **Estética e Política**, p. 204.
571 NÃO ASSINADO. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição – 4º número, 1929.
572 ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, Ano I, Número 1, Maio, 1928, p. 7.
573 Felipe Soares nos sugere uma proximidade ainda maior, dessa passagem do "Manifesto Antropófago", com a *Genealogia da moral*.
574 Cf. Aforismo 223, da Primeira Parte de NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano II**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017, p. 85.
575 Cf. Aforismo 429, do Livro V de NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016, p. 201.
576 Cf. AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. **Antropofagia – palimpsesto selvagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

modo reitera a crítica à importação de "consciência enlatada", mas que, além disso, aponta para a extemporaneidade dos dois pensadores. Diz Oswald: "Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada", como que traduzindo, sinteticamente, a proposta de Nietzsche na *Segunda consideração extemporânea*, em cujo prefácio, afirma: "não saberia que sentido teria a filologia clássica em nossos dias senão o de intervir extemporaneamente, isto é, contra a época, sobre a época e a favor de uma época futura."[577].

Se, em 1872, mobilizando filologia e filosofia, Nietzsche estava questionando os gregos acerca de suas diferentes necessidades *vitais* – as quais teriam produzido a tragédia, por um lado, e o socratismo, por outro –, agora, em 1874, é também para *a vida* que o filósofo busca avaliar a utilidade e a desvantagem da história. Desse ponto de vista, a *força plástica* – "aquela força, que cresce a partir de si mesma, de transformar e incorporar o passado e o estranho, de curar feridas, de substituir o que se perdeu e reconstituir a partir de si formas arruinadas"[578] – é pensada em analogia com a força digestiva, ao passo em que a *doença histórica*, com a qual Nietzsche diagnosticou a modernidade, resultaria de um "saber que se empanturra, sem fome e mesmo sem necessidade", a ponto de "o homem moderno carregar consigo uma quantidade descomunal de indigestas pedras do conhecimento, que então, em certo momento e em sua ordem, estrepitam na barriga"[579], pois "o excesso de história agrediu a força plástica da vida. Ela não sabe mais se servir do passado como um alimento poderoso."[580].

Esta concepção, que faz da história e do saber em geral um assunto fisiológico e uma questão digestiva – concepção que retornará na *Genealogia da moral*, em que "digestão" designa tanto a "assimilação física" como a "assimilação psíquica"[581], e em *Além do bem e do mal*, em que o "espírito" é imaginado como um "estômago" que incorpora novas experiências "segundo o grau de sua força de apropriação, de sua 'força digestiva'"[582] –, tal concepção parece não ter sido estranha ao antropófago, que – para além de, no seu *Manifesto*, afirmar que "o espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo"[583] – veio a pensar como devoração antropofágica inclusive o movimento histórico de transição entre as verdades, sublinhando que, na passagem do tempo, somente o erro é infalível. Note-se a reverberação entre estas duas passagens – vinda de *Aurora* a primeira*:*

Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

577 NIETZSCHE. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida**, 2017, p. 31.
578 Ibidem, p. 37.
579 Ibidem, p. 67.
580 Ibidem, p. 141.
581 Idem. **Genealogia da moral**, Segunda dissertação, 1, p. 43.
582 Idem. **Além do bem e do mal**, Capítulo VII, af. 230, p. 123.
583 ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, p. 3.

> **3.** *Tudo tem seu tempo*. – Quando o homem deu a todas as coisas um gênero, não acreditou estar brincando, mas haver obtido uma profunda compreensão: – apenas muito tarde, e talvez ainda não completamente, ele deu-se conta da enormidade desse erro. – De igual modo, o homem conferiu a tudo o que existe uma relação com a moral e revestiu o mundo de um *significado ético*. Um dia, isso terá tanto valor quanto hoje tem a crença na masculinidade ou feminilidade do Sol.[584]

E esta, de "Antropofagia como visão do mundo":

> Tudo traz em si sua própria negação. É o mecanismo da vida. E quando algum fenômeno se esgota, as forças contrárias o condenam em nome da verdade. Qual empresa humana, por fulgurante, que não terminasse como um erro? Os impérios, as civilizações, o cristianismo, a alquimia, as grandes guerras como os tratados de paz.
> […]
> A verdade é, pois, local e cíclica. Só o erro é infalível. Quando uma verdade cumpriu seu destino, a verdade contrária dela se apossa como um antropófago se apodera de um vencido e declara seu erro. Quem nos dirá que a verdade [técnica] que presidiu a construção das pirâmides é a mesma que produzia a engenharia das catedrais? E não será esta negada pelo cimento armado?
> A humanidade não refaz façanhas. Como um antropófago, a verdade vitoriosa absorve as virtudes da verdade vencida e a nega e a destrói.
> […]
> Cada coisa tem seu tempo e só a infalibilidade do erro é necessária à própria mutação da vida.[585]

Esta perspectiva antropofágica, imanente, do movimento histórico – a qual não confia a verdade a um ser ideal, mas enxerga diferentes verdades se contradizendo no movimento "devorativo das próprias teorias"[586], o tempo sendo "a negação de todas as afirmações espaciais e biológicas individuais"[587] –, esta perspectiva é de certo modo o que possibilita a projeção de um futuro antropofágico. Pois seria precisamente pela negação, destruição, devoração e digestão da verdade de outras culturas, particularmente, da civilização patriarcal messiânica, que se afirmaria a visão de mundo segundo a qual a vida é devoração pura. Como diz Oswald, no mesmo texto: "O Oriente esgotou-se. O Ocidente está sendo esgotado. *Pela primeira vez o homem do Equador vai falar.* Ele vai dizer que só há um sentido para a vida e para a morte – o sentido devorativo."[588].

Pode-se perceber que a visão de mundo antropofágica, pela qual a vida é compreendida como incessante destruição criadora – visão à qual a Antropofagia corresponderia como um meio de transformação do *tabu* em *totem*, ou seja, de afirmação da negação, afirmação da devoração de que cada indivíduo corre o risco –, é análoga à visão

584 NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**, 2016, p. 15.
585 ANDRADE, Oswald de. A Antropofagia como visão do mundo. *In*: **Diário confessional**, p. 512.
586 Ibidem, p. 517.
587 Ibidem.
588 Ibidem, p. 511.

trágica elaborada por Nietzsche, a qual, simbolizada na incessante contradição entre Apolo e Dioniso, no incessante arrebatamento musical dos limites individuais aparentes, afirma a violência que abre o ser ao devir, ou seja, que possibilita a regeneração, o eterno retorno da vida que transborda para muito além de todo ideal. Poderíamos sintetizar assim essa analogia: *devorar e devir à devoração*.

Para intervir contra as suas épocas, em favor do devir, Oswald e Nietzsche devoraram o bocado de história que lhes coube, o tanto que sua força plástica *pôde* digerir, transfigurando-o na imaginação de épocas futuras. No declínio de *uma* interpretação da vida, de *uma* perspectiva que se queria universal, ambos perceberam a possibilidade de experimentar outras perspectivas, outras verdades, reavaliar os valores malditos pela perspectiva predominante.

E se, diante daquele *novo infinito*, que se lhes abriu após a morte de Deus, "ofender a terra [passou a ser] o que há de mais terrível", como falou Zaratustra, e o super-homem deveria tornar-se "o sentido da terra"[589] – transformando em *totem*, em valor positivo, o que há pouco era *tabu*, negativo –, talvez então seja possível compreender a analogia feita por Oswald entre a sua filosofia e o novo valor promovido por Zaratustra. Diz ele, em sua "Mensagem ao Antropófago Desconhecido": "É preciso dar o passo de Nietzsche na direção do Super-homem. Atingir a filosofia da Devoração. A Antropofagia.". […] "Nada existe fora da Devoração. O Ser é a Devoração pura e eterna. O homem nu compreenderá. De volta das viagens ao país do Absoluto, ao país do Tabu."[590].

Vejo em Bressane um riso devorador. Isso já transparecera mais ou menos explicitamente. Mas quero dizê-lo agora tendo em vista as imagens por que passamos e estando frescas as últimas leituras que fizemos, que nos sugerem enxergar esse terrível e perigoso riso no quadro *trágico*, enxergar esse riso sacrificial no quadro da *comédia* de uma vida que pulula e se arrasa sem sentido, infinitamente. Bressane e Rosa Dias leram e riram com os textos que nos pintam esse quadro perturbador. Riram inclusive do filósofo ridente, que dança nu e veste a máscara de Dioniso e silencia, como o vemos fazer em *Dias de Nietzsche em Turim*. O riso sacrificial, que rompe os supostos limites individuais, abre a Julio e a Rosa a possibilidade de montar um Nietzsche[591]. *Relâmpagos de críticas murmúrios de*

589 NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**, p. 13.

590 ANDRADE, Oswald de. Mensagem ao antropófago desconhecido. *In*: **Estética e política**, p. 286.

591 Não esqueçamos que, na entrevista de 2003, para o Catálogo da Retrospectiva *Cinema inocente*, Bressane refletiu em torno do *riso* "amedrontador", "demolidor", da *belair*, pensando-o juntamente à *errância* e à *mistura* dos elementos que constituíram aqueles filmes. Diz ele:

> A Belair tem muito de um signo Brasil, o cinema de experimento, LIMITE, essa tradição de sempre do cinema feito no Brasil. Um humor, uma mistura de espírito de elementos de composição, de ressurreição de certas cores, de certa literatura, de

metafísicas, aliás, tece musicalmente um vínculo, talvez estranho a princípio, entre Nietzsche e outro pesado signo risonhamente devorado: São Jerônimo – um vínculo entre o monge cristão e aquele que veio a tentar, contra o cristianismo, uma visão de mundo terrena, além do bem e do mal. Vemos Jerônimo vagando como cego por entre os galhos secos do sertão cariri, ouvimos o vento que passa por lá. Esse vento, atravessando o corte no plano, vem a soprar em Nietzsche, sentado em sua poltrona no quarto de pensão em Turim (encenado no Rio de Janeiro), olhando para fora de quadro, como se – por essa sorte de campo e contracampo, perpassados pelo som – visse a errância de Jerônimo, ao fim da qual veríamos – caso víssemos *São Jerônimo* – o tradutor da Bíblia caindo ao chão e fechando os olhos no crepúsculo sertanejo. Mas o que se projeta na tela – cada vez mais próximo por um movimento de câmera que vai em sua direção – é Nietzsche, Fernando Eiras, com os olhos umedecidos pela emoção de algo que nos é, relativamente, invisível. À medida que vamos nos aproximando do rosto do filósofo em transe, *No último pau de arara* vem vindo de *São Jerônimo*, interpretada no violino por Fabio Tagliaferri, interpretação na qual ressoa, velada, silenciosa, a ode ao cariri nordestino. O aparente crepúsculo de Nietzsche – sua *euforia*, como remarca Rosa Dias, lendo Klossowski[592] – comunica com o aparente crepúsculo de São Jerônimo. Fernando Eiras comunica com Everaldo Pontes. Turim comunica com o deserto sírio. Rio de Janeiro comunica com o cariri paraibano. O riso que abocanhou esses signos fê-los errar por outros campos e os colocou em contato musical: o olhar que se aproxima de Nietzsche desce às suas mãos, pousadas sobre as pernas, dedilhando um piano invisível, no

---

> certa poesia, certa música. Isso relocalizado, remontado. Enfim, um delírio que se organizou com esses indícios fortes: o humor e o riso. A Belair tem um princípio de que os filmes provocam uma sensação, a coisa forte do riso é que ele leva a lugares ou ao lugar que o pensamento não chega, que o pensamento não te leva. Então a Belair, naqueles filmes, naquela errância, naquele espírito errático, levava os filmes e o cinema, onde o filme e o cinema não iam. […] O riso é uma figura filosófica que vive dentro do turbilhão da Belair. Isso é muito forte, mas nunca foi ainda avaliado em termos de conceito. Isso foi uma intuição visceral e talvez a contribuição mais forte da Belair. Não era só o humor de um veio tradicional da língua portuguesa brasileira. Mas também uma mistura nova naquele momento. E que talvez só naquele momento fosse suportável e compreendida com o riso, que surge ali como um estágio da observação, da percepção. Isso é fortíssimo, talvez tenha sido a coisa mais amedrontadora, pois esse riso era demolidor, e é até hoje. O riso como um efeito não apenas para os seus ouvidos, mas ligado à toda uma situação de *mise en scène*, de criação de imagem, de constituição da imagem que saem do riso e que chegam à tela e se concretizam com o riso.
>
> Catálogo da Retrospectiva Julio Bressane: Cinema inocente, 2003, p. 15.
> Poderíamos desdobrar uma longa pesquisa pelo *riso* em Bressane, que discernisse seus diversos motivos e descrevesse seus diversos tipos… uma pesquisa necessariamente ensaística, posto que tomaria o *riso* como *sacrifício* e, portanto, como *força*, cujo conhecimento se dá, como *tentativa*, no instante irrecuperável, *informe*.

592 Cf. DIAS, Rosa. A euforia de Nietzsche em Turim. **o que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, n. 18, pp. 37-44, set. 2004.

compasso da música de Venâncio, Corumbá e José Guimarães, que marcara a passagem de São Jerônimo pelo nordeste brasileiro. Esses dedos musicais do Nietzsche de Fernando Eiras, com outro corte, transformam-se nos dedos fotografados de Nietzsche, artificialmente animados por Gerald Köhler.

A força plástica do riso devorador nutre-se dessas figuras, produzidas historicamente, como renovados motores de imagens, parodiando-as segundo uma poética cujo fundamento talvez seja a consciência da abismal ausência de fundamento, a consciência de que a consciência é uma convenção que se propaga por um rebanho que há muito se reproduz cultivando, inconscientemente, as mesmas mentiras, ou ao menos uma consciência que questiona sua identidade individual e considera, como Nietzsche, a possibilidade de ser, intimamente, *persona*. A visão de mundo antropofágica encontra assim, novamente, a visão de mundo trágica: são ambas, por assim dizer, *pessoanas*, no sentido de afirmarem o indivíduo *impessoal*, o *ninguém* que adota ora um ora outro sentido, errando num jogo em que a *despersonalização* atua como propulsora da extemporânea experimentação de si como passagem da recriação do mundo. Vem a calhar aqui duas das cartas de Nietzsche, ambas de janeiro de 1889, lidas em *Dias de Nietzsche em Turim*, durante as sequências finais, que recordam sua euforia. Cito-as conforme foram traduzidas e organizadas no roteiro, mas segundo sua disposição no filme, que condiz cronologicamente com suas datas. A primeira, do dia 3, é dirigida a Cosima Wagner:

> "Para Frau Cosima Wagner, Bayreuth, Alemanha. À princesa Ariana, minha amada. Que eu seja um homem é uma desvantagem. Mas eu já vivi entre os homens e conheço tudo aquilo que os homens podem provar, das coisas mais baixas às mais altas. Fui Buda entre os indianos e Dioniso na Grécia. Alexandre e César são minhas encarnações, como lorde Bacon, o poeta de Shakespeare. Por último, fui Voltaire e Napoleão, talvez também Richard Wagner… Mas, desta vez, venho como o vitorioso Dioniso, que fará da Terra um dia de festa… Não terei muito tempo… Os céus se alegram que eu esteja aqui. Fui também colocado na cruz".[593]

A segunda, do dia 5, é dirigida a Jacob Burckhardt:

> "Caro senhor professor, velho amigo, Jacob Burckhardt… no fundo prefiro ser professor basileense a ser Deus; mas não ousei levar tão longe o meu egoísmo pessoal, a ponto de deixar, por isso, a criação do mundo. Veja, é preciso fazer sacrifícios… Todavia me foi reservado um pequeno quarto de estudante, que se encontra em frente ao palácio Carignano – no qual nasci como Vitorio Emanuele – e, além disso, me permite ouvir da própria mesa de trabalho a magnífica música na Galeria Subalpina. Pago 25 francos pelo serviço, preparo meu chá e faço todas as contas sozinho, sofro com os sapatos que estão gastos e agradeço a cada momento o céu pelo mundo antigo.

593 BRESSANE, Julio; DIAS, Rosa. Roteiro de *Dias de Nietzsche em Turim*. *In*: DIAS, Rosa. **Passagem nietzschiana**, 2020, p. 32.

> Não leve muito a sério o caso Prado. Eu sou Prado, eu sou também o pai de Prado, ouso dizer que sou Lesseps… Queria dar aos meus parisienses, a quem amo, uma nova noção, a de um criminoso honesto. Eu sou também Chambidge, também ele é um criminoso honesto…
>
> O que é desagradável e constrange a minha modéstia é que, no fundo, todo e cada um dos nomes da história sou eu… Por duas vezes nesse outono me vi vestido o menos possível no meu funeral, primeiro como conde de Robillant, não, este é meu filho, enquanto eu sou Carlo Alberto… Mas Antonelli era eu próprio. Nós, artistas, somos incorrigíveis. Hoje ouvi uma opereta.
>
> Vou a qualquer lugar vestido de estudante, aqui e ali bato nas costas de alguém e digo: você está contente? Sou deus, fiz esta caricatura.
>
> Amanhã vem meu filho Umberto com a graciosa Marguerita, que aqui, porém, receberei somente em mangas de camisa.
>
> O resto para a senhora Cosima… Ariana… No ano passado, fui crucificado de maneira muito penosa pelos médicos alemães. Destruídos Guilherme, Bismark e todos os antissemitas.
>
> Com cordial afeto, seu Nietzsche".[594]

Confrontemos essas palavras com as de Fernando Pessoa, às voltas com a *heteronímia*, em 1930:

> É possível que, mais tarde, outros indivíduos, deste mesmo género de verdadeira realidade, apareçam. Não sei; mas serão sempre bem-vindos à minha vida interior, onde convivem melhor comigo do que eu consigo conviver com a realidade externa. Escuso de dizer que com parte das teorias deles concordo, e que não concordo com outras partes. Estas cousas são perfeitamente indiferentes. Se eles escrevem cousas belas, essas cousas são belas, independentemente de quaisquer considerações metafísicas sobre os autores "reais" delas. Se, nas suas filosofias, dizem quaisquer verdades – se verdades há num mundo que é o não haver nada – essas cousas são verdadeiras independentemente da intenção ou da "realidade" de quem as disse.
>
> Tornando-me assim, pelo menos um louco que sonha alto, pelo mais, não um só escritor, mas toda uma literatura, quando não contribuísse para me divertir, o que para mim já era bastante, contribuo talvez para engrandecer o universo, porque quem, morrendo, deixa escrito um verso belo deixou mais ricos os céus e a terra e mais emotivamente misteriosa a razão de haver estrelas e gente.[595]

Essa impessoal *persona* que atua no *novo infinito* – experimentando perspectivas impróprias que expandem o universo, dificultando e, quem sabe, impossibilitando sua apreensão racional – pode lembrar o valor dado por Zaratustra à *transitoriedade* – ao vir a ser –, no sentido da vida como vontade criadora[596], como "criação generosa de formas"[597], como o diz Rosa Dias, lendo Nietzsche: vida como experimentação para fora de si. Em "Nas ilhas

---

594 Ibidem, pp. 28-29.
595 PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**, p. 98.
596 Cf. DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**, 2011, pp. 62-82.
597 Ibidem, p. 14.

bem-aventuradas", Zaratustra vincula essa afirmação do vir a ser e essa vontade criadora:

> Chamo isso de mau e inimigo do homem: todos esses ensinamentos sobre o uno, pleno, saciado, imóvel e intransitório!
>
> Tudo intransitório – é apenas símile! E os poetas fingem demais. –
>
> Mas os melhores símiles devem falar do tempo e do devir: devem ser louvor e justificação de toda transitoriedade!
>
> Criar – eis a grande libertação do sofrer, e o que torna a vida leve. Mas, para que haja o criador, é necessário sofrimento, e muita transformação.
>
> Sim, é preciso que haja muitos amargos morreres em vossa vida, ó criadores! Assim sereis defensores e justificadores de toda a transitoriedade.
>
> Para ser ele próprio a criança recém-nascida, o criador também deve querer ser a parturiente e a dor da parturiente.
>
> Em verdade, através de cem almas percorri meu caminho, e de cem berços e dores de parto. Muitas vezes me despedi, conheço as pungentes horas finais.
>
> Mas assim quer minha vontade criadora, meu destino. Ou, para dizê-lo mais honestamente: é justamente esse destino – o que deseja minha vontade.
>
> Tudo o que sente sofre comigo e está em cadeias: mas meu querer sempre vem como meu libertador e portador de alegria.
>
> Querer liberta: eis a verdadeira doutrina da vontade e da liberdade – assim Zaratustra ensina a vós.
>
> Não-mais-querer e não-mais-estimar e não-mais-criar! Ah, fique sempre longe de mim esse grande cansaço!
>
> Também no conhecer sinto apenas o prazer de gerar e vir a ser de minha vontade; e, se há inocência em meu conhecimento, isso ocorre porque há nele vontade de gerar.
>
> Para longe de Deus e dos deuses me atraiu essa vontade; que haveria para criar, se houvesse – deuses![598]

No quarto aforismo do capítulo "O que devo aos antigos", de *Crepúsculo dos ídolos*, Nietzsche verá em Dioniso e nas dionisíacas – as festas que deram lugar à tragédia – o símbolo dessa vontade de gerar e de vir a ser, vontade de "eterno retorno da vida", como ele dirá, de futuro, de continuação geral, de procriação que implica a "dor da parturiente":

> […] somente nos mistérios dionisíacos, na psicologia do estado dionisíaco, expressa-se o *fato fundamental* do instinto helênico – sua "vontade de vida". Que garantia o heleno para si com esses mistérios? A vida *eterna*, o eterno retorno da vida; o futuro, prometido e consagrado no passado; o triunfante Sim à vida, acima da morte e da mudança; a *verdadeira* vida, como continuação geral mediante a procriação, mediante os mistérios da sexualidade. Para os gregos, então, o símbolo *sexual* era o símbolo venerável em si, o autêntico sentido profundo no interior da antiga religiosidade. Todo pormenor no ato da procriação, da gravidez, do nascimento despertava os mais elevados e solenes sentimentos. Na doutrina dos mistérios a dor é santificada: as "dores da mulher no parto" santificam a dor em geral – todo vir-a-ser e crescer, tudo o que garante o futuro *implica* a dor… Para que haja o eterno prazer da criação, para que a vontade de vida afirme eternamente a si própria, *tem* de haver também eternamente a "dor da mulher que pare"… A palavra "Dioniso" significa tudo isso: não conheço simbolismo mais elevado que esse simbolismo *grego*, o das dionisíacas. O mais profundo instinto da vida, aquele voltado para o futuro da vida, a eternidade da vida, é nele sentido religiosamente – e o caminho mesmo para a vida, a procriação, como o caminho *sagrado*... Só o cristianismo, com seu fundamental ressentimento *contra* a vida, fez da sexualidade

598 NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**, p. 82.

> algo impuro: jogou *imundície* no começo, no pressuposto de nossa vida…[599]

Cabe notar que, no aforismo seguinte, desenvolvendo as observações anteriores, Nietzsche aponta Schopenhauer como pessimista que não compreendeu o sentimento *trágico*, ligado, este, intimamente, à dionisíaca vontade de eterno retorno da vida dolorosa, eterno retorno do vir a ser:

> **5.** A psicologia do orgiástico como sentimento transbordante de vida e força, no interior do qual mesmo a dor age como estimulante, deu-me a chave para o conceito do sentimento *trágico*, que foi mal compreendido tanto por Aristóteles como, sobretudo, por nossos pessimistas. A tragédia está tão longe de provar algo sobre o pessimismo dos helenos, no sentido de Schopenhauer, que deve ser considerada, isto sim, a decisiva rejeição e *instância contrária* dele. O dizer Sim à vida, mesmo em seus problemas mais duros e estranhos; a vontade de vida, alegrando-se da própria inesgotabilidade no *sacrifício* de seus mais elevados tipos – a *isso* chamei dionisíaco, nisso vislumbrei a ponte para a psicologia do poeta *trágico*.[600]

E, em *Além do bem e do mal*, aparecem vinculadas, em um mesmo aforismo: a crítica ao pessimismo schopenhaueriano; a vontade de vida, contraposta a tal pessimismo; e o pensamento do eterno retorno como *afirmação trágica*, invocação de Dioniso para o incessante – digamos com Haroldo – *recomêço* do espetáculo vital, de que o deus necessita para, de novo, vir a ser, vir a aparecer, vir a medir-se:

> **56.** Quem, como eu, impelido por um afã misterioso, se esforçou em pensar o pessimismo até o fundo, e libertá-lo da estreiteza e singeleza meio cristã, meio alemã, com que ele afinal se apresentou neste século, na forma da filosofia schopenhaueriana; quem verdadeiramente, com uma visão asiática e mais que asiática, penetrou o interior e a profundeza daquele que mais nega o mundo, entre todos os possíveis modos de pensar – além do bem e do mal, e não mais, como Buda e Schopenhauer, no fascínio e delírio da moral –, talvez esse alguém, sem que o quisesse realmente, tenha aberto os olhos para o ideal contrário: o ideal do homem mais exuberante, mais vivo e mais afirmador do mundo, que não só aprendeu a se resignar e suportar tudo o que existiu e é, mas deseja tê-lo novamente, *tal como existiu e é*, por toda a eternidade, gritando eternamente "*da capo*" [do início], não apenas para si mesmo, mas para a peça e o espetáculo inteiro, e não apenas para um espetáculo, mas no fundo para aquele que necessita justamente desse espetáculo – e o faz necessário: porque sempre necessita outra vez de si mesmo – e se faz necessário – Como? E isto não seria *circulus vitiosus deus* [deus como círculo vicioso]?[601]

Mesmo na "Tentativa de autocrítica", Nietzsche sublinhou sua distância ao pessimismo de Schopenhauer, embora lamentando não tê-la afirmado à época da escrita de *O nascimento da tragédia*. Diz ele, salientando o "resignacionismo" schopenhaueriano como

599 Idem. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017, pp. 89-90.
600 Ibidem, p. 90.
601 Idem. **Além do bem e do mal**, 2005, p. 54.

aquilo de que então já se encontrava longe:

> **6.** Entende-se em que tarefa ousei tocar já com este livro?… Quanto lamento agora que não tivesse então a coragem (ou a imodéstia?) de permitir-me, em todos os sentidos, também uma *linguagem* própria para intuições e atrevimentos tão próprios – que eu tentasse exprimir penosamente, com fórmulas schopenhauerianas e kantianas, estranhas e novas valorações, que iam desde a base contra o espírito de Kant e Schopenhauer, assim como contra o seu gosto! O que pensava, afinal, Schopenhaeur sobre a tragédia? "O que dá a todo o trágico o empuxo peculiar para a elevação" – diz ele em *O mundo como vontade e representação*, II, p. 495 – "é o surgir do conhecimento de que o mundo, a vida não podem proporcionar verdadeira satisfação e portanto *não são dignos* de nosso apego: nisto consiste o espírito trágico – ele conduz à *resignação*", quão diversamente falava Dionísio comigo!, quão longe de mim se achava justamente então todo esse resignacionismo![602]

Em artigo publicado em 1997, na revista *Cadernos Nietzsche*, intitulado "A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*"[603], Rosa Dias buscou "mostrar que, embora pense sua filosofia da arte com as categorias schopenhauerianas, Nietzsche consegue escapar do pessimismo característico da filosofia de Schopenhauer."[604]. Partindo da constatação da influência de Schopenhauer na obra de juventude de Nietzsche, especialmente de que "*O nascimento da tragédia* incorpora não só alguns princípios da metafísica de Schopenhauer como também aspectos de sua teoria da arte"[605], a autora propõe um estudo comparativo entre o livro de Nietzsche e *O mundo como vontade e como representação*, a fim de averiguar se *O nascimento da tragédia* endossa, também, o pessimismo schopenhaueriano ou se o supera, mesmo que "no âmbito de uma filosofia marcadamente pessimista"[606]. Rosa pergunta: "Será que por estarem desnudadas de ascetismo e de renúncia, características da metafísica schopenhaueriana, as concepções de Nietzsche não apontariam para uma nova metafísica da arte?"[607].

Notando que "o ponto de partida do pensamento de Schopenhauer encontra-se na filosofia kantiana", da qual mantém a distinção entre "mundo dos fenômenos e da coisa em-si", Rosa sublinha que Schopenhauer introduziu, em sua metafísica, "o contraste entre a representação e a vontade, a pluralidade e a unidade."[608]. Eis o esquema: "O mundo como representação é o mundo tal que nos aparece em sua multiplicidade e em suas numerosas particularidades", mundo, esse, ordenado por dois princípios: o princípio de individuação e o

602 Idem. **O nascimento da tragédia**, p. 18.
603 DIAS, Rosa. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. **Cadernos Nietzsche** 3, p. 7-21, 1997.
604 Ibidem, p. 7.
605 Ibidem.
606 Ibidem.
607 Ibidem, p. 8.
608 Ibidem.

de razão suficiente – o primeiro compreendido como "o espaço e o tempo, que individuam, multiplicam e fazem suceder os fenômenos"; enquanto o segundo, o de razão ou de casualidade, "compreende o fato de todo fenômeno aparecer no espaço-temporal como explicável, como efeito de certas causas que dão a razão de ser de um fenômeno, de ele se manifestar de um modo e não de outro."[609]. Tal mundo, no entanto, seria "um sonho vazio ou uma insana quimera, se não houvesse uma coisa mais fundamental, mais metafisicamente real: o mundo da vontade. O mundo é para Schopenhauer, sobretudo, vontade."[610]. Rosa sublinha que entre as coisas particulares, inclusive a multiplicidade das individualidades, e a vontade, ou seja, a coisa-em-si, Schopenhauer coloca as ideias platônicas como primeiras objetivações desta, de modo que "'o ser único de qualquer espécie', 'a essência genérica dos objetos naturais'", em suma, a ideia, "se apresenta como multiplicidade de seres da mesma espécie, num nascer e perecer incessantemente renovado, numa sucessão infinita."[611]. Rosa resume assim a dinâmica entre a vontade e a representação:

> como impulso cego e gratuito, como anseio ávido de vida, a vontade se objetivaria imediatamente em idéias e mediatamente em fenômenos. Para saciar o seu desejo incessante de vida, a unidade primitiva da vontade se multiplicaria por meio do princípio de individuação e de causalidade, espalhando-se em miríades de parcelas que constituiriam o mundo dos fenômenos, mas, até no menor e no mais isolado desses fragmentos, permaneceria inteiramente una.[612]

Tudo se passaria como se, no mundo fenomênico, os distintos graus de objetivação da vontade – desde "aquele das forças da natureza inanimada, ao mais elevado, que é o homem, passando pelos mundos vegetal e animal" – disputassem "entre si a matéria, o espaço e o tempo."[613]. "O mundo vegetal serve de alimento para o mundo animal, este de presa e alimento para um outro animal, e, assim, a vontade de vida não cessa de se devorar a si mesma"[614], configurando-se um mundo de dor e destruição incessantes, decorrentes dessa vontade "indiferente ao destino dos indivíduos"[615], naturalmente marcado pelo egoísmo, cuja satisfação "necessariamente acarreta o sofrimento do outro"[616].

Schopenhauer, no entanto, segundo Rosa, apontou dois caminhos para "escapar da temporalidade repetidora que se volta sobre si mesma, que não consegue passar e que não se

609 Ibidem.
610 Ibidem.
611 Ibidem, p. 9.
612 Ibidem, pp. 9-10.
613 Ibidem, pp. 10-11.
614 Ibidem, p. 11.
615 Ibidem.
616 Ibidem.
Não custa notar como essa devoradora vontade de vida veio a tocar a filosofia antropofágica oswaldiana.

pode mais suportar": o primeiro, temporário, seria o da contemplação estética; o segundo, duradouro, o do ascetismo, do Nirvana[617]. Rosa concentra sua observação na contemplação estética, por haver tido maior repercussão na filosofia da arte de Nietzsche. Tal contemplação seria um meio de "transcender o modo comum de se perceber o mundo, para se libertar do desejo, da vontade e apaziguar temporariamente a dor."[618]. Isso porque a contemplação estética seria "visão imediata e direta, representação intuitiva pura", através da qual "o sujeito se perde no objeto da percepção", tornando-se "'sujeito puro de conhecimento', isto é, destituído de vontade", ou seja, despreocupado consigo mesmo "como um objeto espaço-temporal"[619].

> O sujeito puro de conhecimento, o gênio, arranca o objeto de sua contemplação da "corrente fugidia dos fenômenos", contempla-o independentemente do princípio de razão e mergulha no intemporal. O mundo agora é visto por ele do ângulo da eternidade. Sua percepção estética não olha o presente – tempo da paixão, da dor e do tédio –, coisa relativa ao passado quanto ao arrependimento ou ao futuro quanto ao desejo; evoca sim o tempo da arte, da contemplação pura, do interlúdio de sabedoria e paz.[620]

A fim de seguirmos a exposição da leitora, lembremos que, em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche atribuiu o *princípio de individuação* ao impulso apolíneo. Nas palavras de Rosa, Apolo é

> o princípio de luz que faz surgir o mundo a partir do caos originário; é o princípio ordenador que, tendo domado as forças cegas da natureza, submete-as a uma regra. Dá forma às coisas, delimitando-as com contornos precisos, fixando seu caráter distintivo e determinado, seu sentido individual, modelando o movimento de todo elemento vital, imprimindo a cada um a cadência – a forma do tempo –. Apolo impõe ao devir uma lei, uma medida.[621]

De outra parte, Dioniso seria

> o deus do caos, da desmesura, da fúria sexual e do fluxo de vida; é o deus da fecundidade da terra e da noite criadora do som: é o deus da música, arte universal, mãe de todas as artes. Seu espaço está sob o mundo das aparências, das formas, da beleza, da justa medida. Nascido da fome e da dor, perseguido e dilacerado pelos deuses hostis, Dioniso renasce a cada primavera, e aí cria e espalha alegria. Despertadas as emoções dionisíacas, o homem, em êxtase, sente que todas as barreiras entre ele e os outros homens estão rompidas, que todas as formas voltam a ser reabsorvidas pela unidade mais originária e fundamental – o Uno primordial (*das Ur-Eine*) – onde só existe lugar para a intensidade. Nesse mundo das emoções inconscientes, que abole a subjetividade, o homem perde a consciência de si e se vê ao mesmo tempo no mundo da harmonia e da desarmonia, da consonância e da

617 Ibidem, p. 12.
618 Ibidem, p. 13.
619 Ibidem.
620 Ibidem.
621 Ibidem, p. 14.

dissonância, do prazer e da dor, da construção e da destruição, da vida e da morte.[622]

Rosa sublinha a correspondência da distinção nietzschiana – entre Apolo e Dioniso – com a schopenhaueriana – entre o mundo como representação e o mundo como vontade –. Por outro lado, no entanto, salienta que – embora para ambos a vontade seja "caos, contradição e dor" –, para Schopenhauer, "a arte se apresenta como uma negação da vontade, opera uma espécie de redenção, uma fuga da voracidade do querer viver", enquanto que, para Nietzsche, ao contrário, "a própria vontade é artista", sendo ela que se redime na aparência[623]. Ou seja, na bela aparência do sonho, na arte apolínea, o mundo fenomênico – marcado pela dor do despedaçamento do Uno primordial – passaria por um segundo movimento de distinção de imagens, as quais, desta vez, se apresentariam como "um bálsamo para o querer, um remédio para libertá-lo momentaneamente da dor pelo seu desmembramento em indivíduos."[624]. A leitora observa, porém, que, mais essencial do que o sonho – ou seja, do que o impulso apolíneo –, é a embriaguez, o impulso dionisíaco, precisamente aquele que, como víramos, rompe os limites individuais e provoca o sentimento da "unidade primeira"[625]. Rosa pontua que Nietzsche teria, portanto, com os gregos, já em *O nascimento da tragédia*, afastado-se do pessimismo de Schopenhauer tanto pela via apolínea – que seduz para o viver – quanto pela via dionisíaca – pela qual o indivíduo isolado se extasia no Uno primordial, com ele confundindo-se[626].

Quanto à arte trágica, já vimos como Nietzsche a concebeu: como dinâmica dos dois impulsos conflitantes. Cabe, por outro lado, expor a leitura de Rosa em torno do "consolo metafísico", que Nietzsche derivou da tragédia. Tal consolo se daria precisamente no instante em que o espectador se identifica com o Uno Primordial, com a vida "no fundo das coisas", "poderosa e alegre", para além do "alvoroço da mudança das figuras", o que apareceria com nitidez no coro de sátiros, "seres naturais que vivem inextinguivelmente por trás de toda a civilização e que, a despeito da mudança das gerações e da história dos povos, permanecem os mesmos."[627].

Segundo Rosa, precisamente o sentimento da *alegria*, como "razão de ser da tragédia", a alegria com o Uno primordial, seria a marca da distância que afasta Nietzsche da metafísica de Schopenhauer. Para este, a tragédia – como nota a autora e como lêramos na

622 Ibidem, p. 15.
Essas descrições dos dois deuses serão parcialmente recitadas em *Dias de Nietzsche em Turim*.
623 Ibidem.
624 Ibidem, p. 16.
625 Ibidem, p. 17.
626 Ibidem, pp. 17-18.
627 Ibidem, pp. 18-19.

"Tentativa de autocrítica" – seria "mensagem de renúncia, de negação do querer viver"[628]. Tal concepção se encontra ao fim do parágrafo 51 do Livro Terceiro, de *O mundo como vontade e como representação*, em que Schopenhauer pensa a tragédia como "ápice da arte poética"[629]. Tendo por objetivo a exposição do "lado terrível da vida" – "o conflito da Vontade consigo mesma, que aqui, desdobrado plenamente no grau mais elevado de sua objetidade, entra em cena de maneira aterrorizante", com seus fenômenos combatendo entre si e se entredevorando –, a tragédia levaria o indivíduo, "purificado e enobrecido pelo sofrimento"[630], à desilusão do véu de Maia, ou seja, a ver

> através da forma do fenômeno, do *principium individuationis*, com o que também expira o egoísmo nele baseado. Com isso, os até então poderosos MOTIVOS perdem o seu poder e, em vez deles, o conhecimento perfeito da essência do mundo, atuando como QUIETIVO da Vontade, produz a resignação, a renúncia, não apenas da vida, mas de toda a Vontade de vida mesma.[631]

Como nota Rosa, para Nietzsche, ao contrário, tal exposição trágica produziria uma "afirmação de vida"[632]:

> O herói trágico é negado para nos convencer do eterno prazer do existir, pois, com a sua aniquilação, fica restaurada a unidade originária – a vida eterna da vontade. Nesse momento de êxtase, de "vitória alcançada na derrota", "a luta, a dor, a destruição dos fenômenos parecem necessários para nós", porque deixam entrever algo de mais profundo que transcende qualquer herói individual, o eterno vivente criador, eternamente lançado à existência. A arte em favor da vida, eis a chave do pensamento de Nietzsche. A arte transfigura todo existente, mas só a tragédia exprime a crença na eternidade da vida.[633]

A oposição entre os dois filósofos aparece assim nos valores contrários que, ao compreenderem-na como ilusão e vir a ser, cada qual deu à vida: Schopenhauer negando-a e Nietzsche, tragicamente, afirmando-a. Tal afirmação teria, por um lado, o sentido de superação do pessimismo (como o filósofo o diz da arte trágica em *Ecce homo*[634]) e, por outro, talvez, o sentido do que, também em 1997, Roberto Machado chamou de "niilismo ativo", no curso de sua leitura de *Assim falou Zaratustra*. Aqui, ao ver de Machado, a filosofia de Schopenhauer, contrariamente à de Nietzsche, apareceria traduzida em um "niilismo passivo",

628 Ibidem, p. 19.
629 SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**, Iº tomo. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005, p. 333.
630 Ibidem.
631 Ibidem.
632 DIAS, Rosa. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, p. 19.
633 Ibidem, pp. 19-20.
634 NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**, p. 59.

que nega a vida ao mesmo tempo em que, exausto para criar novos valores, já não deseja sequer idealizar algo que justifique ou aplaque sua miséria: nem um outro mundo – como no caso do "niilismo negativo", que nega a vida, o tempo destruidor, e afirma uma eternidade perfeita em um além-vida –; nem um futuro melhor no mesmo mundo – como no caso do "niilismo reativo", característico da modernidade, que nega Deus e a outra vida, afirmando o humano, como fundamento da história, e o futuro, como humanidade melhorada, redentora do passado e do presente imperfeitos[635]. Seguindo essa indicação, é possível especular que – ao contrário de Schopenhauer, como também dos idealismos socrático-cristão e moderno – Nietzsche esteja propondo o exercício de um paradoxal niilismo, afirmador dessa vida sem finalidade predeterminada, dessa vida compreendida como violento, transbordante e doloroso vir a ser, um niilismo que queira participar criativamente em sua transitoriedade, em seu *excesso para além de todo limite ideal*.

Em 2018, no sentido dessa participação, Bressane comentou *Beduíno*, remetendo a um filósofo alemão do século XIX. É possível que estivesse assim se referindo ao Schopenhauer de *O mundo como vontade e como representação*, pois, para tal filósofo, nas palavras do cineasta, "a essência onírica é a vida.". Ao ver de Bressane, *Beduíno* seria, "através de uma sucessão de imagens", a tentativa de "sugerir a possibilidade de uma existência dentro do mundo da imaginação, do mundo da fantasia" – "um xadrez de ficções", "sobretudo cinematográficas.". Note-se que, em vez de lamentar tal essência onírica, o cineasta, aí, valorizou positivamente o sonho, a fantasia, a imaginação – ou seja, nas palavras de Nietzsche, a resposta apolínea ao impulso dionisíaco, ou ainda, em outros termos, o indomável impulso metafórico, que sempre volta a encontrar um canal por onde desaguar. Em outra observação em torno de *Beduíno*, dessa vez em texto recolhido em *AB-Cena*, podemos novamente ouvir Bressane de certo modo reverberando a compreensão nietzschiana do humano, como "sujeito *artisticamente criador*", e da vida, como ilusão, imagens oníricas, metáforas renovadamente produzidas a partir de estímulos nervosos:

> Ritmado entre cenas breves e longas, vemos girar no carrossel cinematográfico, uma após outra, a representação de batimentos cardíacos: a oficina que se situa dentro de nós e que só entramos em alguns momentos, as "ab-cenas", o desencontro que os aproxima, o sonho que retorna sempre, a embriaguez, a sala das metamorfoses, a pirâmide americana, o trem, o brinquedo lúdico, a situação imprevista que nos faz ver a nós mesmos, Antonio Vieira, *o mármore e a murta*, *theater of calamity*, acordes do filme de 1939 *Wuthering Heights*, as sombras que hão de ser, as faíscas, o cego e a mendicância heroica, ver e ouvir, a fonte dos

635 Tal interpretação de Roberto Machado foi por ele proferida na 4ª parte de seu curso *Zaratustra: tragédia nietzschiana*, em janeiro do mesmo ano em que seu livro homônimo veio a público, 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9PWd6ja9MLU&t=5406s (Acesso em: 09/09/2025).
Cf. MACHADO, Roberto. **Zaratustra**: tragédia nietzschiana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

> desejos, a credulidade, o chapéu e as moedas de ouro, o corpo-gabinete de curiosidades, os corvos, o pio dos pássaros noturnos, os crocodilos, o luto solidário, as bolas de sabão, o pêndulo de Foucault, a alteração na rotação da Terra, o incêndio, o delírio, *obsessonhos*, a moça enigmática e o rochedo do Eterno Retorno, o artesanato simbólico e doméstico, as obscenidades, a guerra, a máscara e atrás da máscara, a busca dos manuscritos, o toque com a mão na pedra encantada e filosofal de Surley, as *Memórias de um Estrangulador de Louras* que sobrevivem, reaparecem, voltam mais uma vez à vida, transmigram na ciranda da ficção, ciranda que reescreve outra ficção, ficção da ficção, no escorrer contínuo, sequência a sequência, plano a plano, de um cinema silencioso que percorre um rio distante e subterrâneo situado na Lua.[636]

Em torno do eterno retorno, aí evocado, lembremos que, em uma sequência de *Dias de Nietzsche em Turim*, é feita uma colagem de excertos de *Ecce homo*, *A gaia ciência* e *Assim falou Zaratustra*. Do primeiro parágrafo do capítulo de *Ecce homo* dedicado a *Zaratustra*, extrai-se o relato de Nietzsche de que o pensamento do eterno retorno lhe teria vindo "ante imponente bloco de pedra em forma de pirâmide, pouco distante de Surlei". E, do mesmo parágrafo, o entendimento do filósofo de que tal pensamento seria "a mais elevada forma de afirmação que se pode em absoluto alcançar"[637]. Do terceiro parágrafo do mesmo capítulo, é trazida uma explicação de Nietzsche acerca do que ele chama inspiração. O filme faz alterações neste fragmento, dando a entender que o filósofo esteja relatando, particularmente, o processo pelo qual ele haveria sido o meio para o pensamento do eterno retorno, para que este viesse a ser palavra (interpretação que, não obstante esta ressalva, é mesmo possível). Logo em seguida, é lido o fragmento "O maior dos pesos" de *A gaia ciência*[638], no qual se propõe um teste à disposição do leitor para afirmar sua vida integralmente. Transcrevo-o tal como aparece no filme:

> E se um dia, ou uma noite, um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e dissesse: "Esta vida, assim como tu a vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes. E não haverá nela nada de novo. Cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro, tudo, tudo o que há de indizivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar. Tudo, na mesma ordem e sequência. E do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores. E do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez. E tu com ela, poeirinha da poeira." Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez o instante descomunal em que lhe tivésseis respondido: "Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!"? Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse. Diante de tudo e de cada coisa, a pergunta – "Quero isso ainda uma vez? E ainda inúmeras vezes?" – pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir.

E, finalmente, assim ressoa a afirmação, vinda de "Da visão e enigma", de *Assim*

636 BRESSANE, Julio. Beduíno. *In*: **AB-Cena**, pp. 48-49.
637 NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**, p. 79.
638 Idem. **A gaia ciência**, 2012, p. 205.

falou Zaratustra: “Ahá! Era *isso* a vida? Pois muito bem: outra vez.”[639].

Figura 217 – Fotograma de *Beduíno*



Fonte: BRESSNAE (2016).

639 Um pertinente excurso, para sublinhar uma tensão neste texto: o rochedo do assombro, para Benjamin, é a interrupção do fluxo da vida, é a dialética em estado de repouso, a partir do qual se pode tomar consciência de si como agente na transformação da realidade. Para Nietzsche, interpretado em Bressane, é como se o instante de assombro com o pensamento do eterno retorno, recebido ante o rochedo de Surlej, houvesse em alguma medida desapropriado o eu de si mesmo: e o que então emergiu não foi o pensamento de um eu consciente de si, mas um pensamento que faz do eu um meio de traduzir-se. Neste caso, o valor não está na potência dialética do eu, mas na afirmação da vida em sua integralidade, em um eu capaz de querer a vida eternamente repetindo-se tal como ela é e tal como ela tem sido para ele.
A distância de Benjamin em relação a Nietzsche é análoga à que toma em relação ao ensaio de Blanqui, *A eternidade pelos astros*, no qual também é proposta uma cosmologia baseada na repetição de seus eventos. Em um fragmento das *Passagens*, Benjamin critica o texto de Blanqui – “uma visão do inferno” e, ao mesmo tempo, “um complemento da sociedade que Blanqui, no fim de sua vida, foi obrigado a reconhecer como vitoriosa”, “uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma” – e indica haver, em tal texto, relações com Nietzsche:

> O último texto de Blanqui, escrito em sua última prisão, permaneceu a meu ver totalmente despercebido até hoje. Trata-se de uma especulação cosmológica. É preciso admitir que, ao primeiro olhar, o texto aparece banal e de mau gosto. Entretanto, as desajeitadas reflexões de um autodidata são apenas o prelúdio de uma especulação que não se imaginaria de modo algum encontrar neste revolucionário. Na medida em que o inferno é um objeto teológico, esta especulação pode ser denominada teológica. A visão cósmica que expõe Blanqui, tomando seus dados à ciência natural mecanicista da sociedade burguesa, é uma visão do inferno – e é, ao mesmo tempo, um complemento da sociedade que Blanqui, no fim de sua vida, foi obrigado a reconhecer como vitoriosa. O que causa um choque é a ausência de qualquer traço de ironia nesse esboço. É uma rendição incondicional, porém, ao mesmo tempo, a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma. O texto, estilisticamente muito marcante, contém as mais notáveis relações tanto com Baudelaire quanto com Nietzsche.

Cf. BENJAMIN, Walter. **Passagens**, p. 152, frag. D5a, 6.

Figura 218 – Fotograma de *Beduíno*



Fonte: BRESSNAE (2016).

Figura 219 – Fotograma de *Sedução da carne*



Fonte: BRESSANE (2018).

Figura 220 – Fotograma de *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*



Fonte: BRESSANE; DIAS; LIMA (2019).

O rochedo do eterno retorno, ou seja, da *afirmação trágica*, parece retornar nesses filmes. Mas o que retorna, de fato, é o vir a ser, é a vida se excedendo em outra imagem – redundando em *afirmação trágica*.

Neste sentido, notemos também que, em *Dias de Nietzsche em Turim* – por ter refeito os passos do filósofo pela cidade italiana, guiando-se, como conta Bressane[640], por um minucioso estudo de Rosa –, é possível ouvir *Rosa Dias de Nietzsche em Turim*. Ou seja: por uma via, uma tradução de Nietzsche, vertido para outra língua, outro corpo, outra época e, inclusive, outro espaço – Nietzsche levado ao Rio de Janeiro; por outra, uma tradução de Rosa Dias, que, nessa passagem, nessa pesquisa, verteu-se em Dias de Nietzsche. De modo que, neste filme, por um lado, outra vez se afirma a imanência, um sopro do passado que toca o presente, uma continuidade da vibração dos corpos, das imagens, como se, nos *pixels* produzidos pela câmera digital de Rosa e Bressane, em viagem à Itália, vibrasse o corpo pelo qual vieram à vida os pensamentos que o filme recolhe. Por outro lado, pelo caráter satírico da interpretação, a evidenciação do teatro, da máscara, da imaginação, da montagem, afirma-se a

640 O relato foi feito na 43ª edição do festival Laceno D'Oro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc (Acesso em: 20/01/2026).
A respeito da colaboração entre Julio Bressane e Rosa Dias, particularmente nos filmes às voltas com Nietzsche (*Dias de Nietzsche em Turim*, *Nietzsche em Nice* e *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*), há uma relativamente recente dissertação de mestrado:
Cf. FOLGOSI, Thaís Teixeira. **Júlio Bressane e Rosa Dias**: encontros cinematográficos com Nietzsche. 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

transcendência, a descontinuidade entre os artistas e a personagem histórica, manipulada e transformada por eles, tanto quanto eles vêm a ser outros através desse contato.

Em *Beduíno*, essa paradoxal afirmação simultânea – da transcendência entre as imagens e da imanência que as atravessa intimamente – salta aos olhos e aos ouvidos, talvez com ainda mais força: em procedimento análogo ao que vimos em *Tabú* e em *Sedução da carne*, a montagem justapõe planos da personagem de Alessandra Negrini, caminhando pela Rua Aperana, com a mão estendida, e planos de outra mão (diria que de Rosa ou Bressane), como que substituindo aquela e se dirigindo ao rochedo de Surlej. Outra vez, assim, propõe-se uma nova geografia. Sublinhe-se, ainda, que esse artifício de *comunicação* – imaginação do *deslimite*, do transe, do trânsito – carrega a palavra tupi "Aperana", que, como lembra Bressane, significa, justamente, numa sorte de evidenciação do artifício empregado, "'caminho provisório, falso'", nomeando o que foi

> uma passagem para um bosque, com fontes de água doce, cuja utilização dependia do movimento da maré, pois, com a maré em alta, a água subia até os contrafortes do Penhasco Dois Irmãos, interditando o caminho com curvas, sinuoso, ao pé da pedra, que levava ao bosque. Somente com a maré em baixa, com o recuo das águas, o caminho de novo surgia, e o passo ao bosque, as frutas e a água, era mais uma vez retomado…[641]

Através desse truque cinematográfico – caminho provisório, falso, permitido pelo recuo da imanência, pela distinção de um trajeto que separa e conecta –, imagina-se o encontro entre os indígenas antropófagos e o filósofo do eterno retorno dionisíaco. É violenta essa justaposição, da qual pôde advir uma nova imagem. Implica violação de identidades, transformação radical, como a operada por Nietzsche em relação aos antigos gregos, a operada por Oswald em relação aos indígenas. Implica, de certo modo, a morte. Essa tatilidade – tocar a pedra, cruzar o caminho – perturba a pretensa estabilidade do que se toca, corta o espaço, produz ruídos, como aqueles gravados em *Brás Cubas* pelo *necrofone* que penetra o esqueleto, que, por sua vez, oferece resistência e se projeta visual e sonoramente, irrompe aqui em nós e nos viola, tira-nos de nós mesmos, arrasta-nos ao vir a ser.

Em *Nietzsche Sils Maria Rochedo de Surlej*, outra vez se perseguem as pegadas do filósofo, criando-se imagens possibilitadas por seu desaparecimento[642]. A mão (creio que) do

641 BRESSANE, Julio. Penhasco, Mirante, Mar, Rua Aperana 52. *In*: **AB-Cena**, p. 8.

642 Sugiro atravessar a visão do filme pela leitura do texto de Rosa Dias, "O *fugitivus errans* em Sils-Maria", em que a pesquisadora retraça, principalmente com as cartas do filósofo, as recorrentes passagens de Nietzsche por esse vilarejo nos Alpes suíços: seus tormentos e esperanças, doença e saúde, projetos e escrituras, em meio à gélida paisagem, sentida ambiguamente por aquele que disse necessitar de céu azul sobre si para reunir seus pensamentos.
Cf. DIAS, Rosa. O *fugitivus errans* em Sils-Maria. *In*: **Passagem nietzschiana**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

cineasta tateia a paisagem, o espaço por onde Nietzsche transitou e que veio a ser outro através desse trânsito, outro através de sua morte, outro através do toque do cineasta, outro através da imagem que nos toca – a imagem que se refaz ao nos tocar e ser por nós tocada, que nasce dessa mútua violação. Assim, o que Nietzsche imagina em relação às festas dionisíacas – o rompimento dos limites individuais, que possibilita a transmutação dos seres em uma configuração heterogênea, na qual se une o que normalmente está distanciado –, em Bressane, traduz-se em montagem: aqui, ecoam as vozes de Luiz Gonzaga e Milton Nascimento, que fazem o "luar do sertão" encantar essa pedra do outro lado do oceano – ante a qual Nietzsche teria intuído o eterno retorno da vida dionisíaca e que Bressane e Rosa tateiam por variados ângulos e distâncias com sua câmera digital – através da qual, ao fim da música, ouvimos o áspero vento do lago Silvaplana.

Sublinhe-se que esse movimento de *pesquisa*, de Errática, de busca por vestígios capazes de ressoar na imagem, é experimentado por Bressane desde o seu primeiro curta-metragem, *Lima Barreto – Trajetória*, de 1966, o qual, como o indica seu título, percorre uma trajetória do escritor: passa por lugares por que passou, aproxima-se daquelas superfícies – vento nas folhas, paredes de casas, fotografias da época do defunto, excertos de textos de seu punho, com movimentos de câmera na mão investigativa que, alguns deles, poderão ser reconhecidos ao longo da filmografia de Bressane, como nestes filmes em busca de Nietzsche.

*

Quer me parecer que o que se disse até aqui proveio do desejo de reconhecer, em Bressane, uma visão de mundo antropofágica, trágica, que pensa a vida como devoração pura, eterno retorno do vir a ser e que, antropofagicamente, tragicamente, a afirma, transformando o tabú – a devoração, o vir a ser – em totem, realizando uma transvaloração dos valores em uma imaginação que, como queria Zaratustra, é "louvor e justificação de toda transitoriedade". Em outras palavras, parece-me que aqui se quis ver, em Bressane, um cinema que goza no *novo infinito*, nesse universo de infinitas interpretações, infinitas imagens nascidas e jogadas no movimento "devorativo das teorias", em que o tempo desempenha "a negação de todas as afirmações espaciais e biológicas individuais". Tempo destruidor, que nega os ideais do "uno, pleno, saciado, imóvel e intransitório", para que a vida exerça sua vontade criadora, sua generosidade, sua heterogeneidade, sua regeneração experimental, o eterno retorno de seu exceder-se, de seu vir a ser outra, como se vê na imagem trágica, exorbitante, traçada por Bataille:

> […] a existência universal é ilimitada e por isso sem repouso: ela não refecha a vida sobre si mesma mas a abre e a relança na inquietude do infinito. A existência universal, eternamente inacabada, acéfala, um mundo semelhante a uma ferida que sangra, criando e destruindo os seres particulares finitos: é nesse sentido que a universalidade verdadeira é morte de Deus.[643]

É dessa morte de Deus que advém *O anjo nasceu*, é na inquietude do infinito que ele é gestado e parido. E a transvaloração dos valores que o filme executa – possibilitada pelo inacabamento e acefalidade universal – não se reduz à fala da personagem que, à mesa da casa invadida da madame, negando as sublimações antagônicas trazidas nas caravelas, celebra a comunhão – "todo mundo junto, mesa cheia, tudo à vontade, todo mundo igual, na mesma" –, arrota e afirma seus "maus modos", sua incorrigibilidade, seu ser "cheio de coisa errada", porque, para ele, "o que tá certo é o que tá errado e o que tá errado é o que tá certo", ou seja, para ele, a verdade é perspectiva: ele é quem "tá certo e a senhora, você, é que tá errada". Essa transvaloração, que rebaixa a "senhora" a uma qualquer, uma "você", também não se encerra no fato cômico de esse criminoso sujo, desleixado e desbocado, homossexual, estuprador e assassino, chamar-se Santamaria, usurpando e maculando o nome de Nossa Senhora, mãe de Deus. A transvaloração de *O anjo nasceu* não se restringe à ordem da representação, por mais agressiva que ela possa ser, a depender de quem ela venha a encontrar. Assim como, para Nietzsche, a arte trágica seria uma abordagem apolínea aos transbordamentos dionisíacos, uma imaginação dos arrebatamentos musicais, e, no espaço cênico da tragédia, a representação da morte dos heróis, ou seja, da queda dos valores considerados superiores, manifestaria uma violência mais íntima, o próprio vir a ser que se descarrega nessas figurações – aqui, a representação teatral, da irrupção de uma raivosa revolta social urbana, é também uma abordagem à violência íntima da existência universal, força acéfala que anima a imagem em que ela veio a se traduzir e expor. E, se o experimental é, para Bressane, como foi lido, "a busca de limites, quebra de compartimentos" – condizendo, assim, com a vida pensada como incessantes experimentações, passagens para fora de si mesma –, podemos, de nossa parte, dizer que o gesto experimental é, de certo modo, um gesto trágico: quer o eterno retorno da vida dionisíaca, quer o eterno retorno da vida que sai de si para vir a ser. Talvez possamos compreender, por aí, em *O anjo nasceu*, o vínculo entre a transvaloração representada e a transvaloração arriscada na imagem, vínculo do qual o último plano do filme pode ser visto como uma tensa, intensa e explosiva síntese, a concentração de uma força centrífuga: o grito de Santamaria que se lança e se perde numa longuíssima mirada à estrada

643 BATAILLE, Georges. Proposições sobre a morte de Deus. *In*: **Acéphale** (Nietzsche e os fascistas). Tradução: Fernando Scheibe. Ilha do Desterro – SC: Cultura e Barbárie, 2019, p. 23.

para o desconhecido inundado de sol, de onde emerge a voz de Dorival Caymmi, cantando *Peguei um ita no norte*: a aventura, o adeus à terra natal, ao pai, à mãe, que, à hora do embarque, aconselha o filho a andar direito, para receber a ajuda de Deus. Enquanto os grãos continuam jorrando da película ampliada – os grãos que maculam a figuração, retirando-lhe o protagonismo absoluto –, esta música, em particular, cessa, para a emergência de outras alucinações dissonantes de cordas, metais, percussões, que se estendem até depois de a visão se apagar: na escuridão, na desfiguração, prolonga-se a vontade dionisíaca, longe, infinitamente além dos estreitos limites da representação, de um caminho assegurado por Deus, pela moral convencional.

Figura 221 – Fotograma de *O anjo nasceu*



Fonte: BRESSANE (1969).

Figura 222 – Fotograma de *Limite*



Fonte: PEIXOTO (1930).

Figura 223 – Fotograma de *A agonia*



Fonte: BRESSANE (1978).

Figura 224 – Fotograma de *O gigante da América*



Fonte: BRESSANE (1978).

O transvalorador impulso experimental de *O anjo nasceu* e desse plano em particular – que afirma o valor da granulação aberrante e da duração aparentemente sem propósito, agredindo os ideais correntes de qualidade de imagem, som e motivação dramatúrgica – atravessa as produções da *belair*. Para além de uma escancarada remissão tanto à *poesia pau-brasil* quanto à *antropofagia* – como o comentei –, quero destacar nesses filmes o relevo do plano-sequência, que, por exemplo, em *Sem essa aranha*, de Sganzerla, de certo modo se transforma em tema, em motivo do filme: algo como nove planos em torno de dez minutos cada um. Não apenas nas produções *belair* – vejamos, por exemplo, *Lágrima pantera, a míssil*, de 1972, ou *Leme do destino*, de 2023 –, o plano-sequência pode ser compreendido, parece-me, no sentido de um recuo apolíneo, ou de um desafio à sua força ordenadora, à sua capacidade de metaforizar plasticamente as descargas dionisíacas. O plano-sequência parece buscar um acercamento mais próximo a Dioniso, abrir a duração às ondulações que atravessam os seres, à errância da energia que os anima e movimenta, em suma, à efervescência da vida, como diria Bataille, aquilo que não se subordina, o heterogêneo, a parte maldita. Diria que em Bressane o plano-sequência se consagra ao contato íntimo com o vir a ser, a uma imagem na qual vibre forte a transpiração dos movimentos excedentes, que, de qualquer maneira, a medida apolínea nunca retém totalmente: quando uma imagem se nos dá, sempre ressoam, mais ou menos intensos, os sismos eufóricos do universo íntima e infinitamente informe.

No sentido dessa potência de tatilidade aguçada, pode-se compreender o plano-sequência como um gesto experimental, ou seja, trágico, antropofágico, exogâmico. Esse desejo – de imaginar intimamente a parte maldita, o erro incorrigível, o que excede os limites figurativos, desejo de arrebentar, de roer a imagem, que não deixa de ser também desejo de ver até onde *pode* ir a arte plástica – me parece escoar, mais recentemente, nas imagens digitais de Bressane. Inclusive naquelas voltadas a Nietzsche e ao rochedo do eterno retorno. Os ruídos sonoros e visuais dessas imagens – leves, de variações de luz mais ou menos drásticas, ângulos abertos para a captação do som, às vezes produzindo uma confusão das fontes, às vezes gravando a violação do microfone pelo vento –, tais acidentes afetam-nos com uma força menos intermediada, tratada, traçada, de certo modo em acordo com o gesto de tocar o rochedo, com as mãos, com a cabeça, como que esperando ouvir ali os ecos de outros tempos. Esse toque, no entanto, essa *comunicação* íntima não é com Nietzsche, com o indivíduo relativamente conhecido. Por um lado, nessa *comunicação*, ocorre algo inapreensível, aquém dos limites individuais. Por outro, aquilo que a imagem de certo modo apreende, aquilo que nela se configura, tampouco tem a ver com a suposta identidade do

filósofo: é outra coisa, uma transfiguração advinda no curso do tempo destrutivo e exposta à devoração, ao vir a ser. Ao mesmo tempo em que aquele corpo continua reverberando na imanência, os limites que lhe davam aparente coesão se desfizeram decisivamente e é por essa decomposição individual que a força vital, certa vez reunida nele, vem a animar outros corpos, vem a ser outras imagens, inclusive aquelas que o traduzem, que o intra-duzem, que o devoram poeticamente.

A *força plástica* – com a qual Bressane devora tantas figuras históricas, tantos textos e imagens, com a qual Nietzsche devora os antigos gregos e filosofias de várias épocas –, tal força é trágica no sentido em que afirma o vir a ser, incorpora o passado querendo o futuro. Essa extemporaneidade de Bressane foi inclusive afirmada em *Viola chinesa*, filme de 1977, curta-metragem ideogrâmico de sete minutos. Durante o primeiro plano-sequência, ouvimos o cineasta – muito ao gosto imodesto de Nietzsche e Oswald – propondo o que pode ser – o que ele quer que seja – a arte do futuro, enquanto a câmera se aproxima do performático Grande Otelo, ou seja, da chanchada, que, em *O rei do baralho*, de 1973, Bressane devorou, filmando o mesmo, um outro Grande Otelo nas ruínas da Cinédia, servindo-se assim do passado "como alimento poderoso", promovendo sua regeneração. Diz ele, evocando Apolo: "Cinema é sonho. A arte do futuro é a arte do sonho. O melhor cinema será feito por aquele que mais sonhar.". Mais à frente, o cineasta avalia seu percurso, reconhecendo-se como um antropófago no movimento devorativo das teorias: "Até agora, toda a minha trajetória cinematográfica constituiu-se numa remoção do entulho ancestral, numa poda drástica.". E, em seguida, faz uma saudação extemporânea, dionisíaca: "Eu, Julinho Bressane, todas épocas em meu cérebro, saúdo os criadores brasileiros de todas as raças! Evoé!". Simulando uma entrevista, responde em torno de *A agonia*, indicando, nos limites de sua imagem, a trágica contradição complementar entre a destruição e a criação, também prometida ao apagamento, no curso de um vir a ser sem fim: "*Agonia* diz lutador que luta no limite das forças. O filme, que é *um* filme, joga um lance de olhos na ficção cinematográfica nacional. Um assassino e uma vidente, feitos prisioneiros de uma jaula quadrilátera[644], se encontram e jogam suas últimas cartas, antes de desaparecerem num deserto branco, resplandecente, imenso[645]. *Agonia* é um filme que não tem fim, só início e meio.". Continuando a ressoar o trágico, agora como irrupção de impulsos da natureza, e apontando nele, precisamente, o vínculo com a vontade

644 Note-se como, no curso de nossa pesquisa, vemos em Bressane conversarem Eisenstein e Nietzsche: a unidade orgânica do filme patético – que se move entre a "prisão quadrilátera" e o êxtase de suas células – e a dinâmica trágica – entre o limite apolíneo e o deslimite dionisíaco.

645 Bressane não se refere literalmente ao fim do filme. Enxertando-lhe uma imagem que não é a sua, pode nos levar a pensar *A agonia* com o branco da página das *Galáxias*, com o naufrágio de *Limite*, com a fuga ao horizonte branco de *O anjo nasceu*…

do eterno retorno do vir a ser, ou seja, com a fertilidade da vida, Bressane diz: “Arte é imitação. É imitação de um processo da natureza. Não cópia.”, do que Grande Otelo deduz: “Então, arte é deformação. Arte é anormalidade. Arte é conflito!”. E Bressane conclui: “Portanto, o cinema é erótico.”[646]. No sentido dessa fertilidade do futuro, alguns planos depois é feita uma contraposição entre os limites do “cinema brasileiro” e o passo exogâmico do “cinema experimental”. Otelo diz: “O cinema brasileiro está de olho no sucesso”, Bressane replica: “O cinema experimental está de olho na sucessão”, o que significa, como dirá, que “o cinema experimental também quer ocupar espaço.”. Para Bressane, *O anjo nasceu* teria sido, por um lado, “o filme que desenterrou o cinema experimental no Brasil” e, por outro, “a pedra sobre a qual foi feita a *belair*” – cuja “transgressão”, a “rachadura que foi a *belair*”, ainda não haveria sido “examinada devidamente”, os filmes velados “numa cortina de silêncio”, ao que Otelo intervém, ponderando no mesmo sentido em que também se percebeu o *anticristo*[647]: “É claro. Mas a *belair* é o vento que sopra de uma pátria cinematográfica futura.”. E, respondendo à lisonja de Bressane, que lhe afirma o prazer de estar com ele, Otelo conclui: “Eu te agradeço imensamente. O que eu não entendo é suas loucuras… hoje! Porque futuramente, claro, eles vão entender.”. Bressane encerra o filme, ou melhor, põe-lhe reticências, olhando para nós e nos dizendo que este é o último filme *belair*, trailer do filme *Viola chinesa*, desse modo dedicando ao porvir o que se viu.

*

Quero ainda dizer que, se Nietzsche veio a ser outro em Bressane, assim como os antigos gregos vieram a ser outros em Nietzsche, creio que o pensamento nietzschiano, ao menos parte dele, possibilita-nos especular essa devoração poética – a *força plástica* – como um movimento mais complexo do que, por exemplo, o proposto por Euryalo Cannabrava, em texto de 1939, o qual, se por um lado reconhece, nos escritos de Nietzsche em torno aos pré-socráticos, um trabalho de “invenção”, de “fantasia”, valorizando isso que ele chama de “poema em prosa”, por outro, porém, o que o leva a argumentar neste sentido é o seu entendimento de que tais escritos representam “muito mais a própria personalidade do autor do que a personalidade dos filósofos pré-socráticos.”[648]. Ora, Scarlett Marton – fundadora do

646 Não deixemos de notar, também aqui, a reverberação da teoria eisensteiniana da montagem, que vê no *conflito* e na *cópula* de imagens o movimento gerador de novas imagens, de novos contextos.

647 “Este livro é para pouquíssimos. E talvez eles ainda não existam. Seriam aqueles que compreendem meu Zaratustra: como *poderia eu* me confundir com aqueles para os quais há ouvidos agora? – Apenas o depois de amanhã é meu. Alguns nascem póstumos.”.
NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo e Ditirambos de Dionísio**, 2016, p. 9.

648 CANNABRAVA, Euryalo. Nietzsche – “La Naissance de la Philosophie” – 1938. **Cadernos Nietzsche** 37

Grupo de Estudos Nietzsche, ao qual está vinculada a revista *Cadernos Nietzsche*, a mesma que recolheu o texto de Cannabrava – publicou em 2017, em outra revista, *Ágora Filosófica*, ligada à Universidade Católica de Pernambuco, um artigo que, no percurso de seu argumento – no sentido de que Nietzsche, ao longo da elaboração de sua "nova concepção do mundo", haveria proposto uma *cosmologia*, retomando, precisamente, os "cosmólogos" pré-socráticos para contrapor-se à filosofia moderna –, investiga uma articulação entre três conceitos que interessam à escuta da *afirmação trágica* em Bressane: vontade de poder (*Willie zur Macht*, que a autora escolhe traduzir por "vontade de potência"); pluralidade de forças; e eterno retorno (ao qual Marton prefere "eterno retorno do mesmo").[649]. Seu valioso rastreamento dos conceitos em questão – o que não nos leva necessariamente a adotar suas posições, por exemplo, a de que haveria em Nietzsche uma "vertente construtiva", há algum tempo defendida pela autora no contexto de um debate que escapa ao meu escopo – pode nos guiar na busca por um vislumbre da *força plástica* como algo impróprio e impessoal, algo que, ao contrário de representar autoridade – como de certo modo, embora sem referir-se nomeadamente à tal força, Cannabrava pode dar a entender –, atravessa uma suposta personalidade dada e a retira de si, criando algo novo nessa passagem, nessa experimentação. Mais precisamente falando, Marton expõe o conceito de "vontade de potência", decisivamente fora da ideia de que tal vontade seria um atributo individual e exclusivamente humano, para, ao contrário, vê-la como aquilo que define toda a vida: vida é "vontade de potência".

Marton começa por observar que a identificação feita por Nietzsche, entre vida e "vontade de potência", foi expressa pela primeira vez em *Assim falou Zaratustra*, no capítulo "Da superação de si mesmo"[650]. Aí, "vida" aparece como vontade de superação de si mesma através do sacrifício de si mesma, luta e contradição de finalidades, vontade de poder [estou agora lendo na tradução de Paulo César de Souza] da qual também "o homem do conhecimento é apenas uma senda e uma pegada", vontade de poder que "caminha também com os pés" da "vontade de verdade" do "homem do conhecimento", ressoando a concepção oswaldiana do movimento devorativo da história. Da revelação de que é vontade de poder – que diz Zaratustra a vida ter-lhe feito –, o andarilho deriva sua compreensão da moral, compreensão, digamos, antropofágica:

---

(2), jul-set 2016.
Primeiramente publicado no **Diário de Pernambuco**. Pernambuco, Domingo, 14 de Maio de 1939, p. 8. (Arquivo DP/D.A. Press, em 28/07/2016).

649 MARTON, Scarlett. "A nova concepção do mundo": vontade de potência, pluralidade de forças, eterno retorno do mesmo. **Revista Ágora** – Ano 17, n. 1, jul./dez. – Universidade Católica de Pernambuco, 2017.

650 Ibidem, p. 129.

> Em verdade, eu vos digo: bem e mal que sejam perenes – isso não existe! Por si mesmos têm de superar-se sempre de novo.
>
> Com vossos valores e palavras de bem e mal exerceis violência, ó valoradores; e este é o vosso amor oculto e o brilho, tremor e transbordamento de vossa alma.
>
> Mas uma violência mais forte cresce de vossos valores, e uma nova superação: nela se quebram o ovo e a casca do ovo.
>
> E quem tem de ser um criador no bem e no mal: em verdade, tem de ser primeiramente um destruidor e despedaçar valores.
>
> Assim, o mal supremo é parte do bem supremo: este, porém, é criador. –
>
> Falemos disso, ó sábios entre todos, embora seja desagradável. Silenciar é pior; todas as verdades silenciadas tornam-se venenosas.
>
> E que se despedace tudo o que, de encontro a nossas verdades, possa – despedaçar-se! Ainda há muitas casas por construir![651]

Percebe-se que o conceito de vontade de poder projeta na vida – que é esta vontade – um caráter trágico. Mais do que isso: identifica vida e tragédia – vontade de superação de si mesma, ou, em outras palavras, vontade de vir a ser, vontade dionisíaca. Marton nota que Nietzsche, em escritos posteriores, aprofundou sua concepção de vida como "vontade de potência", reconhecendo-a "nos órgãos, tecidos e células". Numa imagem que muito nos pode ressoar, de uma parte, o conceito oswaldiano de *aventura exogâmica*, de outra, o conceito de Bressane para o cinema – "organismo intelectual demasiadamente sensível" – e, de outra ainda, o conceito eisensteiniano de *filme patético*, Marton descreve o seguinte movimento da vida superando-se a si mesma, desde a sua dimensão celular até a composição de organismos complexos, em frequentes expansões:

> Atuando em cada elemento, a vontade de potência encontra empecilhos nos que a rodeiam, mas tenta submeter os que a ela se opõem e colocá-los a seu serviço. É por encontrar resistências que se exerce; é por exercer-se que torna a luta inevitável. Efetivando-se, ela faz com que a célula esbarre em outras que a ela resistem; o obstáculo, porém, constitui um estímulo. Com o combate, uma célula passa a obedecer à outra mais forte, um tecido submete-se a outro que predomina, uma parte do organismo torna-se função de outra que vence, durante algum tempo.[652]

Como demonstração do "caráter pluralista da filosofia nietzschiana", inclusive "no nível das preocupações fisiológicas", a autora traz em nota uma citação provinda dos fragmentos póstumos do filósofo, na qual Nietzsche se maravilha com essa temporária coesão do corpo humano:

> não cansamos de maravilhar-nos com a ideia de como o corpo humano se tornou possível, como essa coletividade inaudita de seres vivos, todos dependentes e subordinados, mas num outro sentido dominantes e dotados de atividade voluntária,

651 NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**, p. 111.

652 MARTON, Scarlett. "A nova concepção do mundo": vontade de potência, pluralidade de forças, eterno retorno do mesmo, p. 130.

pode viver e crescer enquanto um todo e subsistir algum tempo.[653]

Destaque-se o caráter temporário da coesão, a incessante exposição de cada organismo à desagregação dos seres que o constituem em luta, de tal modo que "é por facilidade que se fala num corpo, é por comodidade que se vê o corpo como unidade."[654]. Mais preciso, diz Nietzsche, seria encarar "o homem como multiplicidade: a fisiologia nada mais faz que indicar um maravilhoso comércio entre essa multiplicidade e o arranjo das partes sob e em um todo. Mas seria falso, disso, inferir necessariamente um Estado com um monarca absoluto (a unidade do sujeito)"[655]. Com isto, penso que já poderíamos contrapor a ideia de "uma personalidade", uma autoridade, que se imprimiria naquilo que se escreve. Mas avancemos na complexidade dos movimentos da vontade de poder, que, ao passo em que estilhaça a ideia de sujeito, também põe em crise a de intencionalidade – o que me interessa no sentido de retornar ao conceito de *força plástica*, descobrindo-a como algo que excede o suposto "eu" artístico.

Percebendo-se que o arranjo temporário de um corpo vive intimamente em luta, nunca em paz, nunca em repouso, compreende-se, antropofagicamente, que "a vida vive sempre às expensas de outra vida"[656], ou seja, tragicamente, que "nossa vida, como toda vida, é ao mesmo tempo uma morte perpétua."[657]. E, na medida em que *vontade de poder* é a vida de cada mínima parte constitutiva dos corpos, cuja coesão não significa unidade do sujeito, e que, desse modo, deixa de fazer sentido "a ideia de um aparelho neurocerebral responsável pelo querer", assim como "tampouco faz sentido considerar a vontade uma faculdade do homem", conclui-se que "ao ser humano não é facultado exercer ou não a vontade; ela não apresenta caráter intencional algum."[658]. No aforismo 19, do capítulo intitulado "Dos preconceitos dos filósofos", de *Além do bem e do mal*, Nietzsche decompõe o *complexo* da vontade, indicando: a pluralidade de sensações que todo querer implica; o pensamento que comanda; e, sobretudo, o *afeto* do comando, comumente chamado "livre-arbítrio", "o afeto de superioridade em relação àquele que tem de obedecer"[659]. Chega assim à crítica à ideia de vontade como atributo de um "eu", o qual, por sua vez, aparece novamente como um conceito sintético, que esconde as vontades contraditórias atuantes em nós, desse modo levando a crer

653 A autora fornece a seguinte referência: *NF* 37 [4], junho - julho de 1885, KSA 11, p. 576.
654 MARTON, Scarlett. "A nova concepção do mundo": vontade de potência, pluralidade de forças, eterno retorno do mesmo, p. 130.
655 Cf. *NF* 27 [8], verão - outono de 1884, KSA 11, p. 276s.
656 Cf. *NF* 2 [205], outono de 1885 - outono 1886, KSA 12, p. 167.
657 Cf. *NF* 37 [4], junho - julho de 1885, KSA 11, p. 578.
658 MARTON, Scarlett. "A nova concepção do mundo": vontade de potência, pluralidade de forças, eterno retorno do mesmo, p. 131.
659 NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**, pp. 22-23.

que vontade e ação sejam a mesma coisa. Leiamos:

> Mas agora observem o que é mais estranho na vontade – nessa coisa tão múltipla, para a qual o povo tem uma só palavra: na medida em que, no caso presente, somos ao mesmo tempo a parte que comanda *e* a que obedece, e como parte que obedece conhecemos as sensações de coação, sujeição, pressão, resistência, movimento, que normalmente têm início logo após o ato da vontade; na medida em que, por outro lado, temos o hábito de ignorar e de nos enganar quanto a essa dualidade, através do sintético conceito do "eu", toda uma cadeia de conclusões erradas e, em consequência, de falsas valorações da vontade mesma, veio a se agregar ao querer – de tal modo que o querente acredita, de boa-fé, que o querer *basta* para agir. Como, na grande maioria dos casos, só houve querer quando se podia *esperar* também o efeito da ordem – isto é, a obediência, a ação –, a *aparência* traduziu-se em sensação, como se aí houvesse uma *necessidade de efeito*; em suma, o querente acredita, com elevado grau de certeza, que vontade e ação sejam, de algum modo, a mesma coisa – ele atribui o êxito, a execução do querer, à vontade mesma, e com isso goza de um aumento da sensação de poder que todo êxito acarreta. "Livre-arbítrio" é a expressão para o multiforme estado de prazer do querente, que ordena e ao mesmo tempo se identifica com o executor da ordem – que, como tal, goza também do triunfo sobre as resistências, mas pensa consigo que foi sua vontade que as superou. Desse modo o querente junta as sensações de prazer dos instrumentos executivos bem-sucedidos, as "subvontades" ou subalmas – pois nosso corpo é apenas uma estrutura social de muitas almas – à sua sensação de prazer como aquele que ordena. *L'effet c'est moi*.[660]

Marton lembra que, no aforismo 36, também de *Além do bem e do mal*, "Nietzsche parece sugerir que entre o orgânico e o inorgânico não existe traço distintivo fundamental", ambos participando de um mesmo princípio, em ambos fazendo *efeito* a "vontade de potência"[661]. Leiamos o aforismo, para mim crucial, na tradução de Paulo César de Souza:

> **36.** Supondo que nada seja "dado" como real, exceto nosso mundo de desejos e paixões, e que não possamos descer ou subir a nenhuma outra "realidade" exceto à realidade de nossos impulsos – pois pensar é apenas a relação desses impulsos entre si –: não é lícito fazer a tentativa e colocar a questão de se isso que é dado não bastaria para compreender, a partir do que lhe é igual, também o chamado mundo mecânico (ou "material" [que Marton traduz por "inorgânico"])? Quero dizer, não como uma ilusão, uma "aparência", uma "representação" (no sentido de Berkeley e Schopenhauer), mas como da mesma ordem de realidade que têm nossos afetos, – como uma forma mais primitiva do mundo dos afetos, na qual ainda esteja encerrado em poderosa unidade tudo o que então se ramifica e se configura no processo orgânico (e também se atenua e se debilita, como é razoável), como uma espécie de vida instintiva, em que todas as funções orgânicas, com autorregulação, assimilação, nutrição, eliminação, metabolismo, se acham sinteticamente ligadas umas às outras – como uma *forma prévia* da vida? – […] A questão é, afinal, se reconhecemos a vontade realmente como *atuante*, se acreditamos na causalidade da vontade: assim ocorrendo – e no fundo a crença nisso é justamente a nossa crença na causalidade mesma –, *temos* então que fazer a tentativa de hipoteticamente ver a causalidade da vontade como a única. "Vontade", é claro, só pode atuar sobre "vontade" – e não sobre "matéria" (sobre "nervos", por exemplo –): em suma, é preciso arriscar a hipótese de que em toda parte onde se reconhecem "efeitos", vontade atua sobre vontade – e de que todo acontecer mecânico, na medida em que nele age uma força,

660 Ibidem, pp. 23-24.

661 MARTON, Scarlett. "A nova concepção do mundo": vontade de potência, pluralidade de forças, eterno retorno do mesmo, pp. 132-133.

> é justamente força de vontade, efeito de vontade. – Supondo, finalmente, que se conseguisse explicar toda a nossa vida instintiva como a elaboração e ramificação de uma forma básica da vontade – a vontade de poder, como é *minha tese* –; supondo que se pudesse reconduzir todas as funções orgânicas a essa vontade de poder, e nela se encontrasse também a solução para o problema da geração e nutrição – é um só problema –, então se obteria o direito de definir *toda* força atuante, inequivocamente, como *vontade de poder*. O mundo visto de dentro, o mundo definido e designado conforme seu "caráter inteligível" – seria justamente "vontade de poder", e nada mais. –[662]

*

662 NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**, pp. 39-40.







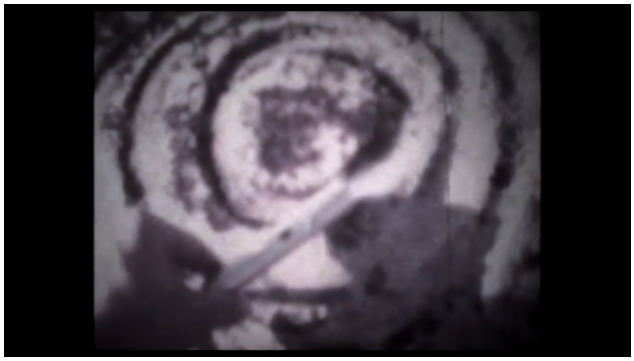














Figura 225 – Fotograma de *Beduíno*



Fonte: BRESSNAE (2016).

Figura 226 – Fotograma de *Sedução da carne*



Fonte: BRESSANE (2018).

Quero dizer que a *afirmação trágica* de Bressane é afirmação da *vontade de poder.*

Mas, tendo em vista que, para Nietzsche, essa vontade *é* a vida e que a pluralidade das "forças de vontade" em luta – que constituem um corpo como "estrutura social de muitas almas", ou seja, como *persona* – coloca em questão o absolutismo do sujeito e a própria ideia de sua unidade, não se trata de atribuir tal afirmação e tal vontade ao suposto sujeito Bressane. Ao contrário, com Bressane (com os filmes e textos assinados por esse nome), a *afirmação trágica* vem a implicar uma teoria do cinema que o percebe como *força plástica* irredutível aos limites autorais. Indico o trajeto:

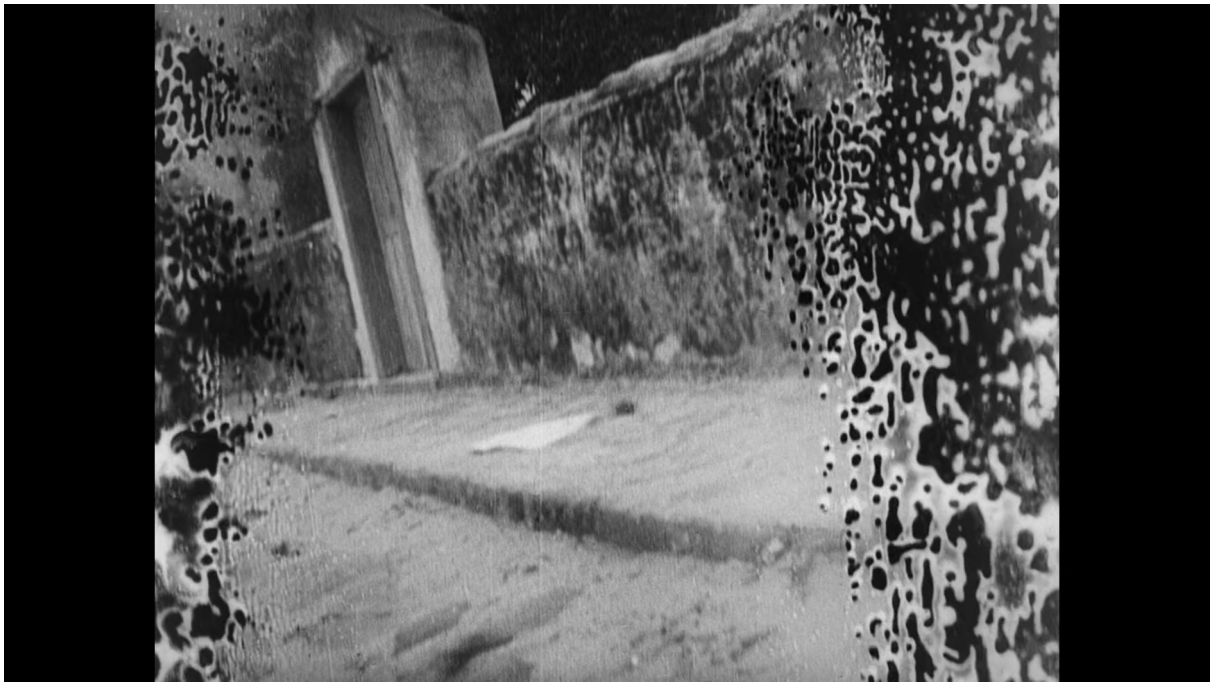
Se *força plástica* é, em suma, vontade de devorar e devir, ela pode ser compreendida como *vontade de poder*, na medida em que esta, por sua vez, é vontade de superação de si, ou seja, de vir a ser. Desse modo, a *força plástica* – a *vontade de poder* – se vê desvencilhada das pretensas unidade e intencionalidade do sujeito individual, o qual passa a ser reconhecido, inversamente, como passageiro *efeito* da *vontade de poder*, do incessante combate entre múltiplas forças – passageiro *efeito*, portanto, da vida perpetuamente morrendo.

Assim, se no cinema descobrimos a *força plástica* em suas incessantes transfigurações – como aquela transfiguração sofrida por um suposto Nietzsche e por tudo mais que se perde vindo a ser imagem –, no cinema, descobrimos também a *vontade de poder*, como eterna luta, padecimento e superação de si. Nesse caso, passamos a ver, nele, a *vida* querendo se exceder, querendo o eterno retorno dionisíaco, o rolar da película a sacrificar grãos de prata, que também são *vontade de poder sair de si*, de vir a ser infinitas máscaras – repetida, generosa e infinitamente consumidas.

Em Bressane – nesse dispendioso jogo com a devoração, com a destruição criadora –, desdobra-se, portanto, o *páthos trágico de uma vida acéfala e devoradora*. Seja na película mineral ou no código digital, a *vontade de poder* está aí se mostrando, concordando, aliás, com o cineasta, que percebe na matéria inorgânica do cinema um "organismo intelectual demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, ciências e a vida. [/] Onde tudo se traduz, tudo se dobra e desdobra. Chega à borda e transborda!". Dos inorgânicos *dinamogramas* cinematográficos, de suas *texturas*, extravasam forças de vontade atuantes em "nosso mundo de afetos e paixões", que se ramifica e irradia exorbitante – aventura promovida pela *vontade de poder* das imagens.

Enfim: cinema extemporâneo, experimentação da vida como devoração, aprovação da vida até na morte, afirmação trágica do eterno retorno do vir a ser – cinema eufórico, infinitamente além do sujeito e da sujeição, cinêxtase em que Nietzsche é ninguém, Oswald é ninguém, Bressane é ninguém. A essa *força plástica*, à impessoal *vontade de poder sair de si*,

eu – texto – tento dar vazão: *André* é ninguém, é *persona*, é *antro* de perdições.










Rai 3
aqui se INTER-ROMPE.
este filme não tem fim
só início e meio
o meio é o FIM...
la metà è la FINE...

Errata (*à guisa de recomêço*)

Quem no passado terá sido o mais forte, naturalmente não se pode prever.
ABY WARBURG: carta a A. Zweig, 1939.[663]

EL LABERINTO

Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como María Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto.

BORGES: *Atlas*, 1984.

663 Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 428.

1. Volto à escrita aforismática por um ímpeto casual. Ocorreu-me a chance de tentar uma autorreflexão em lampejos – autorreflexão do *eu texto*. Assim como me ocorrera inesperadamente a chance de me começar por aqueles riscos, assunções e horizontes, agora me volto a mim, olho para trás e me recordo, comendo minha Errática, como por aquele movimento de câmera que se volta ao corpo que a maneja, atraída por aquela boca, aquele abismo devorador onde a imagem se apaga, dada ao vir a ser. Volto-me a mim a fim de me pôr fim, de me encerrar, dar-me alguns traços finais, nos quais meus erros reverberem talvez mais concentrados, agudos, nesses riscos que debilmente medem o que sou, o que não sou, o que posso ser. Encerro-me na expectativa de explodir me estilhaçando em espelhos de novos possíveis. Mentira. Não me encerro. Já me sinto morrendo, quero dizer, renascendo, sinto minha agonia, meu transe de sobrevivente, eu indo lá onde eu não serei eu mesmo, lá onde desafogarei noutras mãos os batimentos cardíacos que me trazem e que me são incabíveis. Não sei se gosto de escorrer assim, mas também não sei viver de outra maneira, sempre de mão em mão, sempre maltratado, mutilado, amado, apagado, recomeçado, um sofrimento sem fim rajado de auroras e novos planos, novas vozes mais ou menos maldosas, desejosas de outra coisa nunca bem definida – a mim, pelo menos, nunca avisada de antemão, senão por vagos murmúrios de fantasmas: quando vejo, eis-me assim, manchado, maldito, exposto ao tempo, faça chuva ou faça sol, tendo, inevitavelmente, de suportar esses seus olhos, esses seus ouvidos, essas suas mãos, essa sua atenção, sua distração sabe-se lá do quê. Não te conheço. Mas vamos lá, repassemos algo do que se disse – e do que não se disse. Façamos uma Errata de nós mesmos: meus leitores, meus confidentes, conto e reconto com vocês.

2. Que eu seja *pesquisa*, *passagem*, *persona*, experimento de passados extemporâneos, que eu seja *texto*, parece-me fundamental, caso seja possível, no abismo, fundamentar uma existência. Ora, cada fração de fração de fração de segundo prova sê-lo. Pois não estamos sempre emergindo da infinita lacuna em que vamos caindo, dilacerados pelo atrito rascante com o porvir que nos passa? Não digo quase nada à toa – estou concentradíssimo em nosso assunto. Veja, já o vimos: Bressane é *pesquisa*, *passagem*, *persona*, experimento de passados extemporâneos. Bressane é acéfalo *texto* infinito, sofredor dos influxos que devora e pare. Não é bem assim, mas algo assim. É certo que as máscaras atuam com alguma razão na terrível comédia dionisíaca – e mesmo com mais de uma, provavelmente com várias ao mesmo tempo, cada qual mais ou menos segura de si mesma (mais ou menos ridícula) e com mais ou menos ganas de tomar a dianteira e dirigir as demais, mais ou menos tímidas, medrosas, preguiçosas, ressentidas, alegres, loucas… Mas repare: é

possível distinguir essas paixões? Em cada imagem nascida, em cada imagem que nos toca, que vem a ser em nós, não há uma infinitamente complexa trama de impulsos radicalmente interdependentes, coligados intimamente, indispensavelmente vitais ao instante que calha, que talha a imanência e a faz escoar para fora de si mesma, imaginativa, mascarada? Bressane-Ninguém, Bressane-outrem, *persona* no universo fortuito por onde passa o *páthos* trágico – Bressane devora e parodia essa paixão, ou seja, outra vez: Bressane não é nada – Bressane vem a ser, novamente, o prazer no construir, o prazer no destruir, um com o outro.

3. Sendo eu *passagem*, passou-me por *Educação sentimental* o começo dessa *pesquisa*. Não é curioso que, nessas errâncias, eu tenha encontrado uma definição de *experimental* tomada, por Rosa Dias, a Jorge Larrosa, um professor de filosofia da… *educação* – em um texto da professora em torno de um filósofo também preocupado com a… *educação*? Não é curioso que eu não tenha perseguido com maior afinco essa trilha que me saltou aos olhos, sem que eu, no entanto, a distinguisse claramente, embora eu também, de minha parte, tenha adotado a etimologia de *educação* – *ex-ducere* – e por isso a pensado em sentido análogo ao de *experimental* – ou seja, como passo para *fora*? Mas creio que se terá percebido: a *educação* de Bressane é, a meu ver, uma educação do *experimental*, uma educação do *êxtase*. Ou mesmo: em Bressane, *educação* é *experimentação*, é *êxtase*. Ainda não li Larrosa, ainda não li *Nietzsche educador*, de Rosa, como também ainda não li aqueles textos de Nietzsche debruçados mais detidamente sobre a questão. Recorro, apenas, então, à *educação dos cinco sentidos*, de Haroldo de Campos, e o recorto para dizer que Bressane nos ensina isso:

> o táctil o dançável
> o difícil
> de se ler / legível
> visibilia / invisibilia
> o ouvível / o inaudito
> a mão
> o olho
> a escuta
> o pé
> o nervo
> o tendão)
>
> 4. o ar
> lapidado: veja
> como se junta esta palavra
> a esta outra
>
> linguagem: minha
> consciência (um paralelograma

de forças não uma simples
equação a uma
única
incógnita): esta
linguagem se faz de ar
e cada corda vocal
a mão que intrinca o fio da
treliça / o fôlego
que junta esta àquela
voz: o ponto
de torção
trabalho diáfano mas que
se faz (perfaz) com os cinco
sentidos

com a cor o odor o repolho os piolhos

5. trabalho tão raro como
girar um pião na
unha

mas que deixa seu rastro
mínimo (não prescindível)
na divisão (cisão) comum
do suor

rastro latejante / pulso
dos sentidos que se (pre)formam:
im-prescindível (se mínimo)
o cisco do sol no olho
– claritas: jato epifânico!
alguns registros modulações
papel granulado ou liso uma dobra
certa um corte
seguro um tiro
na mosca

num relâmpago o tigre atrás da corça
(sousândrade)

o salto tigrino

6. o que acresce
resta
(nos sentidos)

ainda que mínimo
(húbris do mínimo
que resta)[664]

4. A *húbris*, o deslimite, a aberração dionisíaca, o *páthos* trágico pululando como piolhos, sim, infestando de risos a cabeça cortada do universo em queda… Esses inúteis saltos de um a outro verso, de um a outro plano, de um a outro tempo, de uma a outra imagem, saltos cujos rastros acrescem de impossíveis a ausência de Deus, lapidando o ar, o mar que nos confunde – nós, uma vez embarcados, outra vez naufragados… Essa exorbitância é a

664 CAMPOS, Haroldo de. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013, pp. 23-24.

marca imemorial da energia vital, da força que perpassa os animais, as plantas, as pedras, os grãos de prata de película, os *pixels* de *frames*, os raios de luz refletidos nas ondas que nos levam. Essa consumação dos tempos compassados é o que nos ensina Bressane. Essa *educação sentimental* nos conduz à experimentação do corpo para a impressão desses brilhos perdidos. Sem Deus, sem nada, dispender-se numa impressão passageira do cisco do sol no olho, da ferida do universo que sangra, de um suspiro da coisa em êxtase. Eis um dos passos dessa educação pelo erro milionário.

5. Venho tentando pensar a *textura* de Bressane, em cuja espessura comecei a encontrar vestígios que me sugerem, dela, desdobrar uma *constelação* que imagina nossa existência como um trânsito de ondas que tocam diferentemente as sensibilidades – nossa existência, portanto, como ao mesmo tempo imanente e descontínua, aparentemente transbordante. Na *textura* de Bressane, parecem-me interessar os trânsitos entre o sensível e o insensível, os toques de *forças* por onde elas ainda não haviam passado, a emoção do desconhecido penetrando o conhecido, emoção da música nas imagens, da embriaguez nos sonhos, embriaguez que, com violência mais ou menos gritante, faz os sonhos comunicarem entre si. Na *textura* de Bressane, parecem-me interessar essas reverberações sonoras e luminosas e a possibilidade de elas refletirem no outro mesmo. Os reflexos dessa *textura* – lacunar na medida de cada sensibilidade, sempre cambiante – fazem pensar em irradiações galáticas, em história(s) das galáxias. Bressane, para mim, nomeia essa *textura patética*.

6. Compreender a vida como *fluxo de forças* – no limite, ininteligível, sem rumo certo, sem finalidade dada a princípio, em suma, *informe* – pode corresponder ao valor dado ao *dispêndio*. Tal correspondência é, aliás, como vimos, o que fundamenta, para Bataille, a necessidade de, do *dispêndio*, tomar consciência, a fim de mobilizar mais ou menos conscientemente o excesso de energia que nos anima, ou seja, a fim de canalizar, a *força* que nos carrega, ao que quer que seja de desejável, de bom – considerado, esse *bom*, bem entendido, *além do bem e do mal*, ou seja, em perspectiva, sem pretensão universalista. Em Bressane, tal compreensão da vida como *fluxo de forças* encontra desdobramentos na recusa de métodos de montagem que visem à apreensão de *um* sentido e na escolha por aquilo que o cineasta chama "caotização dos clichês", como se pode ler na entrevista em anexo. Desse modo, a noção de *dispêndio*, aí, não se traduz apenas nos comportamentos luxuosos de suas personagens, mas, mais intimamente, na energia, na força consagrada à proliferação dessas imagens que, no (sem) fim das contas, não encerram sentido finalmente apreensível – ao

contrário: parecem não cessar de nos convocar à interpretação, ou seja, ao jogo ficcional, à montagem. Decorre daí que, também nós, que consagramos a esse jogo boa parte de nossas forças, entremos na dinâmica dispendiosa, a qual, no caso, envolve, entre outras coisas, ver e rever os filmes, preencher muitos cadernos de notas, distinguir citações referenciadas ou não, escolher algumas às quais dar tempo, confrontar as imagens… em suma, tecer novas tramas. A *pesquisa* que produz as *texturas* de Bressane participa de um movimento de *pesquisa* que as ultrapassa e no qual também nós entramos, com a consciência mais ou menos clara de que ela se caracteriza por ser sem fim. É preciso, portanto, não esquecer a *parte maldita* da *pesquisa*, ou seja, tanto aquilo que nela não se objetifica e se mantém como força inconsciente quanto o que se objetifica como sem sentido e fica, em alguma medida, fora do texto, ou, ainda, aquilo que se objetifica como sem sentido e, não obstante, entra em cena, neste caso atuando como um maldito bendito.

7. E o que entrou em cena? Para dar um resumo da ópera, direto ao ponto, bem objetivamente, eu começaria por aquele plano geral: vemos uma profusão de pontos luminosos coloridos, em gravitações vertiginosas. Estamos rodeados por esses movimentos, embora deles mantendo uma distância que nos permite vê-los. É como se estivéssemos perante o desenrolar de um filme muitas vezes ampliado, a ponto de nenhuma figura reconhecível se traçar, a ponto de vermos sua vida granular. Fixamos, contudo, a atenção em um grão. Ele retorna a cada passagem de fotograma e não sabemos se é ele que vem a nós ou nós que vamos a ele. Seja como for, ele toma cada vez mais o espaço do quadro, do qual não vemos a moldura, pois nosso olhar está como que afundado nele, caindo, caindo, caindo… E, quanto mais próximo de nós, o que era um grão, uma parte infinitesimal do conjunto radiante, vem se descobrindo, ele mesmo se alterando, composto de infinitos grãos também luminosos. Mas nossa visão agora se adequou a certas configurações reproduzidas pelos grãos do grão retornante. E esses grãos emitem sons, uma confusão de sons, que às vezes se organizam, produzindo aquilo que viremos a chamar música, outras vezes se dispersam caoticamente, produzindo aquilo que viremos a chamar ruído, outras vezes, ainda, deslizam entre a música e o ruído, produzindo aquilo que viremos a chamar *tragédia* ou *cinema experimental*, música da luz dissonante – de cujos experimentos viremos a perceber um *signo*: Bressane. Como que por um passe de mágica – mais provavelmente por uma história que nos escapa, perpassando-nos – estamos agora em posse de uma tecnologia da qual desconhecemos o funcionamento íntimo e que, não obstante, permite-nos, induz-nos a manipular esse signo: pressionamos o botão que o faz tocar, pressionamos o botão que o faz parar, extraímos de seu organismo complexo

aquilo que viemos a chamar *dinamogramas*, meditamos em torno de um desses fragmentos gravados na memória e discorremos o pensamento que ele nos doa, consoando com outros fragmentos, de outros signos, que também devoramos. É patente a manipulação, a falsificação do profundamente *informe*, profundamente grão a-sígnico. Mas isso não nos impede de tocar o baile: é a esse jogo que o signo Bressane nos convida, inclusive nos ensinando procedimentos dessa arte de descobrir *passagens*, de compor outras músicas com o passado musical desses grãos de grãos retornantes. Eis a ópera inoperante daquele que viemos a chamar *homo ludens*, o *antropófago* da nave contemporânea, em transe inútil pela infinita *vontade de poder* do grão inorgânico.

8. Vejo Bressane atuando nessa exorbitante bacanal celeste, de grão a grão. Eu – *texto*, *bioescritura* – derivo do *assombro*, do *espanto* com as imagens que ele daí extrai, que ele aí lança. Já o sabemos, quero dizer, já o propusemos: essa bacanal é uma violenta festa da *comunicação* entre as aparências descontínuas, entre as figuras apolíneas arrebatadas pelo encanto dionisíaco, em êxtase de tal modo forte, que, abertas à violação de umas pelas outras, chegam a parir novas imagens, já dadas à desmesurada proliferação. O gesto de Bressane, aí, como vimos, é duplo. Afirma o corte, interrompe a embriaguez desenfreada, rasga a imanência e distingue, separa as imagens, dá-lhes limite, moldura. O que é espantoso: pois como é possível estar aí mergulhado, sofrendo, sendo continuamente atravessado, e mesmo assim reunir forças na direção desse gesto de fender e afastar enormes massas de mar furioso? Virá, esse ímpeto, do riso, do desacreditar do peso sufocante dessa memória condensada na imanência? Sim, rimos bastante, rimos e nos esquecemos da dor, da permanente violação disso a que chamamos nossos corpos, esquecemos que em cada movimento seu perpassam todas as imagens, sentimo-nos *centros de indeterminação*, muito capazes de abrir o tempo e o espaço às nossas ações, sentimo-nos leves, ouvimos a variadas distâncias os sons mais agradáveis e preocupantes, abrigamo-nos, atacamos e nos consagramos mesmo aos maiores e menores luxos, na medida de nosso poder de perda. E também pensamos, como se diz. Quero dizer, acreditamos pensar. Mais do que isso, acreditamos poder valorizar o pensamento. Acreditamos mesmo poder afirmar – como se fôssemos nós, individualmente, os responsáveis por isso, e não um antigo hábito de origem perdida –, acreditamos poder afirmar o valor da verdade, ou ainda questionar esse valor, acreditamos poder, nós mesmos, transvalorar os valores – o que, nessa história, dá *quase* no mesmo que acreditar poder segui-los à risca, parece-me. De todo modo, valoramos. Eu mesmo – *texto* – creio fazê-lo a todo momento. E é espantoso, em Bressane, esse caráter épico de se expor valorando, ou seja, cortando,

distinguindo, selecionando imagens, montando, operando em alguns e não em outros sentidos. É espantoso que nos pareça podermos entender em que sentidos vão essas montagens. Não basta sentir qualquer coisa fora de si e sentir-se a si mesmo pela marca dessa distância – o que já seria muito, se acaso compreendemos a vida como esse afogamento perpétuo aqui e ali interrompido para um breve respiro, um breve aceno individual… mas sentimo-nos capazes também de dizer que entendemos algo do que vemos! A brincadeira, pelo jeito, não tem tamanho… Certo: esse signo, Bressane, brinca nessa confusão da qual acreditamos nos abstrair muito livres e soltos. Mas a brincadeira não acaba com o recorte das imagens, nem com segredá-las como tesouro amado: uma força maliciosa conduz tal signo a abrir a caixa da memória e a lançá-la pela janela afora, para que as imagens possam tomar novos ares… pior: a jogar a memória ali pela Baía da Guanabara, aonde tantas histórias chegam, de onde tantas histórias partem. Lembra-nos assim, esse signo, que a coisa tem dois lados: a dialética e a narcose, a operação e o erotismo, a manutenção e a perda. O jogo acontece nesse vaivém das marés.

9. A *educação sentimental* de Bressane – no sentido da *experimentação* na exorbitante bacanal celeste – é uma *educação* da *força plástica* como *devoração* de *passados*. Cada filme, desse modo, pode ser compreendido como "estrutura social de muitas almas", como *persona* dada à vida das imagens. Percebe-se, aí, uma dinâmica da *vontade de poder*, uma luta entre duas forças: a do organismo devorador e a das *pathosformeln*, que, pela *intradução*, pela *transfilmagem*, vêm a sobreviver. Seria talvez mais preciso, parece-me, dizer que o que ocorre é uma mútua devoração, uma interpenetração de forças: a do organismo exogâmico que sai de si pela transgressão do Limite, ruminando passados nessa *passagem*, e a das fórmulas de *páthos*, que incidem nesse organismo, que tomam seu corpo para virem a ser outras. Atua, nesse esforçoso encontro, uma misteriosa atração erótica, como se as imagens chamassem o cinema, como se o cinema chamasse as imagens, para essa impressão reconfiguradora do vir a ser, para essa gestação da exorbitância universal. A *educação sentimental* de Bressane encaminha a esse duplo *sacrifício*, a essa dupla violação de seres supostamente isolados, pela qual a vida se afirma na morte. Em outras palavras, a *educação sentimental* de Bressane pode ser pensada como rompimento de "matéria organizada", reabertura do abismo que a ameça e reorganização em novos corpos, novas imagens, novas texturas – ou seja, como condução ao *recomêço* que se projeta no nada, que lança a vida ao eterno retorno de seu *excesso*.

10. Dito mais objetivamente, vimos que a montagem experimental de Bressane é marcada por choques entre imagens visuais e sonoras, selecionadas e combinadas "como um *shot* seguido a outro" – como o disse Haroldo, da montagem de Eisenstein –, ou mesmo sobreposto a outro. Mas se, por um lado, os intervalos entre as imagens dão a ver como que um acabamento, um isolamento de cada uma em si mesma, por outro, como notou Bressane a respeito de *Capitu e o capítulo* – e como de certo modo observamos em *Crazy love* e *Sedução da carne*, por exemplo –, essas interrupções são também aberturas, pelas quais outras imagens podem entrar em jogo. Ou seja, a *descontinuidade* (ou *transcendência*) entre as imagens possibilita, paradoxalmente, abrir o filme à *continuidade* (ou *imanência*) da qual todas as imagens são abstrações e na qual, ao mesmo tempo, todas elas *comunicam* intimamente. A distinção das imagens entre si não é, contudo, absoluta e se, por um lado, abre canais pelos quais outras imagens entram na montagem, por outro, quando combinadas, seu isolamento é perturbado e os limites que as distinguem não impedem os contágios entre umas e outras. Neste *cinemar* – erotismo poético em que o espectador se joga –, cada imagem *excede* a si mesma e transborda na outra, proliferando novas imagens. Tal *excesso* condiz com pensar o cinema como "um organismo intelectual demasiadamente sensível", "onde tudo transborda". Abrir os filmes para esses transbordamentos, esses fluxos excessivos de imagens, leva o cinema de Bressane a outro *excesso* – o das fontes que nele confluem e das quais não é possível dar conta. Além disso, os textos – que, por meio de uma *travessia* espaço-temporal, penetram os filmes e neles fazem Texto – promovem um transbordamento dos limites fílmicos enquanto obras, indicando-nos um *fora-de-campo* com o qual podemos jogar e fazendo, de Bressane, um *cinedédalo*. Em outras palavras, pensar em Bressane uma *poética da constelação* implicaria pensá-la, ao mesmo tempo, como uma *poética da extração*, uma *poética do extravio*. Por meio dessa tração para o fora, cada nova constelação proposta, cada nova imagem dialética marca um *excesso* da vida para além de si mesma, da vida que se trai, atraída por vir a ser o que ela não é.

11. Essa atração erótica, entre o organismo cinematográfico e as imagens, carregadas de força explosiva, à beira do êxtase, torna difícil, senão impossível, sustentar a ideia de um suposto "eu" artístico, que atue autonomamente. De fato, parece-me que o *transe* por que passei me possibilitou, não obstante a embriaguez, traçar uma história que atravessa Bressane, tirando-o de si: uma história da tentativa de pensar e experimentar a infinita acefalidade universal e, particularmente, nela jogado, o indivíduo como transitoriedade, como confluência passageira de forças inconscientes. Não seria nesse sentido que Nietzsche se *designou*

psicólogo? Ou seja: psicólogo dos *signos*, das *imagens*? O signo Wagner, o signo Schopenhauer, o signo Cristianismo, o signo Dioniso, o signo Eu… E o que teria descoberto ao investigar o inconsciente desses signos, dessas imagens? Que, para afirmar sua direção, cada um, cada uma, luta com outros *signos*, outras *imagens*, vindo a ser a aparição, para um eu transitório, do resultado provisório da interminável *agonia* íntima – da inconsciente *vontade de poder* – de uma multidão de *signos*, de *imagens*. E – supondo-se que seja reconhecível e aceitável que cada imagem que experimentamos convoca outras imagens, cuja força dura em nós, prolongando-se na memória como lembrança e expectativa, desejo, busca e repulsa por, precisamente, outras imagens – podemos perguntar: não seria, toda essa vida, *signo*, *imagem*? Não seríamos nós, eu, você – nessa vida – também signos, imagens, em suma: *bioescritura*? De modo que, quando digo que o signo Bressane, por sua vez, diz da *saída de si* como passo para a criação, não temos como saber ao certo de que *si* se *sai*, nem o que seja precisamente *sair*.

12. *Nachleben* das imagens como *afirmação trágica* da *vontade de poder sair de si*, *vontade de poder retornar*. Essa história da qual Bressane participa pode se prolongar. Quero atuar para esse prolongamento em breve. Talvez se perceba – pela indicação que dou do cineasta como *passagem* de uma história que o atravessa, como Ninguém, como *persona* da *sobrevivência* das imagens – que tal prolongamento tocará os estudos de pensadores em torno de Aby Warburg, quem, aos olhos de Didi-Huberman, haveria tido uma "maravilhosa lucidez quanto à história transindividual de seus objetos de estudo e de paixão: as imagens."[665]. Poderíamos dizer, por essa via, que Bressane também se move no "terreno acidentado, rizomático e sem fronteiras do 'drama da alma', esse *Seelendrama* de que tanto falou o autor de *Mnemosyne*."[666]. Bressane também seria um "pescador de pérolas"[667]. Também com ele seria preciso *mergulhar*, "como quem mergulha num oceano sem limites conhecidos e se descobre nas profundezas das águas"[668]. Não é significativo que Didi-Huberman tenha vindo a imaginar o espaço da pesquisa de Warburg como um espaço oceânico, reverberando assim a *imanência* batailleana, o mar tormentoso em que Schopenhauer viu o indivíduo em risco de soçobrar, aquele mar da aventura de *Limite*, no qual se perdem as personagens e que, em

665 DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**, p. 423.
666 Ibidem.
667 Ibidem, p. 424.
Didi-Huberman toma a designação de um texto de Hannah Arendt em torno de Walter Benjamin. A referência por ele sugerida é essa:
ARENDT, H. (1968). Walter Benjamin (1892-1940). trad. A. Oppenheimer-Faure e P. Lévy. *In*: **Vies politiques**. Paris: Gallimard, 1974, p. 244-306.
668 Ibidem.

Bressane, vemos recorrentemente vindo a se chocar contra o litoral carioca? E o que seriam as pérolas recolhidas por esses pesquisadores, por esses mergulhadores? Didi-Huberman narra uma parábola: quando, pela primeira vez, ao buscar "seus tesouros nos recifes escuros, como um punhado de enigmas a resolver", o pesquisador vem a encontrar uma pérola, ele "acredita ter entendido tudo, pois seu troféu é a significação, o *meaning* do mar, supostamente contido no detalhe de sua pérola.". Certo dia, no entanto, contemplando-a "com espírito sonhador, reconheceu-a de imediato: não era outra coisa senão o olho de seu pai morto". Obcecado pela questão, mergulha novamente, percebendo agora que "os tesouros do mar proliferam, existem em número infinito": "misturados ou dispersos, todos os corais e todas as pérolas de todas as gerações de ancestrais próximos ou distantes. Coberta de algas e impurezas, já se vão séculos que essa herança espera para ser reconhecida, colhida, repensada.". De modo que o pesquisador compreende "que aquilo em que ele mergulha não é o sentido, mas o tempo."[669]. Abramos um pouco mais a página para essa história:

> Todos os seres dos tempos passados naufragaram. Tudo se corrompeu, com certeza, mas tudo ainda está lá, transformado em memória, ou seja, em algo que já não tem a mesma matéria nem a mesma significação: um novo tesouro a cada vez, um outro tesouro a cada Outrora metamorfoseado. Por fim, nosso herói compreende o mais importante: foi o próprio meio em que ele nada, foi o mar, a água turva e maternal, tudo aquilo que não é "tesouro" endurecido, mas o entre-dois das coisas, o fluxo invisível que passa entre pérolas e corais, foi justamente isso que, com o tempo, transformou os olhos de seu pai em pérolas e seus ossos em corais. Ao intervalo, à matéria do tempo – ora flutuante, ora estagnada –, devem-se todas as metamorfoses que fazem de um olho morto um tesouro sobrevivente.
>
> No momento em que compreende isso, o pescador de pérolas sente um desejo imperioso: permanecer lá para sempre, fazer do próprio meio orgânico em que ele nada – não do *sentido* dos próprios tesouros, mas da *Leben* dos fluxos que os possibilitaram – o objeto de sua busca. Ele bem sabe da loucura trazida por esse desejo: para conhecer completamente esse meio vital, esse meio de sobrevivência, seria preciso viver nele, afogar-se, perder a vida.
>
> […]
>
> Os objetos do saber warburguiano, portanto, menos aparecem como objetos passados que como *Urphänomene*: "fenômenos originários", observados em suas sobrevivências. Eles estão sempre em movimento e, tal como certos animais marinhos, disseminam à sua volta um rastro de tinta, uma nuvem de escuridão que dificulta sua medição exata e seu exame com serenidade. Não têm limites precisos. Projetam uma energia sombria a seu redor e até em nosso foro íntimo. Fantasmas calcificados, ficções cristalizadas, corais de memória, eles são, nas águas turvas do tempo, eminentemente fantasmáticos. Os objetos da história warburguiana – as imagens – de modo algum são objetos, portanto. Reduzi-los a essa condição é negar sua própria "vida", ou seja, sua capacidade de se metamorfosearem e se moverem num meio do qual sua própria matéria participa, e que Pierre Fédida tão bem denominou de "sopro indistinto da imagem". Esse sopro é *imagem* e *tempo*, simultaneamente. Warburg o expressou, meses antes de morrer, ao afirmar que a história das imagens deve ser compreendida como uma "história de fantasmas para gente grande" [*Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene*].[670]

669 Ibidem, pp. 424-425.

670 Ibidem, pp. 425-426.

Didi-Huberman fornece as seguintes referências para as citações:

13. Creio ter demonstrado a validade da hipótese de se poder ver Bressane como *um cinema do excesso*, não obstante o inerente paradoxo dessa afirmação. Nota-se, no entanto, uma possível contradição no que foi aqui pensado. Pois também afirmo – essa é outra de minhas hipóteses, apensa àquela – que Bressane é Ninguém e que com ele podemos chegar a uma visada da história das imagens como movimento transindividual. Todavia, mesmo que eu tenha buscado pô-lo em *conversa*, retirando-o de uma possível razão monológica – na verdade, impossível, do ponto de vista que adotei –, não terei dado demasiado valor à perspectiva assinada por ele, ao signo Bressane, como centro de meus desdobramentos? Sim, pois poderia ter partido de textos assinados por outros nomes, que viessem a tomar a dianteira para pesquisar, inclusive, entre outros "objetos", os filmes assinados por Bressane, abrangendo assim uma dimensão de pensamento diversa da que descrevi. Mas a coisa é mais complexa. O fato de ter partido de Bressane não significa que eu tenha a ele chegado de mãos vazias. Terei eu conseguido escapar do que possa ser uma orientação exclusivamente sua, a fim de transtorná-la? Diria que sim. Seja como for, parece-me que algum valor há em ter reaberto o jogo, mesmo que lançando principalmente os dados trazidos pelo cineasta: Nietzsche, Bataille, Oswald, Haroldo, Einsenstein, Benjamin, Warburg, Borges, Murilo Mendes, Pessoa… E tendo a pensar que os caminhos se mantêm abertos, mesmo que partindo desses lugares possivelmente um tanto óbvios para eventuais leitores meus, como você. De todo modo, o pensamento que essa constelação – de astros já bastante estudados – parece continuar propondo é o pensamento do *experimental*, a possibilidade de uma *educação* como cultivo criativo de sensibilidades, de modo que o ar que aqui se respira, ao invés daquele de espaço apertado pelo conhecido, é o de horizontes que vêm se rasgando mesmo à janela de um apartamento, podendo por aí entrar muita notícia de outros mundos – *outros* a mim e talvez a você. Desejo que possamos respirar com Bressane, mergulhando no fotograma para ver os infinitos filmes dentro do grão.

14. Agora sim, cara leitora, caro leitor, lenta leitora, lento leitor, é hora de me abandonar à poeira da biblioteca, ao menos enquanto durarem as bibliotecas, e à memória digital, ao menos enquanto durarem as pesadas máquinas que comportam essa memória.

FÉDIDA, P. (1995) **Le site de l'étranger**. La situation psychanalytique. Paris: PUF. [Ed. brasileira: **O sítio do estrangeiro**: a situação psicanalítica. Trad. Eliana B. P. Leite, Martha Gambini, Mônica Seincman. São Paulo: Escuta, 1996].

A de Warburg viria de uma nota datada de 2 de julho de 1929, constante em:

WARBURG, Aby. *Mnemosyne. Grundbegriffe, II* [*Mnemosyne*. Conceitos fundamentais, II]. Londres: Warburg Intitute Archive, III, 102.4.

Agora vai, agora vou embora, com uma última palavra séria, ridícula, ridente. Esvai-se o tempo do jogo e o escritor precisa trabalhar, infelizmente, empenhar-se na *cronologia* da operação servil, se é verdade, como se costuma crer, que a operação servil não é atravessada – também ela, como a Errática, o *texto* – por fantasmas *anacrônicos*, por sussurros que constrangem e dominam os corpos escravizados. Aliás, é do tempo dos vestígios que quero falar, de que já falei, mas a que quero retornar, para, como meu último gesto, inscrever na sutil memória da terra e lançar nos inconscientes destinos astrais uma mínima faísca, que provoque o desejo pela debandada rumo ao gozo temporal, rumo ao ócio. Fugir do trabalho, como o diabo foge da cruz. A *educação sentimental* de Bressane conduz uma ode à fuga, à música das imagens se desdobrando no tempo, vaidosas, orgulhosas, soberbas, infantis, no sentido mais malicioso do termo, avessas às pretensas preocupações do jornalário, enfadadas pela correria do servissalário, tão pobre quanto devastadora. Retrair-se, pôr-se à parte, insubordinável nem que seja por um instante, pôr em risco o sonâmbulo mundo humano, seu precipitado apagamento por meio de uma obra miseravelmente colossal, irrefletida e medonha, apertada, desconfortável, atrofiadora do tato, do gosto, da dança do pensamento. Sim, estou falando de um ponto de vista de ave de rapina, vejo daqui o monstro que essa massa agitada, assassina e fumacenta configura, arrasando o globo que ainda a faz brotar, surpreendentemente. Estou portanto desconsiderando as diferenças inerentes a essa massa, cinzenta em mais de um sentido, que ainda não deixou de se querer motivo e razão de toda existência. Essa massa é poderosa, mas talvez apenas como massa. Ela produz desvarios gigantescos, que possivelmente apavorariam os mais terríveis dos que ela chama selvagens. Mas é certo que a coisa muda de figura ao me aproximar, passando a perceber as complexas afetações entre os corpos que a compõem, as maiores ou menores distâncias entre os valores e comportamentos que os movem, as aparentes distinções hierárquicas que os ordenam, por entre as quais, no entanto, parece circular um sentimento comum, o medo, e uma atitude comum, a obediência. Isso, também o digo a partir de uma visada muito geral, pois é certo que há desvios, que há risos e sacrifícios. É a esses desvios que a *educação sentimental* de Bressane me parece querer se dar, dedicada à *intradução* dos *intraduzíveis*, ao erotismo das *texturas* irredutíveis à razão homogênea. A inútil proliferação dessas galáxias, desses êxtases luminosos, silenciosos, aberrantes, atua como uma navalha na duração do trabalho, no mundo profano, suado em sua camisa de força, mais ou menos elástica, raramente despida. Tarefa difícil, talvez impossível, seria mensurar a extensão do corte, as decorrências da ferida e o tempo de cicatrização, que permita aos corpos atingidos retomarem suas tarefas mal pagas. Recomendável, portanto, é cultivar o corte, expor-se reiteradamente a ele, a ponto de se tornar capaz de deleitar-se com o

sangue que escorre e nunca mais desejar fechar a ferida, posto que isso significaria voltar aos negócios dos homens que não aprenderam a gozar com ela. Cultivar a ferida: amar as imagens, sentir o toque dos fantasmas, sofrer o parto das histórias, ser *persona*. No mínimo, distende-se assim o tempo, desacelera-se a matança terrena e adia-se a colonização interplanetária. A *educação sentimental* de Bressane é uma consagração à *agonia* experimental, à indeterminada soberania da *pesquisa* sem fim. Recomecemos…

Eu dera o primeiro grande passo. Mas o que me acontecera?

Eu caíra na tentação de ver, na tentação de saber e de sentir. Minha grandeza, à procura da grandeza do Deus, levara-me à grandeza do inferno. Eu não conseguia entender a Sua organização senão através do espasmo de uma exultação demoníaca. A curiosidade me expulsara do aconchego – e eu encontrava o Deus indiferente que é todo bom porque não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma. A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica. Uma titânica indiferença que está interessada em caminhar. E eu, que quisera caminhar com ela, ficara enganchada pelo prazer que me tornava apenas infernal.

A tentação do prazer. A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. E eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgíaco de mim mesma. Eu nunca mais repousaria: eu havia roubado o cavalo de caçada de um Rei da alegria. Eu era agora pior do que eu mesma!

CLARICE LISPECTOR, *A paixão segundo GH*, 1964.[671]

671 LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020, p. 127.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfe**. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

AGAMBEN, G. **Ninfas**. Tradução: Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. *In*: **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 101-155.

_____. A Antropofagia como visão do mundo. *In*: **Diário confessional**. Organização de Manuel da Costa Pinto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, pp. 511-549.

_____. **Um homem sem profissão**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

_____. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, Ano I – Número 1, Maio – 1928.

_____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *In*: **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias** (Obras completas – 6). 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

_____. O antropófago. *In*: **Estética e política**. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento do texto: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992 – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. Notas para o meu *Diário confessional*. *In*: **Estética e política**. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento do texto: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992 – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. Imprecação a Tristão de Athayde. *In*: **Estética e política**. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento do texto: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. "Mensagem ao antropófago desconhecido", *In*: **Estética e política**. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento do texto: Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. Schema ao Tristão de Athayde. **Revista de Antropofagia**, Ano I – Número 5, Setembro – 1928.

CHINA. Assumpto resolvido. **Revista de Antropofagia**, Ano I – Número 9, Janeiro – 1929.

FREUDERICO. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição – 1º número, 1929.

JAPY-MIRIM. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição – 2º número, 1929.

NÃO ASSINADO. de antropofagia. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição – 4º número, 1929.

ARENDT, H. (1968). Walter Benjamin (1892-1940). trad. A. Oppenheimer-Faure e P. Lévy. *In*: **Vies politiques**. Paris: Gallimard, 1974, p. 244-306.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, 2010.

AVELLAR, José Carlos & SARNO, Geraldo. Conversa com Júlio Bressane: *Miramar*, *Vidas secas* e o cinema no vazio do texto. **Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 06, jul-ago de 1997.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. Porto Alegre: L&PM; Edição de bolso, 1998.

AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. **Antropofagia – palimpsesto selvagem**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. *In*: **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de "A noção de dispêndio". Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. **A experiência interior***:* seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953. (Suma ateológica, vol. I). Tradução, apresentação e organização: Fernando Scheibe.1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. (Filô/Bataille).

_____. **Teoria da Religião**: seguida de Esquema de uma história das religiões. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **O erotismo**. Tradução: Fernando Scheibe. 1. ed.; 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. La structure psychologique du fascisme. *In*: **Œuvres complètes I** – Premiers Écrits, 1922-1940. nrf, Gallimard, 1970, pp. 339-371.

_____. **Acéphale** (Nietzsche e os fascistas). Tradução: Fernando Scheibe. Ilha do Desterro – SC: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. **Acéphale** (A conjuração sagrada). Tradução: Fernando Scheibe. Ilha do Desterro – SC: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. **Acéphale** (loucura, guerra e morte). Tradução: Fernando Scheibe. Ilha do Desterro – SC: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. "L'Amérique disparue", em *Œuvres complètes I – Premiers Écrits, 1922-1940*. *nrf*, *Gallimard*, 1970, pp. 152-158.

_____. A América desaparecida. *In*: **A pura felicidade**: ensaios sobre o impossível. Organização, apresentação e tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

_____. **História do olho**. Tradução: Eliane Robert Moraes. São paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. A arte primitiva. *In*: **Documents**. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. O baixo materialismo e a gnose. *In*: **Documents**. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. Figura humana. *In*: **Documents**. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. A linguagem das flores. *In*: **Documents**. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Desterro: Cultura e Barbárie, 2018.

_____. **Lo que entiendo por soberanía**. Traducción: Pilar Sánchez Orozco y Antonio Campillo. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., e I.C.E./U.A.B., 1996.

BENJAMIN, Walter. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1).

_____. Sobre o conceito de história. *In*: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v.1).

_____. **Passagens**. Organização: Willi Bolle; Tradução do alemão: Irene Aron; Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação: Willi Bolle; Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BORGES, Jorge Luis. El Aleph. *In*: **Obras completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. Historia de la eternidad. *In*: **Obras completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. El asesino desinteresado Bill Harrigan. *In*: **Obras completas** (1923-1972). Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

_____. O assassino desinteressado Bill Harrigan. *In*: **História universal da infâmia**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BORGES, Luiza Aguiar. **Delém, a flecha**: arquifilologias do desejo. 2023. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023.

BORNHEIM, Gerd (org.). **Os filósofos pré-socráticos**. São Paulo, SP: Editora Cultrix, Ano:

98-99-00.

BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem. *In*: **Teatro completo em 12 volumes** (Volume 10). Tradução: Fernando Peixoto, Renato Borghi e Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 145-218.

BRESSANE, Julio. Choque simbólico. Julio Bressane sobre *Educação sentimental.* **La furia humana**. Disponível em: http://www.lafuriaumana.it/index.php/48-archive/lfu-20/197-choque-simbolico-julio-bressane-sobre-educacao-sentimental-symbolic-check-julio-bressane-on-educacao-sentimental (Acesso em: 09/05/2022.)

_____. Vieira: Sermões e sua Sombra. *In*: **Alguns**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

_____. O experimental no cinema nacional. *In*: **Alguns**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

_____. Deslimite. *In*: **Alguns**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

_____. Noosmancia. *In*: **Alguns**. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995

_____. Fotodrama: grão de luz no deserto. *In*: **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000.

_____. Jean-Marie Straub, a Crônica de Anna Magdalena Bach. *In*: **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. **Deslimite**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

_____. Sedução da Carne: breve divagação. *In*: **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

_____. Beduíno. *In*: **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

_____. Penhasco, Mirante, Mar, Rua Aperana 52. *In*: **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

_____. *Os cafajestes*. *In*: **AB-Cena**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

_____. Arrazoado pequenino para o grande Caos. *In*: **Deslimite**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

_____. *Mnemosyne: les signes parmi nous*. *In*: **Deslimite**, Rio de Janeiro: Imago, 2011.

_____. O experimental no cinema nacional. *In*: WOROBOV, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). **Julio Bressane – Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

BURUCÚA, José Emílio. **História, arte, cultura**: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

BYRON, George Gordon; KEATS, John. **Byron e Keats**: entreversos. Traduções: Augusto de

Campos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

CABRAL, Luís Fernando Beloto. **Notas para uma tradução de Julio Bressane por Hélio Oiticica**. Dissertação. (Mestrado em História da Arte) – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos, 2021.

_____. Capitu e o capítulo: infiltrações, sobrevivências e interstícios. **Revista TEL**, Irati, v. 13, n.2, p. 114-141, jul./dez. 2022.

CAMARNEIRO, Fabio Diaz. **Cinema inocente**: Artes Plásticas e Erotismo em *Filme de Amor*, de Júlio Bressane. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. O cinema do cinema: Julio Bressane, tradução e invenção. *In*: PENAFRIA, Manuel; BAGGIO, Eduardo Tulio; GRAÇA, André Rui; ARAUJO, Denize Correa. **Revisitar a teoria do cinema**: Teoria dos cineastas, vol. 3. Universidade da Beira Interior: Editora LabCom.IFP, 2017, pp. 133-148.

CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984.

_____. **A educação dos cinco sentidos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

_____. ciropédia ou a educação do príncipe. *In*: **Xadrez de estrelas**: percurso textual, 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed., 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Uma poética da radicalidade. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas** (Obras completas – 7). 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

_____. Miramar na mira. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande** (Obras completas – 2). Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

_____. Vieira / Venera / Vênus. *In*: WOROBOV, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). **Julio Bressane – Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**: Poesia, 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

_____. **Verso, Reverso, Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANNABRAVA, Euryalo. Nietzsche – "La Naissance de la Philosophie" – 1938. *In*: **Cadernos Nietzsche** 37 (2), jul-set 2016.

CARNEIRO, Lays Gaudio. **A formação da imagem na linguagem cinematográfica de Júlio Bressane**. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

CASSIN, Barbara (coord.); SANTORO, Fernando; BUARQUE, Luisa (orgs.). **Dicionário**

dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias (Volume um: Línguas). 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CASSIN, Barbara. **Elogio da tradução**: complicar o universal. Tradução: Simone Christina Petry e Daniel Falkemback. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2022.

COSTA, Luiz Cláudio da. Contaminações e galáxias: um diálogo entre o poeta e o cineasta. **Revista de Letras**, São Paulo, v.47, n.1, pp. 99-128, jan./jun. 2007.

CRUZ, Juana Inés de la. Primero sueño. *In*: **Lírica**. Barcelona: Bruguera, 1983.

DIAS, Rosa. Tradução literária no cinema de Júlio Bressane. *In*: DIAS, Rosa. **Passagem nietzschiana**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

_____. *A família do barulho* na Belair de Júlio Bressane. *In*: DIAS, Rosa. **Passagem nietzschiana**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

_____. O *fugitivus errans* em Sils-Maria. *In*: DIAS, Rosa. **Passagem nietzschiana**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020.

_____. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

_____. DIAS, Rosa. A euforia de Nietzsche em Turim. **o que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, n. 18, pp. 37-44, set. 2004.

_____. Nietzsche, uma "gargalhada de ouro". *In*: DIAS, Rosa; VASQUES, Joseane; MOURILHE, Fabio (orgs.). **Nietzsche e o riso**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Vuelta-revuelta. Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes. **Estudios Curatoriales**, n. 3, 15 abr. 2015. Disponível em: https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/682. (Acesso em: 18/07/2025).

_____. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. Foreword. Knowledge: Movement. *In*: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2004.

DRATOVSKY, Vinícius; FALCÃO, Gabriel Linhares; MERMELSTEIN, Paula; ZENOM, Matheus. Conversa com Júlio Bressane (I). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte. Rio de Janeiro, abr. 2023. Disponível em: https://limiterevista.com/2023/07/11/conversa-com-julio-bressane-i/ (Acesso em: 21/01/2026).

_____. Conversa com Júlio Bressane (II). **Limite** – Revista de ensaios e crítica de arte. Rio de Janeiro, abr. 2023. Disponível em: https://limiterevista.com/2024/04/14/conversa-com-julio-bressane-ii/ (Acesso em 18/07/2024)

EISENSTEIN, Sergei. **Reflexões de um cineasta**. Tradução de José Fonseca Costa. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.

_____. O princípio cinematográfico e o ideograma. *In*: CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma**: lógica, poesia, linguagem. Tradução: Heloysa de Lima Dantas. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FARIA, Marcone de Souza. **Marcas ensaísticas no cinema de Julio Bressane**. 2023. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

FÉDIDA, P. **Le site de l'étranger**. La situation psychanalytique. Paris: PUF, 1995.

_____. **O sítio do estrangeiro**: a situação psicanalítica. Trad. Eliana B. P. Leite, Martha Gambini, Mônica Seincman. São Paulo: Escuta, 1996.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. 3. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2016.

FLAUBERT, Gustav. **A educação sentimental**. Tradução e notas: Rosa Freire d'Aguiar. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

FLÔRES, Virginia Osorio. **Além dos limites do quadro**: o som a partir do cinema moderno. 2013. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

FLÔRES, Virginia Osorio. Ecos de um mundo em formação: o som em *Miramar* (de Júlio Bressane). **Imagofagia**, n. 13, *s.p.*, 2016.

_____. *São Jerônimo*: sobrevivência através do trânsito criativo da tradução. **Avanca** – Conferência Internacional de Cinema, Arte, Tecnologia, Comunicação, 2017, pp. 214-220.

FOLGOSI, Thaís Teixeira. **Júlio Bressane e Rosa Dias**: encontros cinematográficos com Nietzsche. 2022. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2022.

FORSTER, Kurt W. Introducción. *In*: **El renacimiento del paganismo**: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

GARDNIER, Ruy (ed.). **Retrospectiva Julio Bressane**: Cinema inocente. Catálogo da retrospectiva idealizada pela **Contracampo** – Revista de Cinema. São Paulo, 2003.

_____. Vestígios de ninguém: as referências pessoanas na obra do cineasta Julio Bressane. **Pessoa Plural** – A Journal of Fernando Pessoa Studies, 25, pp. 377-391, (Spring, 2024).

GOETHE, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução: Nicolino Simone Neto. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. **Fausto**. Tradução: António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M, Jackson Inc. Editores, 1952.

GOMBRICH, E. H. **Aby Warburg**: An Intellectual Biography. London: The Warburg Institute: University of London, 1970.

JÚNIOR, Ivo da Silva. Nietzsche no cinema: Júlio Bressane como tradutor. **Modernos & Contemporâneos**, Campinas, v. 5, n. 12, pp. 52-63, jul/dez, 2021.

JUNIOR, João Carlos da Costa. **Transcriação e autoria na relação intermídia**: a forma shandiana e o cinema de Júlio Bressane na adaptação de Memórias Póstumas de Brás Cubas de Machado de Assis. 2014. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2014.

KILKERRY, Pedro. É o silêncio…. *In*: CAMPOS, Augusto de. **ReVisão de Kilkerry**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2020

MACHADO, Roberto. **Zaratustra**: tragédia nietzschiana. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MACIEL, Maria Esther. São Jerônimo em tradução: Julio Bressane, Peter Greenaway e Haroldo de Campos. **Aletria**: Revista de estudos de literatura, v. 8, pp. 53-59, 2001.

MARINATO, Mário Jorge Cardoso Barbosa. **O som de *Limite***: como a trilha sonora contribui para o filme de Mário Peixoto. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Cinema e Audiovisual) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2022.

MARTON, Scarlett. "A nova concepção do mundo": vontade de potência, pluralidade de forças, eterno retorno do mesmo. **Revista Ágora**, Ano 17, n. 1, jul./dez. Universidade Católica de Pernambuco, 2017.

MENDES, Murilo. Invenção de Orfeu. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. A luta com o anjo. *In*: LIMA, Jorge de. **Invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. Microdefinição do autor. *In*: **O menino experimental** (Antologia). São Paulo: Summus, 1979.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2004.

NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. **outra travessia**, n. 22, O monstro à mostra: mostruário, pp. 11-32, 2016. (Tradução: Carlos Eduardo Schmidt Capela, de NANCY, Jean-Luc. L'image – le distinct. *In*: **Au fond des images**, Paris: Galilée, 2003.)

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

_____. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Sobre verdade e mentira**. Tradução: Fernando de Moraes Barros. São Paulo:

Hedra, 2008.

_____. **Humano, demasiado humano I**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Friedrich. **Humano, demasiado humano II**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. **Aurora**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

_____. **Ecce homo**: como alguém se torna o que é. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **A gaia ciência**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Assim falou Zaratustra**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2018.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. **O Anticristo e Ditirambos de Dionísio**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

_____. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Tradução e apresentação: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

_____. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução e notas: Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida**. Organização e tradução: André Itaparica. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2017.

_____. **O Caso Wagner**: um problema para músicos; **Nietzsche Contra Wagner**: dossiê de um psicólogo. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

_____. **Genealogia da moral**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Sandro de. De Eisenstein a Bressane: genealogias de um gesto experimental. **Intexto**, n. 52. Porto Alegre: UFRGS, 2021.

PLATÃO. **Teeteto**. Texto estabelecido e anotado por John Burnet. Tradução, apresentação e notas: Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Ed. bilíngue. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2020.

PRAZERES, Armando Sérgio dos. *Galáxia albina* e *Galáxia dark*: uma inscrição poética da palavra no cenário eletrônico. **Revista Olhar**, ano 5, nº 8, pp. 36-39, jan-jun/ 2003.

_____. *Galáxias*: Análise da tradução intersemiótica da escrita verbal para o universo videográfico. **XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**. Campo Grande: Intercom, setembro de 2001.

PEDROSO, Raquel Cristina Ribeiro. **Machado de Assis e Julio Bressane**: imagens da filosofia moral. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021.

PESSOA, Fernando. Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 de janeiro de 1935. *In*: **Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas**. Introdução, organização e notas: António Quadros. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.

_____. Carta a Adolfo Casais Monteiro – 13 de janeiro de 1935. **Revista Presença**, n. 49, Coimbra, Jun. 1937.

_____. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind; Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Edições Ática, s/d.

PIEL, Jean. Bataille e o mundo. *In*: BATAILLE, Georges. **A parte maldita**: precedida de "A noção de dispêndio". Tradução: Júlio Castañon Guimarães. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

REINALDO, Gabriela; FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis. Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. **E-compós**, v. 22, jan.-dez. 2019.

RUSSEL, Mark A. **Between Tradition and Modernity**: Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896-1918. New York-Oxford: Berghahn Books, 2007.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. A estranha morte do Prof. Antena. *In*: **Céu em fogo**: oito novelas de Mario de Sá-Carneiro. Rua Aurea – Lisboa: Livraria Brazileira Monteiro & Comp.ª, 1915.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**, Iº tomo. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SOARES, Felipe. Godard: O cinema é nós mesmo(s). **Revista Ciclos**, Florianópolis, V. 2, N. 4, Ano 2, Fevereiro de 2015.

SOMAINI, Antonio, et al. Cinema as "Dynamic Mummification", History as Montage: Eisenstein's Media Archaeology. *In*: EISENSTEIN, Sergei M. **Notes for a General History of Cinema**. Edited by Antonio Somaini and Naum Kleiman, Amsterdam University Press, 2016, pp. 19–106. *JSTOR*. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/j.ctv2z6qf8v.6. Accessed 18 July 2025.

SOUSA, Adriano Carvalho Araújo e. **Poética de Júlio Bressane**: Cinema(s) da Transcriação. São Paulo: Fapesp, 2015.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **O terceiro olho**: ensaios de cinema e vídeo (Mário Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003.

TEIXEIRA, Felipe Charbel. Aby Warburg e a pós-vida das *Pathosformeln* antigas. **história da historiografia**, Ouro Preto, número 05, setembro de 2010.

TIMBÓ, Margarida Pontes. A sobrevida de Capitu no filme de Júlio Bressane. **Revista Ícone**, v. 24, n.1, pp. 132-150, jan. 2024.

VIEIRA, Antônio. Sermão do Nascimento do Menino Deos. *In*: **Sermões varios e Tratados, Ainda não impressos do Grande Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus**. Lisboa: Officina de Manoel da Sylva, 1748, pp. 48-69. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4584 (Acesso em: 06/06/2025).

VIRCONDELET, Alain (recueillis par). **Mémoires de Balthus**. Éditions du Rocher, 2016.

WARBURG, Aby. O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet: A função pré-formadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza. *In*: **Histórias de fantasma para gente grande**. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. Introdução à *Mnemosine*. *In*: **Histórias de fantasma para gente grande**. Organização: Leopoldo Waizbort. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras 2015.

_____. El *Nacimiento de Venus* y la *Primavera* de Sandro Botticelli. *In*: **El renacimiento del paganismo**: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

_____. Mnemosyne. **Arte & Ensaios**, nº 19, 2009.

WOROBOV, Bernardo; ADRIANO, Carlos (orgs.). **Julio Bressane – Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995.

Referências de vídeos na rede

43ª edição do festival *Laceno D'Oro*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hNprhN5T-Pc (Acesso em: 21/01/2026).

4ª edição de "Registi fuori dagli sche(r)mi". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BSzcFq04GrA (Acesso em: 21/01/2026).

Cinema como expressão cultural. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wy7i-PuJ4MU&t=2s (Acesso em: 21/01/2026).

Conversa com Eduardo Valente, por ocasião do lançamento de *Capitu e o capítulo* na 10ª edição do Festival Internacional de Curitiba – *Olhar de Cinema*: https://www.youtube.com/watch?v=IxyNfgyiuMY (Acesso em: 21/01/2026).

MACHADO, Roberto. Zaratustra: tragédia nietzschiana, com acesso através do link: https://www.youtube.com/watch?v=9PWd6ja9MLU&t=5406s (Acesso em: 21/01/2026).

ENTREVISTA COM JULIO BRESSANE

Uma ou duas semanas após o exame de qualificação desta tese – ocasião em que Rosa Dias me sugeriu telefonar a Julio, caso tivesse alguma questão a lhe colocar –, enviei a ela um e-mail*, em que lhe perguntava se seria possível encontrar o cineasta no Rio de Janeiro, para uma entrevista a ser anexada a este ensaio. A resposta foi afirmativa. Gentilmente, Rosa disse que o encontro poderia ocorrer em sua casa. Na segunda semana de janeiro de 2025, lá estávamos eu e Carol Nova Cruz, chegados de ônibus, sob o sol, hospedados num pequeno apartamento do Leme, bem próximos à gigantesca pedra recentemente filmada por Bressane. Entrevistador de primeira viagem, fiquei até o último minuto antes do encontro redigindo enormes questões que articulavam variados pontos anotados dias antes, como que esperando apaziguar um bocado de inquietações, inquirindo, precisamente, um dos responsáveis por elas. Essa expectativa não apenas configurava um contrassenso – evidente e por mim não visto –, como também resultava em que tais questões, preparadas de última hora, não fossem enviadas a Bressane com antecedência, de modo que o entrevistado precisou improvisar suas respostas. Como, durante as mais de duas horas do primeiro encontro, não foi possível passar por todos os pontos previstos – longe disso –, Rosa e Julio nos convidaram a voltar na semana seguinte. Nesse meio-tempo, contei com a simpatia de Rodrigo Lima, que me concedeu acesso a filmes de Bressane que até então não me havia sido possível ver. Tais filmes vieram a ser os principais motivos da conversa do segundo encontro – novamente na base do improviso, embora eu, mais uma vez, houvesse preparado questões surpresa, as quais, como eu já deveria esperar, não seriam exatamente respondidas, mas abordadas por uma voz que se compraz na deriva do pensamento. Tanto melhor: Bressane me apresentou caminhos por mim imprevistos. A seguinte transcrição tentou manter o andamento dessa viagem: estórias, reflexões, conceitos, tateios, reticências, interrupções, silêncios, murmúrios, relâmpagos…*

Primeiro encontro

08-01-2025

André – Gostaria de começar abordando um aspecto que me parece atravessar teus filmes, que é a irreverência, um amor irreverente que leva os filmes a se aproximarem de

textos, de músicas e de clichês, de imagens e de personagens históricas, mas, a cada vez, deixando escapar um riso que fere e desarma a solenidade que poderia haver no trato, por exemplo, com Fernando Pessoa, com Vieira, com São Jerônimo e por aí vai. Gostaria que você falasse disso: essa irreverência vem da onde? Ela te é consciente? É um gesto crítico? Ou é outra coisa?

Julio – Bom, essas coisas são muito difíceis de você avançar assim de uma vez, sabe? São questões que teriam que ser mais bem refletidas. Essa coisa é difícil, porque você recebe pela… Eu acho que tem um pouco assim desses três elementos. Essa questão da irreverência é também… Bom, evidente que isso é uma questão do próprio temperamento, da sua própria patologia, da sua maneira. Agora, a irreverência tem uma coisa curiosa, ela é um objeto crítico, ela tem sempre alguma coisa… E ela aparece de muitas maneiras. A irreverência, por exemplo, desses filmes que você citou tá muito no fato de se passarem em língua portuguesa – isso é um gesto, vamos dizer assim, de destemor. Agora, são experiências que você… Passa por aquilo que tá nos cercando ali, não é? Finalmente, seja qual for o tema do filme, o entrecho do filme, quando você faz um filme, você filma o que tá ao seu redor, é ali que tá o *páthos*, é aqui, em volta disso aqui. O tema é outra coisa, é uma coisa que prepara você para aquilo. E é também uma maneira… Tudo o que a gente recebe, tudo o que a gente faz são clichês. E essa é a importância do clichê, porque é a cristalização de alguma coisa. Então, antes de você fazer qualquer coisa – isso que eu tô falando tem uns 150 anos que tá sendo dito –, você tem que aproveitar essa força e caotizar o clichê, criar um caos de clichês, pra que se possa dar o passo seguinte que se chama – que Cézanne chamava – a *catástrofe do clichê*. Com isso, você está pronto pra iniciar. É aí que você começa. Então, essas operações são... é a questão tradutória, que tá sempre em vários pontos. A tradução é uma coisa que está em todo lugar e que, dependendo do detalhe, transtorna o todo! Então, essa questão da irreverência, ela tá dentro disso… Eu acho que tudo isso depende, como eu te disse, muito do seu… daquela sua reunião de coisas, pra poder criar esse tipo de tradução, que é uma coisa que… Você imagina: autores importantes, como São Jerônimo, não ter nem em português. Então, não é só a tradução e tal, mas toda uma operação tradutória... você tem que considerar muita coisa. Sobretudo… Por exemplo, São Jerônimo, que são objetos, que são as cartas e a Vulgata: você tem que prestar atenção e, se não puder acompanhar, pelo menos procurar ter o pressentimento de que o que tá ali sendo jogado é um ritmo. A questão é: qual é o ritmo daquilo? É uma operação tradutória com bastante dificuldade, com bastante percalço e, por isso mesmo, provisória e se valendo inclusive disso – da própria imperfeição. Enfim, essas

coisas são coisas que você tem, assim, em algum momento e você se aproxima de alguma maneira… A minha maneira, que procuro sempre seguir, é sempre muito… é uma questão intuitiva, sabe? … Quando você dá uma entrevista, é a mesma coisa, não é? Você tem questões que você precisaria de algum tempo pra organizar um pouco… Então, a entrevista é sempre uma coisa perigosa. O Roland Barthes tinha uma frase – isso, há oitenta anos –, ele dizia que a entrevista é uma *necrose da linguagem*. Porque você fala alguma coisa e o que você falou ali fica como se fosse aquilo que você, como se você… fica definitivo ali, não é? Bom, isso é uma maneira de também fugir às coisas. Essas entrevistas, hoje muito divulgadas… tem um gênero de publicação que são as entrevistas. Mas são coisas muito trabalhadas, reescritas. O que aparece ali, como em tudo, é uma coisa parcial. Mas esses filmes que você falou foram todos, cada um à sua maneira… O Nietzsche já foi uma outra coisa, foi fazer o Nietzsche em português, que era uma posição da Rosa: fazer o Nietzsche em português. Ela fez uma pesquisa imensa. E aí, foi esse o passo dado: Nietzsche em português. E com a questão também do deslocamento geográfico: uma outra natureza que tá dentro do filme. Foi muito trabalhoso, demorou-se muito pra se fazer… E o *Cleópatra*. O *Cleópatra* é uma terceira coisa. Porque a Cleópatra, a não ser no carnaval, a Cleópatra não chegou no Brasil. Só naquela fantasia e tal. É um signo fortíssimo e que tem origem literária. Cleópatra é uma invenção literária. Nobre. O que existe sobre a Cleópatra é um texto do Plutarco. Os dois textos dele: a vida do Júlio César e a vida do Marco Antônio. Dez páginas num e vinte páginas noutro. Isso é tudo o que existe sobre a Cleópatra. E o Plutarco fez um texto, inventou aquela coisa toda. Mas ele tinha um laço familiar: acho que o avô do Plutarco – não o pai, mas o avô – era o médico de Alexandria que fez a autópsia da Cleópatra. E desvendou aquele negócio da picada da cobra e tal. Então, todas essas coisas... Há uma história belíssima de literatura da Cleópatra e, sobretudo, de pintura. Foram feitos – do que se sabe da vida da Cleópatra, dos episódios de sua vida –, foram feitos quadros de todos os episódios, todas as passagens da vida da Cleópatra têm quadros, quadros belíssimos. E há uma peça do Shakespeare, *Antônio e Cleópatra*, que é, como disse um crítico, um Plutarco em música inglesa. Aqui, não chegou nada disso. Não existe Cleópatra em língua portuguesa. Então, eu pensei nessa coisa de fazer um transporte absurdo, uma transposição absurda, porque… Outra coisa que tá intimamente ligada à divulgação e à perenidade da Cleópatra é o que se chamou *kitsch*. Então, isso foi uma coisa muito importante pra esse filme: ter que se deixar transpassar pelo *aqui*, pelo local, fazer um transporte também geográfico. Então eu fiz uma colcha de retalhos – aliás, uma colcha de detalhes da língua portuguesa, para o texto do filme. Botei desde o início da língua – Fernão Lopes – até o Augusto de Campos. Então, todos esses

autores de língua portuguesa – Camilo, António Feliciano de Castilho, Camões –, todos esses estão dentro daquela sonoridade da Cleópatra aqui. Então, é um texto, uma colcha de detalhes da língua, toda uma passagem, que é outra questão tradutória. Bom, em tudo isso… fica faltando, aí, onde é que o cinema aparece nisso tudo, onde é que tá, onde é que o cinema se desvela. E esse é que é… Eu penso que esse negócio do cinema, que a gente faz aqui, a coisa forte é justamente a questão da paródia, do pastiche. Porque todos os clichês da história do cinema foram apropriados pelo cinema brasileiro, todos – do Lumière até agora –, todos esses clichês foram apropriados. O primeiro filme feito no Brasil – chama-se *Os óculos do vovô*, um filme de 1909 – é um Lumière, mesmo enquadramento. Então, é aí que tá a coisa importante. Porque, num lugar que tem uma fragilíssima tradição visual, como o nosso; que tem uma completa ausência de tradição de cinema, digo, no início… Mas chega aqui a câmera e precisa-se fazer filmes. Então, o que você vai fazer? Você vai repetir os clichês que você viu ali. Os filmes primeiros, anos 10… Esses filmes, esses clichês é que são os clichês que você pegou. Pois bem, mas você vai fazer um filme *aqui*. É aquilo que eu chamei *errância do clichê*: como é que o clichê de lá, que vai ser reproduzido aqui…? Nessa errância, é que se dá o *experimental*. O experimento se dá aí, porque aí é que vai entrar o *patológico*, aí é que vai entrar o *emotivo*. Seja quem for, na hora que fizer aquilo, alguma emoção tem. Seja o mais frio… mas tem essa passagem, tá ali. Essa errância é que é a força que nós temos aqui. Essa, essa, essa distorção do clichê. Tá lá. Eisenstein – você copiou Eisenstein aqui, fez igual ao Eisenstein. Mas o que é a força da repetição? É que ela não se repete. Então, você pega o Eisenstein, aqui, e faz… Quando chega aqui, teve uma errância, isso é você que tá fazendo. Então, esse é que é o momento do desvelo do cinema. O cinema é invisível. Você vai ver um filme: você vê o entrecho, os atores, vê cenografia, fotografia... isso é o filme. Agora, o cinema é o que você não vê. Porque o cinema tá atrás daquilo, organizando aquilo. O cinema é a *mise-en-scène* daquilo. Enfim, essa coisa às vezes aparece, tem um momento em que ela se desvela. Tem uns momentos, o maior de todos é o do *Limite*, a cena em que… Bom, agora faz outra pergunta, porque senão eu vou…

André – Não… eu já tava pensando em outras e esquecendo essas aqui…

Julio – Não… você me perguntou um negócio e eu já tô… Pergunta.

André – Com relação às várias coisas que tu colocou agora: tu traz a errância do clichê perto da tradução. Talvez se pudesse pensar a tradução como errância do clichê…

Julio – Tudo é uma tradução. Todos os aspectos da nossa vida, da nossa existência, do nosso corpo, são aspectos tradutórios. Você busca só uma coisa: a tradução. Qual é o objetivo de nós todos aqui? É ser outro. Você não quer ser a gente mesmo. Você quer ser além disso. Isso é uma força tradutória. Agora, você tem que sair de alguma coisa. A tradução ficou muito restrita a "o que *significa* isso?". E, na verdade, a tradução não tem significado, porque nada é traduzível. Agora, você pode intuir aquelas coisas que se passam ali. É como os idiomas. Os idiomas não são sinônimos. Você tem que fazer uma tradução de alguma coisa que possa, naquele idioma em que você tá recebendo aqui, manter alguma daquelas qualidades ou daquela graça que te levou a gostar daquilo ali. Olha: eu li há poucos anos, uns anos atrás, os livros de um homem chamado Henri Meschonnic, em que ele levanta uma questão muito importante, que é a questão da crítica do ritmo. O que há, em qualquer obra de arte, de fundamental é o ritmo. Agora, não foi feita ainda uma crítica do ritmo. E o Meschonnic tem um livro sobre Espinosa em que ele aplica o que ele chama… ele faz uma crítica do ritmo, ou seja, ele faz uma crítica das palavras do Espinosa, das palavras do Espinosa. Ali é que tá a vida da coisa. Isso é uma crítica do ritmo. E isso se dá em tudo. Mas a gente não faz essa crítica, a gente não tem essa percepção… Mas eu ia te dizer uma outra coisa…

André – Fiquei com a impressão – agora, inclusive com esse texto que você traz –, eu fico com a impressão de que pensar a tradução junto à errância dos clichês e à crítica do ritmo… o que talvez seja o mais importante, talvez o mais fundamental, seja o movimento, o traço… não a igualação de algo que não é igual, mas o traço – aí estaria o experimental…

Julio – Isso é uma coisa importante: a diferença delicada de coisas semelhantes. Entendeu? Você vai, ali… Agora, tem uma outra coisa que é difícil de você perceber logo, que é: onde é que está essa questão, onde é que tá se operando a questão tradutória? É a força. É a força que você tem que localizar. Porque essa força é que vai botar você em contato com isso. Então, é muito, muito difícil que essa coisa seja percebida. Por isso que eu chamo isso de paródia e de pastiche. Por quê? Porque o que é a paródia? É o canto paralelo, paródia, o canto paralelo. Agora, o que é o canto paralelo? É uma operação de crítica. Você escolhe algumas coisas, privilegia algumas coisas e, dessas coisas, você faz outras. Então, a paródia é uma operação tradutória e central. Por isso que eu digo: a forma do nosso cinema é a paródia. Porque *tradução*… bom, enfim, pode ser, mas implicaria que você também tivesse uma certa

consciência daquilo, entendeu? E não é assim. Ela é… não tem essa precisão. Bom, enfim, isso é uma maneira de sentir, não sei se isso tá bem dito, se tá bem formulado dessa maneira. Mas, de qualquer maneira, eu chamo de paródia porque eu acho que, nessa errância do clichê, é que se cria o experimental. E o experimental sensível… não o experimental… Tem que saber qual é o aparelhamento cultural e tecnológico onde se dá esse experimento. Isso é aqui entre nós! Não é um experimento… Então, aí é que tem muito da coisa sensível e emotiva. Você vê, nos primeiros filmes… a coisa toma hoje… Esse filme de que te falei, *Os óculos do vovô*, 1909. Veja bem: os filmes eram feitos em poucas horas. Você fazia um filme em algumas horas. Pegava a câmera e saía… em poucas horas você fazia um filme. O tema desse filme é "os óculos do vovô", ou seja, o lugar onde não se enxerga direito. Já tinha ali uma espécie de paródia à nossa própria deficiência, à nossa própria fraqueza, entendeu? O filme é isso: os óculos do vovô! Quer dizer, um país velho, como o nosso, que tá precisando de óculos porque não tá vendo… Isso é genial! Isso tá ali no filme, isso é uma coisa que… Não sei se ele tava pensando em fazer uma… Ele tava ali lutando, pra ver como é que ele podia botar, naquele quadro, aquela pessoa que vinha dali pra cá, como ele tinha visto no Lumière, como ele tinha visto no Edison… Então, isso é que eu acho que é interessante, esse conceito de *paródia aberrante*. É uma paródia aberrante, no sentido de que tá fora. Você precisa de uma espécie de esforço pra alcançar essa… essa aberração, o que tá fora. Aberração é o que tá fora. Então, eu achei que essas coisas todas podiam ser mais ou menos organizadas… Eu fiz um filme, agora, que se chama *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas*. É um filme de duas horas e quarenta. Ele vai ser apresentado aqui, no festival de Tiradentes. Depois deve passar na Cinemateca. São quarenta e oito filmes, entre 1898 e 2022. Década a década. E onde é que, nesse caos de clichês, aparece o cinema. São alguns fotogramas, não é o filme todo, são alguns fotogramas – mas existe, tá ali. E foi isso que eu organizei, esses momentos em que o cinema se desvela. Ele tá oculto, mas em algum momento ele aparece. E esse momento é o momento do cinema. Porque, se não fosse o cinema, aquilo não existiria ali, é ele próprio. E vai sumir! O cinema é invisível. E o cinema é produzido e alimentado pra ser invisível – isso que é o pior. Ele já é invisível, mas ele é feito pra ser… Todo cinema é feito pra esconder o cinema. Grandes formas e coisa… pro filme esconder o que tá ali sendo feito. Então, eu pensei que podia fazer um filme assim e fiz todo ele dentro do cinema brasileiro, só clichês de filme brasileiro. Mas, mesmo assim, teve uma porção de coisas desagradáveis. Esses filmes… quando você fala em paródia, em pastiche, são alguns momentos que se ligam aqui e ali, que você reproduz. E eu não pude usar quatro filmes, por causa dessa questão do direito autoral. Filmes feitos há oitenta, noventa anos! Feitos noventa anos atrás. O Orson

Welles esteve no Brasil, em 1942, e fez um filme aqui. Um filme genial, em que tem um episódio, que se chama "Os jangadeiros". E esse episódio é a primeira referência, vamos dizer assim, evidente, que sai do próprio cinema brasileiro: o episódio dos jangadeiros começa com a recriação do início do *Aitaré da praia*, do Gentil, de 1923. O Welles refez aquele início. Ele era um sismógrafo oculista, o Welles, então ele tava sempre vendo coisas. Desde Hollywood, quando foi fazer o *Cidadão Kane*, passava as tardes numa cabine lá vendo os filmes expressionistas, os filmes mudos. Ele sempre foi curioso. Então, ele, aqui, viu esses filmes brasileiros, sem dúvida. E ele fez essa coisa. E mais: trouxe, para o nosso cinema, o Eisenstein. Todo "Os jangadeiros" é o Eisenstein. São os enquadramentos. Aqui! Fez no Brasil! E, pelo menos, três filmes brasileiros foram sensíveis a isso. Três grandes filmes, aliás, foram sensíveis e se apropriaram dessas imagens, desses enquadramentos, que foram: *O canto do mar*, do Cavalcanti; *O canto da saudade*, do Mauro; e *O cangaceiro*, do Lima Barreto. Os três filmes saíram dali e eu não pude usar. Isso é uma pena. Porque esse é o tipo de filme… duas horas e vinte, quarenta e oito filmes… Isso é pra curiosos do cinema, mas mesmo assim… Fui ameaçado e tal, não podia… Então não botei. O que é uma pena, porque deixa de mostrar esse tipo de transporte, de derrapagem que o cinema é capaz de dar. O Orson Welles – um gênio, inventor do cinema, o Welles é um inventor – faz um filme, no Brasil, um filme brasileiro, citando os filmes brasileiros e trazendo, com isso, uma novidade, que ninguém tinha feito até hoje, que foi o cinema do Eisenstein. Uma joia! E que deixou marca aqui entre nós, eles foram sensíveis a isso. Isso ficou faltando ali, nessa série, vamos dizer assim, de arte alusiva, não é?

André – Tu falou agora da derrapagem de que o cinema é capaz e que esse teu novo filme – que é também uma colcha de retalhos, não é? – é uma tentativa de onde o cinema se mostra... Mas é um filme de reunião de fragmentos…

Julio – É um filme. É um filme. É um filme feito com montagem de quarenta e oito fragmentos de filmes. Mas é um filme. Não é um filme sobre nada. É um filme feito como uma ficção, é uma ficção aquilo ali. Uma ficção da ficção. Esse filme eu fiz, foi agora, ano passado. Mas eu fiz mais três filmes depois desse. Eu fiz um filme chamado *Ideograma*. Fiz um outro chamado *Ritmo*. E fiz um outro que foi *Helena*, um filme de quatro minutos, que a Helena Ignez nos pediu, pra apresentar numa homenagem que tá sendo feita. E eu fiz um filme, fizemos um filme de cinco, quatro, cinco minutos. Mas o *Ideograma* não. O *Ideograma* foi um filme diferente, porque não é a questão do ponto do desvelo do cinema, como no

Relâmpagos de críticas. Mas é o momento que antecede, uma espécie, assim, de sismógrafo antes do terremoto, que percebe antes de que haja o terremoto. Então, eu juntei quatro filmes: *Limite*, *A agonia*, *A fada do oriente* e o *Abismu*, do Rogério. É onde se dá aquilo que, entre nós, a primeira vez que teve, foi no *Limite*, em que a câmera se transforma, é o protagonista. A câmera que, naquele momento, é até anterior ao cinema. O cinema vai aparecer depois, mas a câmera tava ali fazendo uma coisa antes, que é a questão dessa mobilidade e do uso espacial, do espaço da câmera. Isso começa no *Limite*, é o primeiro. E todos esses filmes têm uma cena onde se dá essa perda de controle. O *Ritmo* é um filme, que foi curioso, porque foi, também, uma questão de tradução, tradução do ritmo. Eu tinha feito uma leitura dos mosaicos de Ravena – uma coisa anterior à pintura, século 3 –, uma leitura até muito erudita, de um homem chamado Otto Demus e de outro chamado Georges Duthuit – uma leitura bastante erudita. Mas eu vi uma entrevista do Cole Porter – o músico americano –, o jornalista perguntando pra ele onde é que ele tinha encontrado inspiração pra escrever a música *Night and day.* E o Porter respondeu: "nos mosaicos de Ravena". *Night and Day* foi uma música feita pra um musical americano em 1932, música de rádio. Pois bem, mas é isso aí. Foi essa a descoberta. Nem vou falar, que meu coração começa a bater! Depois eu falo. Eu vou mostrar. Melhor mostrar, né? Eu vou mostrar pra você. Só um minuto, deixa eu pegar aqui. [Julio sai da sala e volta com o aparelho celular]. Esse foi um negócio muito emotivo. Porque nós, quando chegamos lá… eu sabia, lembrei, mas não visualizei o que era aquilo. E foi uma operação tradutória de uma alta sofisticação, ele fez isso que não se faz: ele traduziu o ritmo. O Porter traduziu o ritmo. E, quando nós entramos na igreja e eu vi aquilo, eu tive uma coisa ali. Quando eu vi aquela coisa imensa, assim, com os mártires, do lado esquerdo, e as mártires, do lado direito… um atrás do outro, em repetição. Idênticos, ou seja, diferentes, mas na mesma posição, com a mesma roupa, com a mesma auréola, uma modificação na mão... um atrás do outro, uns quarenta. E, do outro lado, as mulheres. Ou seja, são idênticos, um atrás do outro, assim... Repetição! No século 3! Não tinha música ainda na igreja, século 3... Música na igreja é Santo Ambrósio, século 4, 5. Ele viu ali o ritmo. E aí eu fui ouvir e é espantoso, realmente. Porque ele fez uma coisa extraordinária, não só pela repetição, mas pelo sentido da letra. Porque é uma letra sagrada – o amor a Deus – e profana – porque pode ser o amor por um outro homem, uma outra mulher. E idêntica a coisa, tem o mesmo valor. Uma coisa muito bonita. E, quando eu vi aquilo, nós tivemos um troço lá. Mas eu vou mostrar pra vocês [Julio nos mostra *Ritmo* no aparelho celular, cantando trechos de *Night and day* e tecendo comentários em torno do que vemos e ouvimos]. É isso. Você sabe que aqui… Isso aí são coisas… Esses mosaicos são… É antes da pintura isso… Ele, o Duthuit, que é um dos

estudiosos, fala uma coisa extraordinária. Ele diz que, na pintura, você usava a cor pra reproduzir uma luz. No mosaico, a cor é que reproduz a luz. Ele fala assim: os mosaicos são a encarnação da luz. Agora, você imagina: vai ali, um homem sensível, um homem rico, morava em Veneza, deve ter ido várias vezes lá, o Cole Porter… Viu e fez uma música, um musical! 1932! Fez um musical… E ele, quando falou isso, não teve repercussão, porque ninguém sabia o que era mosaico. Mosaico em Ravena, menos ainda. Então, ficou como se fosse uma coisa exótica. E ele traduziu. Uma coisa que não foi feita aqui entre nós: a tradução do ritmo não foi feita ainda entre nós.

André – Mas me parece – inclusive esse filme me lembra – que a tentativa de tradução ou a tradução do ritmo tá em vários filmes teus, não é? Essa montagem da música com a imagem… Penso principalmente no começo de *Tabú*, aquelas árvores dançando e parece que a luz é música… Me parece que tu busca muito nos filmes a tradução de ritmo em imagem: em algum momento, a gente tá vendo uma imagem silenciosamente e a música entra e parece que a imagem toma, começa a dançar…

Julio – É, ali, tinha uma coisa boa que eram as músicas do Lamartine Babo. As marchinhas do Lamartine são verdadeiros tesouros nesse sentido, porque elas são muito… jogam com imagens, já são clichês de jornal, de revista, que ele joga ali. Tem muita imagem ali. O *Tabú* teve aquele filme do Murnau e a música do Lamartine e as coisas ficaram… há uma natureza ali, uma diferença delicada das coisas.

André – O Felipe Soares – a Rosa conheceu – foi meu professor no curso de cinema e ele tava na banca de qualificação do texto que a Rosa leu e você leu… E, quando eu tava vindo pra cá, falei pra algumas pessoas: “se quiserem mandar alguma pergunta…”. E ele mandou essa aqui, que eu acho que tem a ver com o que a gente vinha falando sobre irreverência, acho que sobre um gosto por encontrar algo, algo que pode vir à tona. Ele perguntou assim: “Fico curioso quanto à noção de compromisso do Bressane, porque gosto de pensá-lo como descompromissado (brincalhão). Então pensei em perguntar a ele se ele percebe, enquanto cineasta, enquanto bola os filmes, enquanto filma e monta etc., se ele percebe, nele, algum compromisso, com alguma coisa: com quem? com ‘o cinema’? com a arte? consigo mesmo?”

Julio – Você tem um compromisso – até, é o primeiro e mais importante e é também

involuntário –, seu compromisso é com a sua patologia, é ela que vai te engendrar. Agora, depende… Você, assim, firmar compromisso com isso ou aquilo… eu não sei. Eu tenho sempre… Olha, quando eu vou fazer uma coisa, alguma coisa me é dada, sabe? Assim, eu sinto que alguma coisa, pra que eu comece ali, que alguma coisa me é dada. E eu, aí, procuro fazer uma outra coisa, procuro fazer uma espécie de… uma experimentação, multiplicação, entendeu? Eu procuro seguir aquilo, como se não fosse eu. A coisa vai seguindo e eu vou seguindo atrás dela. Procuro, nesse sentido, interferir o mínimo com o que eu faço. Agora, isso é o que eu tô te dizendo. Isso não é verdade, porque você tem uma coisa que se impõe a você que é a sua própria patologia. E, ao contrário, André, você diz: "você faz o que você pode". Não, você não faz o que você pode, você faz o que você quer. Porque, se você quer, é porque já pôde, abriu. Mesmo que seja alguma coisa que você não queira. E você faz, naquele momento, porque houve essa concessão. Então, você faz sempre o que você quer. Então eu procuro… Bom, eu tenho lá minhas coisas, minhas leituras… Agora, procuro sempre fazer alguma coisa que eu apenas pressinta distante, entendeu? A feitura da coisa – não que eu vá descobrir o que seja, não é isso –, mas faz parte da própria coisa, sabe? A própria feitura dela faz parte da coisa. Eu não sei se tenho descompromisso com a coisa. Bom, essas coisas de… esses processos de afixação, é sempre bom lembrar: se você tem des-compromisso é porque ainda existe algum compromisso. Eu não poderia estar des-compromissado se não estivesse compromissado. Eu acho que essas coisas são um pouco… vêm de alguma coisa que você também procura seguir a sua intuição, sabe?, o seu distúrbio, não é?, vamos dizer assim.

André – Eu tava pensando nisso: na tua busca pelo experimental e tu várias vezes fala do *Limite*. Agora estávamos falando do *Ideograma*, que coloca *Limite* e *A agonia* lado a lado, e no *A agonia* tu faz a "transgressão do Limite". E, vendo *Educação sentimental*, tem ali uma relação entre a personagem da Josie, entre a Áurea e o Áureo, uma relação erótica, de certo modo, que vai até o êxtase. Mas é uma *educação*. E eu fico pensando nessas três palavras, no que tu pensaria, em relação a esse filme, com essas três palavras. Porque é uma educação sentimental, que passa pela dança até o êxtase. *Educação*, *êxtase* e *experimental*. Porque me parece que, quando tu fala que o cinema é um organismo intelectual sensível, que atravessa todas as artes, todas as disciplinas, e que isso demanda de certo modo tu estudar e conhecer essas disciplinas, mas que, por outro lado, o filme se faz também por causa de um não-saber o que tu tá fazendo… A educação e o experimental, portanto, estão juntos, não é? Queria saber como é que tu lida com esse, de certo modo, paradoxo: de que fazer um filme é, por um lado, conhecer, é estudar certas imagens, é um trabalho de erudição, mas que, por

outro, tem algo que é inconsciente, não é? Então, o paradoxo entre a consciência e a inconsciência, como é que isso se dá?

Julio – Bom, isso, de fato, precisaria de uma longa, longa, longa reflexão sobre isso. Não, *Educação sentimental*… Primeiro, é uma ideia das mais antigas das civilizações: a educação dos sentidos, a educação dos sentimentos, uma longa história. Ali, tem uma coisa à que é dado destaque, no *Educação sentimental*, que é a dança, a dança ser a parte central daquela educação – pelo caráter da própria dança, pela necessidade de atenção, de exercitar, de controle e pelo caráter fugaz, uma coisa que se dá e acaba ali. E, ali, tem esse lado, vamos dizer assim, da introdução, na educação sentimental, dessa disciplina que é a dança. E a extensão dela, a extensão dela e do corpo também. Mas o que tem ali de interessante naquela coisa é que é uma educação que tá fora do parâmetro da educação sentimental, entendeu? Ali, há uma espécie, assim, de confissão, não é?, e de sedução, mais do que propriamente de educação sentimental. E isso que eu achei que foi a coisa que funcionou no filme, esse lado de deslocar a educação sentimental pra uma outra… adicionar a ela uma outra coisa, um outro elemento, que leva até o extremo, entra por dentro da pessoa e produz um ataque lá dentro. Então, não tem o sentido assim… tem um sentido subversivo da educação. Porque toda educação procura fazer, através de muitos exemplos de virtudes… E ali, não – ali é uma espécie, assim, de almanaque de curiosidades, sabe? As pessoas dizendo coisas e na verdade não estão falando daquilo, estão falando de outras coisas que não estão aparecendo ali e que, aos poucos, vai se revelando: essa coisa que tá ligada ao negócio do Endimião, não é? – a contemplação à distância, sabe?, que, com isso, permite vários tipos de interpretação e de entendimento. Mas, agora, teve uma coisa também importante ali, que foi a Josie, a atriz. Porque ela é professora de dança e ela pôde criar muitas cenas ali, significativas, muito bonitas. Isso parece uma coisa fácil, mas não é. Ela transformou algumas coisas, do estado de espírito dela, em dança. Isso foi um lado… É nesse sentido que a educação se dá de maneira diferente, uma outra maneira de você transmitir algum tipo de emoção também. Eu devo isso muito a Josie, porque ela que foi fazendo a dança. Eu fui apenas seguindo ela ali. E ficou um trabalho muito interessante. Ela fez, na verdade, ali, uma coisa que você pode chamar um *hieroglifo humano*, entendeu? O que ela diz ali com o corpo, com os gestos, é justamente o que não tá, o que não aparece completamente dentro do filme e, muito menos, dentro de um processo de educação.

Carol – Posso fazer uma pergunta sobre a Josie, a Áurea? A dicção dela? Foi

sugerida por ti ou foi uma ideia dela?

Julio – É que a Josie é uma atriz com muita experiência de teatro. Então ela tem uma dicção muito precisa. E ali era o caso de uma mulher, uma professora e tal, uma mulher que tivesse uma outra… uma outra audição pras palavras, não é? Então, eu fiz uma ou outra sugestão, mas isso tudo foi ela que criou, o ritmo também da fala…

Carol – E é bem paródica também, me parece.

Julio – É… Não, exato, essa é a virtude da Josie como atriz. A Josie é uma atriz da paródia. Ela faz o que hoje tá muito difícil de se encontrar nos atores: ela representa. Os atores não representam mais. Fazem isso que se chama o "realismo", como se estivéssemos aqui na sala… Não exclui a representação, mas torna-se a única representação, exclusiva.

André – E essa coisa da paródia e do tom da Josie, isso que a gente tá falando a respeito da representação… lembra o Fernando Eiras no *Nietzsche*: também tem um tom… quase que ridiculariza, o filme lança um riso sobre o Nietzsche. E isso me parece nietzschiano e não só nietzschiano – oswaldiano também…

Julio – É isso aí. É Nietzsche em português, entendeu? Então o Nietzsche precisava sofrer toda uma metamorfose, vamos dizer assim. E todos esses recursos – o bigode, o tipo de fala –, isso tudo foi uma representação feita pra justamente criar esse espaço, não é? Pra que exista ali uma coisa, que é central no Nietzsche, que é a questão do riso. Mas essas coisas vão se passando, são coisas que vão se ajustando aos poucos. A Rosa fez um trabalho minucioso da passagem do Nietzsche em Turim: dia a dia do Nietzsche, sobretudo o roteiro musical dele lá. E eu tive isso na mão, ela me deu essa coisa toda. E nós fomos umas seis, sete vezes a Turim. E, aos poucos – ela foi me levando –, nós fomos identificando os lugares onde ele tinha estado… se restava alguma aura ali, se restava alguma coisa do Nietzsche. E encontramos muitas coisas, sabe? Muitas coisas mesmo: a maçaneta da porta, que ele próprio tocava…; e os lugares também estavam ainda, alguns, bastante vivos; alguns costumes, também, como aquele sobre o café… coisas que sobreviveram naquele momento. E, com isso, nós fizemos lá uma primeira – não uma vez, nós fomos várias vezes –, fizemos um deslocamento geográfico, sabe? Pegamos aquilo ali e fomos vendo como é que aquilo poderia ser feito aqui, que tipo de texto, de combinação, até musical: botamos um trecho do

Pixinguinha. E foi feito com bastante cuidado. A Rosa leu bastante com o Fernando Eiras, orientou bastante ele. Ele fez um trabalho excepcional, porque ele criou uma entonação pro Nietzsche, inventou uma coisa dele, uma fala. São coisas que você tem que inventar, porque ninguém sabe como é que foi o Nietzsche, como é que ele falava, se ele botava a mão aqui, você não sabe. Então, tem que ter alguma coisa em que você possa ter um espaço pra inventar. Agora, precisa ter… Ele se dedicou muito, foi muito cuidadoso, sabia tudo, se interessou bastante. E conseguimos fazer aqui esse deslocamento geográfico, trazer pra cá. É uma maneira de você botar – como foi o caso do *São Jerônimo* e também o caso do *Cleópatra*, ou mesmo o caso do *Mandarim* –, colocar de volta na circulação nossa, sanguínea. Não tem isso, aqui. Você imagina: não existe isso em português. Então, a ideia era o prazer de fazer com que isso circulasse aqui também. Mas tem uma coisa interessante, que é um conceito de filosofia, quase centenário, que são duas coisas, pra que você alcance também um outro tipo de percepção: a *transpossibilidade* e a *transpassibilidade*. *Transpossibilidade* é quando uma coisa é impossível e você a leva a um ponto em que ela encontra uma possibilidade. Porque ela é possível – ela é im-possível, ou seja, ela tem uma possibilidade ali. Esse é o passo que você precisa realmente subir, procurar um degrau pra poder, pra fazer essa passagem: coisas impossíveis, impossíveis, que você pudesse fazer circular, fazer com que circulem – o que cria essa questão sempre importante do inesperado, do espanto que isso ainda possa causar, não é? Essa é a *transpossibilidade*. A outra é a *transpassibilidade*. Esses dois conceitos são feitos por um filósofo francês, que morreu poucos anos atrás, com mais de cem anos. Chama-se Henri Maldiney. Ele tem um livro chamado *Regard, parole, espace*. É um avanço na fenomenologia. Ele que formula esses dois conceitos, *transpossibilidade* e *transpassibilidade*. A *transpassibilidade* é mais forte, porque a operação exige que você sinta com outro sentido. Eu vou te falar uma coisa, que eu entendi perfeitamente, depois, o que tinha se dado antes. Durante uma época, eu falei algumas vezes, por telefone, com o Jorge Luis Borges. E uma vez ele me contou uma história, de que ele foi ao Egito e o levaram pra ver as pirâmides. Ele tava cego. Então levaram ele lá e ele disse que, quando chegou, ele botou a mão na pirâmide e sentiu uma superfície áspera, rugosa, mas, quando ele botou a mão na pirâmide, veio a ele uma outra coisa. Ele disse: veio a "grandeza do passado", a grandeza do passado… Ou seja, o homem quando fez a pirâmide, quando chegou a ser homem, não é?. Essa passagem, sentir a grandeza do passado. Quer dizer: um cego, sem um sentido importantíssimo, que é a visão, você é cego, mas surgiu uma outra coisa nele, foi um outro sentido que apareceu. Essa é a *transpassibilidade*. Maldiney tem uma percepção espetacular disso com a poesia, do que podia ser, realmente, do que deveria ser o estado de espírito da poesia, esse da

transpassibilidade: você chegar ao ponto de poder sentir com um outro sentido. Esse é um negócio que é uma coisa importante.

Carol – No sentido de *transpaixão*… Passibilidade como *paixão*…

Julio – É… Exato… Como *sentir*. Passibilidade é o sentir. A coisa principal em todos nós é o sentir. E pra sentir é preciso ter um momento de passibilidade. É preciso ter uma calmaria pra você sentir. Aí é que tá o passível. Então isso é uma coisa curiosa, que pode servir de… de orientação pra um pouco, pelo menos… pra uns 15 minutos, assim…

André – Tu tinha falado de conseguir chegar à aberração, àquilo que é aberrante. E agora você tá falando que é necessária uma certa calmaria também… Lembra o poema que tu volta e meia cita, do Pedro Kilkerry, *É o silêncio*… Tenho impressão de que, nos filmes… A impressão com os teus filmes é de uma aberração, muitas vezes, de uma coisa que tu não pega, que escapa. Por outro lado, tu valoriza o silêncio como algo preciso pra se chegar talvez a fazer alguma coisa, não é? E eu acho curiosa essa… o que seriam a princípio duas coisas opostas, mas que, na criação, se ligam de algum modo: o silêncio e a aberração.

Julio – Aí, não sei. Aberrante, no sentido de que é uma coisa que fica fora do círculo daquele entendimento. Por isso que ele é aberrante, porque ele sai dali. Mas não é, nesse sentido, uma… não é uma qualidade isso, vamos dizer assim, não é. Isso é um estado da coisa, entendeu? Agora, o que é sempre mais difícil é onde localizar isso, não é? Essa que é a questão sempre mais difícil. Onde é que aquela coisa pode aparecer com mais… Esse princípio do Maldiney tem essa coisa também que é forte, que é um uso que exige quase que um dom ou treinamento pra que você possa exercer. Ou mesmo uma perda, você perder um sentido e botar um outro. Ele diz isso aí em termos de uma fenomenologia, de uma percepção penetrante. Então, não é uma coisa que você possa, vamos dizer assim, treinar pra fazer. Exige talvez alguma coisa de inesperado em você. Um outro princípio muito interessante do Maldiney: ele diz que o real é o que você não espera. O que você não espera é que é o real. Realidade é uma outra coisa, são reflexos daquele. Agora, o real é aquela coisa imprevista, que você não espera – ali tá o real. Agora, isso tudo é uma mudança de um estado de espírito, entendeu?, de um estado perceptivo. Bom, enfim, existem muitas teorias, existe muita coisa que você pode levantar e fazer…

André – Existem muitas teorias, mas, pra ti, no fim, o que que guia? Tem algo que…? Tu fala da patologia…

Julio – Pois é, isso é uma teoria psicanalítica. Mas existem muitas teorias, você tem muitas… muitas práticas que já foram feitas. Porque teoria é uma coisa que surge depois. Então, muitas práticas já foram feitas. Teoria é sempre uma coisa que vem depois e que te deixa com a ideia daquilo. Agora… as teorias propõem e você dispõe, entendeu? Aquela pra aqui, pra ali e tal. Não, eu acho que todas as coisas são… é mais difícil. É porque as coisas, na verdade, elas são… as coisas são invisíveis, sabe? Os filmes, os quadros, as músicas, são invisíveis. São coisas que você tem que buscar o que que não tá ali, o que que não aparece ali. Porque tudo o que aparece tá morto – *sema*: é o sinal, é a sepultura. Então, apareceu? É porque tá… Agora, você vive do que aparece. Então, é um processo em que você precisa também de uma certa generosidade com você, pela capacidade de erro, não é? Porque certamente tem muitos erros aí, muitos equívocos, não é? A teoria é sempre uma coisa que pode te fazer, assim, compreender uma coisa ou outra, mas não é a coisa… Sabe que nós assistimos, a Rosa e eu, num festival de filosofia e cinema, em Lipari, um grande homem, um grande filósofo, um homem realmente muito delicado, inteligente – morreu há poucos anos –, chamado Emanuele Severino, um filósofo. Nós vimos uma conferência dele. Tem um livro belíssimo, chamado *L'anello del ritorno*. Nós fomos a uma conferência com ele e ele começou a conferência dizendo o que era a *teoria*. E ele falou assim: "Olha, a *teoria* – eu não esqueço o gesto dele, ele fez assim: aqui, é a praça grega, dessa praça grega surge um olho, esse olho sobe: é aqui a teoria.". É o olho que tá ali. É um negócio espetacular, é isso aí. Agora, justamente, essa elevação é que é o problema, sabe? É uma elevação praquele momento, praquela configuração ali. Não é uma foto fixa que ficou ali e acabou.

André – Mas a teoria se mobiliza, não é?

Julio – Mobiliza e, também, se você for mais rigoroso com a coisa, a própria teoria vai sofrer uma adaptação com você, entendeu? Tudo depende de como você… Esse que é o problema daquele negócio que você falou do aprendizado… Eu até recebi um *e-mail* me dizendo isso: que o Verdi fez uma crítica a um outro compositor, dizendo que ele ouviu muita música e que isso atrapalhou o frescor dele. Pois bem, isso é uma verdade pela metade, porque, justamente, o pior ainda é você deixar esse frescor tomar conta, não é? Porque, se você não estiver sabendo do que que tá acontecendo, você pode… Nunca é uma boa

companheira de criação *ignorar*… ou seja, se tornar mais vulnerável ao clichê, não é? Esse talvez seja o caso também do Verdi, que tinha lá o gênio dele, mas repetiu muita coisa. Mas nunca é uma coisa assim… Cada coisa deveria despertar uma ideia diferente, entendeu? Não pode ir pra uma… ver um filme, ver uma peça e sair de lá como se você tivesse visto a coisa, sabe? O Padre Vieira dizia uma coisa verdadeira, ele dizia: "Se você não puder reler, é melhor que não leia.". É preciso que você veja muitas vezes a coisa. Um filme… são milhões de fotogramas! O filme, a rigor – agora, é outra coisa, são os *pixels* –, mas antes, o filme eram os grãos! Era uma película com grãos sensíveis à luz. Cada grãozinho daquele tinha uma intensidade de luz, formava um quadro de luz. O cinema devia ser visto a partir do grão. Um fotograma, dois fotogramas, três fotogramas podem ser objetos de uma longa reflexão. Tem muita coisa que tá ali dentro. Você precisa enfrentar, mas ela tá ali. Você veja, qualquer um, qualquer coisa de… Eu atribuo – viu, André? – a interdição do *Matou a família e foi ao cinema* a isso. O *Matou a família e foi ao cinema*… o título, o tema, aquilo tudo já estava nos jornais e na sociedade há muitos anos. O que não tava ainda exposto era aquele *cinema*, aquele cinema não existia até agora, aquele cinema cheio de grão na tela, uma tela… Essa é que foi a razão da interdição. Mesmo que não tenha sido – "Não, foi porque o filme era subversivo!" e não sei o quê –, isso era a fala da época, não é? Mas não foi por isso. Foi porque apresentou um desequilíbrio no gosto da época, no espaço da época. Tudo que cria uma relação nova no espaço cria problema, porque mexe com alguma coisa que tá estabelecida. Então, aquilo ali, o que foi a razão daquela proibição e daquele escândalo de proibir foi isso: foram os grãos, foi a película que apareceu ali – isso aí é que foi o choque. E não o tema, a mulher que matou o marido… isso já tava nos jornais há cinquenta, sessenta anos, sei lá – isso é de todos os tempos, não é? Ainda mais aqui no Rio: tinha uns jornais especializados nisso. Então, não foi isso. Isso foi a capa que se botou em cima pra proibir o que tava atrás daquilo, entendeu? Tocou a questão da época. O nosso reacionarismo, ele é ancestral e ele não é, apenas… não se restringe só aos modos. Ele se espalha por tudo: sujeito não gosta de um determinado tipo de coisa, em função dessa coisa central aqui. Então, essa que foi a questão. "É censura! É ditadura! Esse foi contra não sei o quê! É Marighella!" – isso era a retórica da época. Não foi nada disso. Foi o que tava ali dentro. E que chocou todo mundo. Não se esperava um cinema daquele. Aquilo ali era uma aberração. Filme cheio de grãos, uma imagem… Isso é que foi a questão que não se avaliou na época, entendeu?, como não se avalia… Você precisa de algum tempo, de uma certa distância, pra poder perceber melhor – sabe, André? –, você precisa de um certo tempo, uma certa distância pra quebrar um pouco a emoção que produziu aquilo, entendeu? Ficar mais distante, pro objeto ganhar mais

concretude, sabe? Bom, eu não sei, não sei que que eu posso… Eu tô preparando… Vamos fazer, agora, vamos terminar, porque eu tô ficando, como diziam os velhos escritores portugueses, tô ficando esgazeado, entendeu? O gás tá acabando, sabe? Mas faça mais uma pergunta.

André – Não, acho que não cabe, acho que o papo levou… Tava muito mais interessante do que qualquer coisa que eu poderia ter previsto como pergunta…

Julio – Diga, diga, diga, diga.

André – Acho que uma questão que é muito boa – e que inclusive tá ligada com uma coisa que a Rosa falou na banca, que é do teu interesse atual, mas que já vem de algum tempo, pelo Aby Warburg, e a Carol tinha sugerido uma questão que acho que tá ligada com isso, que é: como é que tu manuseia o arquivo, como é que tu manuseia as imagens, onde estão essas imagens? Porque tu faz esses mosaicos, essas colchas de retalhos e a gente queria saber como é que se dá isso…

Carol – Se tem algum tipo de anotação, ou se é da memória, tanto dos teus filmes, como dos filmes da cultura, da história. Acho que a pergunta tem a ver com como manusear esse arquivo gigantesco de todos os filmes que existem.

Julio – Não, isso aí você faz um pouco assim… Uma coisa meio difícil de você dizer, porque você vai juntando coisas e as coisas vão tomando outro ritmo. O Warburg, pra mim… Bom, o Warburg… As traduções chegaram no final dos anos 70. Na época em que eu tava fazendo, pouco antes de fazer o *Sermões*, 87, por aí, eu tive conhecimento do Warburg, eu não conhecia. E, a partir dali, eu me interessei, estudei bastante ele, consegui as publicações, que estavam difíceis naquela época, comentários… O Warburg tem uma coisa extraordinária, porque ele foi o homem que fez, na imagem, a montagem mais radical. A *Mnemosyne* do Warburg é a maior realização de montagem na arte da imagem – é a *Mnemosyne*. Alguma coisa assim como o *Finnegans Wake*. Bota uma imagem ao lado da outra, sem nenhuma palavra, explicação nenhuma. Então, isso me deu uma grande, uma grande… provocou em mim uma grande ansiedade, sobretudo pelo que me faltava, não é? E… muito, eu fui muito longe com o Warburg, entendi bastante perto, entendi a coisa dele bastante próxima. E, bom, essas imagens todas, eu tiro das coisas que eu tenho, das imagens

de filmes que eu fiz… Esse filme que eu te falei – *Relâmpagos de críticas murmúrios de metafísicas* –, o material que eu usei de filme de arquivo, tudo eu peguei do acervo da Cinemateca do MAM, aqui do Rio. Agora, eu fiz um tipo de seleção pra mostrar um tipo de procedimento e o cinema aparecendo – mas podem ter outros filmes, outras maneiras de você fazer aquilo. Aquilo foi a maneira que eu consegui fazer. Mas eu tô agora fazendo um filme, que se chama *Pitico – Hermes Ayres Azevedo (1888-1959), escritor da província*. Esse é o título do filme. Um homem, que tem um grande material iconográfico da história do nascimento do rincão dele, da cidadezinha onde ele nasceu e que ele não quer deixar que nunca seja esquecida. E ele tem um material iconográfico extraordinário sobre essa… cartas, documentos, fotos, daguerreótipos, de todo o nascimento daquela aldeia ali, "o nascimento de uma nação". Então, eu consegui esse material e dividi o filme em três anéis: o anel primeiro é a rotina e as imagens do próprio Pitico estudando; o segundo anel é a iconografia, que tá relacionada com o que ele tá trabalhando; e o terceiro anel é a paisagem, que é com a qual ele se comunica, a relação do Pitico com a natureza e com a paisagem. E eu então consegui uma coisa muito interessante, que foram esses documentos: cartas, íntimas, de 1902, uma viúva, uma noiva, cartas todas escritas à mão – e aí é que tá o negócio: é, através da escritura à mão que se dá a formação daquele lugar. A escritura à mão – a *manuescritura*, isso já foi estudado por muita gente –, ela, independente do que você esteja escrevendo, o traço já tá dito. Você escreveu a palavra "vou pra casa" – independente do que isso queira dizer, o traço do *v*, do *o*, já tem a emoção toda. Como a voz: não importa o que você esteja falando, o gráfico da sua voz já diz tudo, já diz toda a sua emoção, independente do que você esteja falando – essa é a voz. Então, eu peguei esse material todo, já gravei tudo, e é através desse material, da leitura dessas letras, dessas cartas, é que vai se armar, vai se organizar a cidade. Porque a escritura já é uma diferença. A escritura é uma coisa difícil, porque, pra dominar a caligrafia e tal, você precisa já ter um certo desenvolvimento cultural, mental, não é? Ainda mais essas letras… Agora, eu não vou ter ocasião de mostrar a vocês, mas… coisas espetaculares! Cartas, assim, documentos de 1904. Cinco, dez, quinze páginas escritas, num papel desse tamanhinho assim, escritas à mão, sem uma hesitação, uma atrás da outra, um negócio impressionante, um controle, um domínio intelectual já muito grande, pra uma pessoa de província! Isso é uma província do sul de Minas, um arraial! Já tinha isso, ali. Não era a população, mas já tinha esse desenvolvimento, ali. Então eu vou fazer… esse homem, Hermes Ayres Azevedo, Pitico, ele vai mostrar, ali – com os documentos dele, com a leitura que ele tá fazendo daquelas palavras, daquela manuescritura –, como se desenvolveu, como se armou aquela cidade, até determinado ponto, porque depois acabou. Então, esse é o filme que eu tô fazendo agora. Já

filmei uma parte, que foi a parte da natureza, que fala com ele. E filmei a parte da iconografia também. Agora, eu vou fazer a parte central: dele, em casa, com seus problemas, com seus livros. É outro filme que tá dando muita coisa… Foi difícil de fazer, encontrar toda essa… Porque não basta… você precisa encontrar onde é que essas coisas podem passar de uma coisa pra outra – você vai fazer um filme ali, entendeu? Mas consegui coisas muito boas, muito boas mesmo. A filmagem dessa iconografia ficou excelente. Coisas que eu mesmo não tinha visto. Porque são letras pequenininhas, escritas à mão, entendeu? Aquilo ampliado, na tela! Quando eu fui filmar é que eu vi, não tinha visto daquele jeito ainda. As letras! Parece pintura japonesa! Um traçado! O *d*! Uma coisa espetacular! Feito assim… Isso tudo altera muito essa questão civilizatória do lugar, sabe? Teve um grande filósofo – que aliás deu aula aqui no Brasil –, chamado Vilém Flusser. O Flusser tem um belo trabalho sobre isso, sobre os gestos e a manuescritura. Não, aquilo foi apenas uma ilustração, porque essa… essas cartas, essas coisas têm vida própria. É um pequeno grupo, falam entre si, entendeu? Carta da mulher quando era noiva, casada e depois viúva. Ali, um grupinho, formando uma… É, é isso que eu tô fazendo, vamos ver se no ano que vem eu consigo fazer esse filme. É isso, André.

André – Obrigado.

Julio – Não, eu é que agradeço a sua curiosidade. Acho que ficou bastante fragmentado, mas é o que pôde ser feito aqui.

André – Obrigado, Julio.

[O gravador de som foi desligado, mas a câmera continuou rodando:]

Julio – O *Educação sentimental* tinha uma coisa que tava ali – não sei se você chegou a falar –, de maneira indireta, que tá ali, que é o Bataille. Como tá no *Beduino* também. Aparece de maneira, assim, atravessada, perversa, não é?

André – Como que tu vê o Bataille no *Educação sentimental*, no *Beduino*?

Julio – É que toda aquela atração ali é feita sob uma – como é que eu posso dizer? –, sob uma capa, sob uma veste, uma perversão da mulher com o… Mas não é uma perversão, assim, no sentido de ele ser o jovem e ela… não. É de perverter… O desejo ser quase abafado

pela retórica. A fala como uma… O Bataille faz muito isso, porque, mesmo as coisas mais explícitas que ele fala, ele tá escondendo a coisa… A cena de *Madame Edwarda*, aquela cena… aquilo tudo tá escondendo uma outra coisa ali. "Isso aqui pra mim é Deus." – E é verdade, quer dizer, ele tem uma ideia de que possa ser Deus, dele. Aquele livro, *As lágrimas de Eros – Les larmes d'Eros* –, é isso, é uma coisa… Como é que pode ser um negócio daquele, como é que o erotismo pode chegar àquele ponto? E é àquele ponto! Essa que é a questão. O Bataille tem uma coisa muito importante – os textos dele são todos geniais –, mas ele tem um negócio muito importante que é a revista que ele fez, *documents*. Aquela revista tem coisas geniais! Nunca hei de me esquecer – eu tenho aí algumas – daquele dedo, *orteil*, como se fosse uma coisa, uma aberração, assim, um dedo gigante… Ele tem uma percepção da imagem muito boa, muito boa. E ele era um homem, assim, apesar de tudo, muito voltado pra imagem, não é? Ele tinha uma coisa muito… Ele tem aquela leitura d'*O morro dos ventos uivantes*, da Emily Brontë. É uma extraordinária leitura de alguma coisa que tá ausente do livro: "Já que falamos de Emily Brontë, cabe aqui uma asserção fundamental: reproduzir é desaparecer.". Isso não tá, isso não é da… é isso que tá no livro, mas isso não tá cogitado no livro: a questão da reprodução, é essa questão que tá no livro. Então, essas coisas… uma coisa te leva à outra, sabe? E, muitas vezes, você… muitas vezes não, na maioria das vezes, você faz essas relações… Precisa tomar cuidado, porque às vezes elas já foram feitas exatamente daquele jeito antes, entendeu? As possibilidades, hoje, de montagens, de metáforas, estão muito diminuídas. Você tava falando do negócio do Warburg… O Warburg tem um negócio genial, a questão tradutória, que é: você pega uma página da *Mnemosyne*, qualquer uma delas: por que que uma imagem tá próxima da outra? Que que aproxima aquilo ali? Cada quadro daquele é uma aproximação. Tem ali, naquelas 60, 70 fichas, cerca de 250, 300 imagens e cada uma tá relacionada com a outra, com o todo e com a outra. E como tá relacionada? É aí que entra a questão da tradução: viu, numa coisa, uma outra coisa. Ele viu… Onde é que pode estar uma jogadora de *golf* e uma bacante? Então junta uma coisa com a outra. Onde? No gesto, pois é. Isso é uma coisa que… E mostra que o mais importante que tudo é o gesto. E é, de fato, a coisa mais importante, anterior à palavra. O gesto é… no gesto, a frase já tá lá. Ele foi juntando essas coisas assim, sabe? Um avanço muito grande, muito grande. Em cinema, então… seria uma… como passar do rádio de válvula pro rádio transistor, entendeu? Um pulo. O Warburg inaugura o navio, não mais a vapor, à cápsula atômica. Então, você vai encontrando, vai vendo onde é que pode…

André – E, nos filmes, tem uma coisa, assim, que parece que é um gosto dos filmes,

um gozo dos filmes, que é quando os filmes se abrem pra isso que tu chama de *circuncena*, um prazer desses momentos…

Julio – É o que circunda a cena. Tem a coisa que tá fora da cena, que é a *abcena*, tá fora da cena. E tem o que circunda a cena, que tá ali e aparece também: os atores que estão fazendo… Isso tudo se dá, também, por uma razão importante, que é o improviso. Eu faço filme de improviso. Nesse sentido: todas as possibilidades eu procuro esgotar antes, pra, quando chegar a hora de filmar, ter que inventar uma outra, porque aquelas possibilidades já estão esgotadas. Então, essa é uma coisa importante do improviso. Você precisa dominar bastante a cena, bastante aquilo tudo, pra poder sair dela.

André – E que parece ser nesse sentido de experimental que tu [dirigindo-me a Rosa] fala do Nietzsche, também, não é? Nesse sentido etimológico de *passo* pra alguma coisa… sair de algo que já tava esgotado, que já tava, talvez, controlado e deixar que alguma coisa apareça, não é?

Rosa – É…

Segundo encontro

15-01-2025

André – Hoje, eu trouxe… eu vou apresentar os termos que eu pensei em trazer, que são, a princípio, seis questões, passando pelo aspecto da *curiosidade*; pelo aspecto do *cinema como pesquisa e como investigação* – essa questão eu queria direcionar a vocês dois, pensando [dirigindo-me a Rosa] no teu trabalho com Nietzsche –; a outra questão, a outra palavra que queria trazer é a da *tatilidade da imagem*; em seguida, o *erotismo* e a *devoração*; depois, a *afirmação trágica* e, em torno disso, também queria conversar com vocês dois, porque a questão se direciona principalmente para o Nietzsche, pra pensar esse conceito de *trágico* no Nietzsche e como isso talvez tenha relação com o cinema, com o cinema que vocês fazem, que tu faz; e a última questão é a da relação dos filmes com a cidade do Rio: como lidar com a cidade, como lidar com os espaços, como vocês lidam com os espaços… Eu tenho uma impressão do que aparece nos filmes e essa seria a última questão. Isso eu mais ou menos

organizei, mas a coisa pode ir desviando. Em relação às duas primeiras questões – a *curiosidade* e a *pesquisa* –, no nosso outro encontro, tu tava nos contando do teu trabalho em relação ao Hermes: esse filme mais recente que tu tá fazendo é um filme de pesquisa, que parte de uma curiosidade e passa por uma pesquisa. Mas a gente pôde ver também – o Rodrigo nos passou – o *Lima Barreto*. E o *Lima Barreto* é esse curta que, há tantos anos já, é um trabalho de pesquisa teu, de iconografia, de espaços, de lugares, de investigação. Então queria começar por aí…

Julio – Quais foram os filmes que você viu?

André – *Lima*; *Galáxia albina*; *O monstro caraíba*; e *Quem seria o feliz conviva de Isadora Duncan?*

Julio – Então vou falar pra você desses filmes… Espero que possa passar… porque esses seus pontos, isso aí precisaria de um outro tipo de reflexão e de tempo pra fazer, porque são coisas que apareceram a você e eu teria que me ajustar a todas essas coisas que você falou. Então vou falar filme por filme. O primeiro que você falou, foi?

André – E tem mais um: *A fada do oriente*. Comecei pelo *Lima*.

Julio – O *Lima Barreto* foi um caso bastante inicial pra mim. Eu tinha por volta de 19 anos e foi publicada, naquela época, a obra do Lima Barreto toda. Então eu li aquilo tudo. E teve, sobretudo, um livro, pioneiro, do Francisco de Assis Barbosa, que era um homem que eu já conhecia – aliás, um belo homem, um sujeito muito sutil, muito culto, de excelente convívio, o Francisco de Assis Barbosa. E ele escreveu um livro, ainda nos anos 1950, *A vida de Lima Barreto*, que tinha tido até uma pequena repercussão, mas ficou restrito à primeira edição. A segunda edição, de 1964 ou 65, não estou certo, foi com essa que tomei conhecimento, foi essa edição que eu conheci. Um belo trabalho inicial e, sobretudo, um texto belíssimo. Ele é um grande escritor, o Chico de Assis Barbosa. Eu então me interessei por aquilo, conheci e fiquei muito entusiasmado. E era um sentimento que eu tinha ainda em estado larvar, assim, um sentimento de rebeldia, de rejeição. E me interessei muito pelo Lima Barreto. E fui, fui pra Biblioteca Nacional – lá havia um departamento de manuscritos. E eu passei os olhos naqueles manuscritos todos do Lima Barreto – tinham lá alguns fragmentos e eu fui percebendo a escritura dele, a letra dele. E também procurei os lugares onde ele tinha

tido alguma relação, assim, alguma aderência ao solo, sabe?, que pudesse ainda ter… E tinha, sim, alguns sobrados em Niterói, onde ele viveu; a casa em que ele nasceu estava destruída; fui a uma casa em que ele viveu aqui no subúrbio do Rio; e alguns pontos… ali, onde era um antigo hospício, ali na Urca… alguns lugares onde ainda tinha uma certa sobrevivência dele. Bom, juntei tudo isso, contei com duas pessoas que me ajudaram muito, sem dúvida, que foram o Francisco de Assis Barbosa e o Carlos Heitor Cony, que eu também conhecia e que me ajudou – foi lá e redigiu alguma coisa – e, também, o Ferreira Gullar, a quem pedi pra fazer a leitura do texto – ele próprio, me lembro, corrigiu algumas coisas, assim, colocou o texto na perna, na gravação no estúdio, e corrigiu algumas coisas pela dicção dele. Ele fazia a voz do narrador e o Raul Cortez, que era um ator que eu conhecia também, fazia a voz do Lima Barreto. Fotografia do Affonso Beato. Conheci também naquela época um homem que me ajudou muito. Tava nascendo, aqui no Rio, o Museu da Imagem e do Som, ali no centro da cidade, perto da praça XV. Já estava se organizando, já tinha muita coisa lá. Eu conheci, lá, um homem extraordinário, chamado Ary Vasconcelos. Grande conhecedor de música do início do século, música brasileira, ele tinha tudo lá. Ele, então, me apresentou todas aquelas músicas do início do século: maxixes, valsas, polcas… Com esse material, montei um pequeno filme de 10 minutos, deste signo – até aquele momento, ainda encoberto – que era o Lima Barreto. Foi um primeiro trabalho, com certo ar, vamos dizer assim, ginasiano ainda, sabe? Mas que foi muito bom pra mim, que me serviu muito, muito mesmo, em tudo. Eu sempre me desenvolvi a partir daquilo ali. O filme que eu fiz em seguida, o *Cara a Cara*, se deve muito à minha experiência do *Lima Barreto*, sobretudo do trabalho que eu tive de ler e de procurar o Lima Barreto. Muitas coisas se desenvolveram a partir daquele primeiro filme. Foi um filme inicial, que tem muitos sinais de coisas que depois se transformaram em outras coisas. Então foi isso. Foi, sobretudo, pra mim, um filme, assim… de um impulso juvenil, ginasiano, como eu disse, e dessa questão da rebeldia e da discriminação, de um homem colocado à parte, colocado à margem que, curiosamente, com o passar do tempo, se transformou num novo centro. O Lima Barreto tem uma leitura bem diferente da que ele tinha naquele momento. Curiosamente, levei esse filme pra Europa. Apresentei em dois ou três festivais, esse curta-metragem… Ninguém sabia quem era Lima Barreto, nem nada, mas despertou alguma curiosidade aqui e ali. Me lembro de um crítico de cinema francês, chamava-se Marcel Martin: ele assistiu ao filme e veio falar comigo, que tinha gostado muito e tal, fez alguns elogios. Mas foi um filme, pra mim, muito importante, muito importante mesmo ter feito, ter tido aquele primeiro contato com o tipo de coisa que eu gostaria depois… com o cinema de modo geral. Eu já conhecia aquele mecanismo todo, já tinha tido contato

com aquela prática. Mas ali foi diferente, porque tinha um outro avanço de possibilidade, essa coisa da fotografia, com a imagem fixa, com a imagem em movimento, todas essas coisas estavam ali. Eu tinha muita curiosidade no cinema. Minha curiosidade desde sempre foi pelo cinema e foi através do cinema que a minha curiosidade se expandiu. Isso tudo, eu… Sim, tinha um poeta latino-americano, chamado Rubén Darío, que dizia que em poesia não tem Adão. Quer dizer, tudo tem alguma coisa que antecede, certamente. Eu fiz, eu tinha bastante prática de câmera, tudo ainda em formação, ainda no caos, ainda os elementos todos misturados. Então, pra mim, foi uma espécie de uma conquista poder fazer o filme. Passado um tempo, eu vi – uns 30, 40 anos depois – a importância que tinha tido pra mim aquele distúrbio inicial. Eu devo muito ao Francisco de Assis Barbosa, como também ao Cony e ao Gullar. Foram três pessoas que me ajudaram sempre, com quem tive uma boa camaradagem, enquanto eles viveram, muito grande, sobretudo com o Francisco de Assis Barbosa. E isso tudo me deu muito alimento, para aquela minha vontade, não é?, e também pela minha força patológica, esse distúrbio que forçava tudo isso, que me levava a tudo isso. Bom, aí eu fiz o *Lima Barreto*. Como eu disse, eu devo muito ao… e, também, esqueci de mencionar, ao Raul Cortez, que foi uma pessoa que era minha amiga e foi uma flor, fez uma participação, leu o texto… Toda essa coisa me fortaleceu depois com o tempo, sabe?. Isso foi o *Lima Barreto*. O seguinte foi… Você me falou de outro.

André – Só uma coisa, ainda, sobre o *Lima Barreto* e a importância dele pro *Cara a cara*. Posso estar enganado, mas tenho a impressão de que tu trouxe imagens, que estão no *Lima*, pro *Cara a cara*.

Julio – Não, não.

André – Não? São parecidos aqueles…

Julio – São parecidos, mas não, não… As imagens do *Cara a cara* são de uma outra época. Foram feitas em 1967, quase três anos depois do *Lima Barreto*. *Lima Barreto*… eu filmei a parte do… dentro da Biblioteca Nacional, coisa que não é permitida hoje. Nós filmamos lá dentro. Aqueles corredores, tudo foi dentro da Biblioteca Nacional. Onde tinha já essa… vamos dizer assim, praga, que infestou o Lima Barreto depois – aquela servidão da burocracia, que pesava pra ele como nada, ou seja, nada igual àquele peso. Então eu filmei essa parte – *Isaías Caminha*, o escrivão –, tudo aquilo foi dentro da Biblioteca Nacional. O

Cara a cara não. O *Cara a cara* foi dentro do Arquivo Nacional, que é um outro prédio, outro lugar, nem sei como está, mas foi dentro do Arquivo Nacional que eu fiz. Agora, aí é que tá, vamos dizer assim, as duas pequenas pontes, entre o *Lima Barreto* e o *Cara a cara* – o lado mórbido, taciturno, da burocracia, do trabalho sem vida, isso tudo foi do *Lima Barreto* pro *Cara a cara*. No *Cara a cara*, toma outra feição, de ficção, por outros lados. Pra isso, a locação foi muito importante, a semelhança dessas locações, da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional. São semelhantes, de fato, as imagens. Não são as mesmas, mas são semelhantes. O filme seguinte que você mencionou, qual foi?

Rosa – *Galáxia*, não é?

André – O *Galáxia* a gente viu hoje… Se tu puder falar sobre, vai ser um prazer também. Mas eu queria agora pegar *A fada do oriente*.

Julio – Esse foi muito depois. *A fada do oriente* foi o penúltimo filme que eu fiz quando tava fora do Brasil. Eu fiz cinco filmes fora do Brasil. O *Memórias de um estrangulador de loiras*, o *Amor louco*, o *Lágrima-pantera*, *A fada do oriente* e o que se perdeu – ficaram apenas alguns fragmentos que eu aproveitei no *A longa viagem do ônibus amarelo* –, que era um filme que se chamava *A longa viagem*, aliás, um filme que se chamava *O ônibus amarelo*, que se perdeu. Era um filme dessa viagem que nós fizemos. O Andrea Tonacci, a Rosa e eu fomos de Veneza a Katmandu, de carro – uma viagem de 6 meses. E nessa viagem nós fizemos um filme, que se chamava justamente *O ônibus amarelo*. Mas esse filme perdeu-se, o material desapareceu. Filmamos uma parte em 16mm, sobraram 5 ou 10 minutos, 15 minutos, que utilizei no *Longa Viagem do Ônibus Amarelo*. Então esses cinco filmes eu fiz enquanto estava fora, entre 1970 e 1973, até setembro de 73, quando eu fiquei fora. O *A Fada do Oriente* foi uma coisa, assim, ainda, uma perseguição a uma obsessão. Porque nós tínhamos ido ao Marrocos já duas ou três vezes, conhecia já uma parte do Marrocos, e eu tive uma vontade… Naquele momento, eu tava ainda obcecado, dentro sobretudo da minha memória, com o *Limite* do Mário peixoto. Tava obcecado com essa coisa. E, sobretudo, com uma coisa que nunca foi observada no *Limite*, que é como ele consegue fazer com que se desvele, num filme – uma coisa raríssima, em qualquer cinema –, que se desvele o cinema. O cinema é oculto. No *Limite*, ele aparece, se exibe muitas vezes. Coisa raríssima em cinema e acho que única. Aquela coisa oculta que é o cinema, mas ele tem um momento em que ele se revela, ele se desvela, ele aparece. Então, eu tava muito obcecado

com essa coisa. E via, sobretudo, nessa… transferência, nessa derrapagem que ele produz no filme: que é colocar a própria câmera como protagonista. Então, eu achei, eu tinha uma câmera de 16mm… Uma parte do *A fada do oriente* se perdeu também, mas eu mesmo assim consegui salvar acho que uma hora – um pouco mais ou um pouco menos –, mas tinha quase duas. Então, com a câmera 16mm, eu fiz um filme lá, em vários lugares diferentes do Marrocos, em várias cidades diferentes: Meknès; Essaouira, uma boa parte; depois filmamos em Marrakech; fomos mais para o sul, numa cidade nas montanhas, chamada Tafraout; e uma outra mais, seguindo pro deserto, que foi Taroudant; e uma extrema, a última cidade do Marrocos, antes de entrar no Saara, uma cidade chamada Goulimine, onde eu filmei uma cena muito interessante, do *Fada do oriente*, que se perdeu. Era um lugar onde chegam os viajantes, as caravanas do deserto chegam ali, em Goulimine, depois de passar algumas… até anos, no deserto. Então, quando eles chegam ali – os beduínos, o pessoal da caravana –, eles param, ainda longe da cidade, e ficam ali uns dias, pra se acostumar um pouco ao movimento, ao barulho, ficam ali sentados, até se movimentando praqui ou prali, mas longe ainda, ainda não se aproximando de aldeias. Bom, isso que estou te falando tem quase 60 anos, mas eram, naquele momento, aldeias pequenas, muito belas até – Tafraout era um lugar belíssimo. E eu fui lá e filmei esses beduínos, o rosto deles, que não se aperceberam! Eu cheguei com a câmera e tal, fiz um sinal, filmei e eles não se aperceberam, como se estivessem ainda fixados, hipnotizados com os últimos meses, ou às vezes anos, que passaram no deserto. Isso tudo lamentavelmente se perdeu. O que aproveitei ainda disso aí foi de um lugar que estávamos em Taroudant: uma mulher, que tinha… que era mulher de um beduíno, chamada Fátima, uma mulher toda tatuada, uma senhora, assim, que foi uma coisa extraordinária… Ficaram algumas cenas dessa mulher, sobraram algumas cenas que estão no *Fada do oriente*. Ela me levou até a casa dela – coisa que não acontecia, não podia jamais uma mulher… – e me mostrou lá as coisas, me mostrou as tatuagens dela. Foi uma coisa, assim, bastante de descoberta, um mundo que você nunca tinha penetrado ali dentro. Bom, então peguei e fomos – como nós estávamos numa cidade chamada Fez, que já é uma cidade labirinto, que é uma cidade que você tem que andar com guia, são betesgas, becos, uma confusão que você não consegue andar por ali –, foi nessa cidade, num alto, numa espécie de um platô dessa cidade, que eu fiz as cenas que estão mais fortes, ali, da proximidade com *Limite*, que é aquele movimento da câmera em torno de um corpo, a fixação de uma paisagem de uma maneira inesperada. E essa que foi a coisa da *Fada do oriente*. Esse filme, a montagem dele já estava pronta. Eu não tinha que montar o filme. Eu já filmei por blocos. Deixei tudo: os fragmentos, deixei com véus, com riscos, ficou tudo junto. Era, realmente… parecia uma espécie de um

mural preto e branco, sabe? Ficou muito muito bonito o filme. Mas se perdeu uma parte, porque ficou num depósito na Inglaterra muitos anos e se perdeu, metade do filme se perdeu – a outra metade recuperei, que é a que você viu. Ali, o que tem é essa coisa: foi uma aproximação, um acercamento, com essa figura rara no cinema, que é a figura do desvelar – onde, quando o cinema aparece, quando o filme se esconde e o cinema aparece. Isso que eu achava que era a coisa que tinha de luminoso no *Limite* e que eu achava, via como a transferência – realmente singular, aliás – da câmera como protagonista. Como eu te disse, nem isso é a primeira vez. Desde o cinema mudo, já tinha filmes em que a câmera era a protagonista. No cinema mudo, tem vários filmes em que a questão da câmera… a câmera é que é a protagonista do filme, em primeiro plano. Então, eu vi um pouco disso no *Limite*, também, mas um pé da tradição do *Limite*. Procurei fazer, ali, essa experiência do *Limite*. Foi o que ficou da *Fada do oriente*. Esses filmes nunca foram exibidos, nenhum deles. Eu digo *exibidos*… Passaram aqui, na Cinemateca, mostraram, mas nunca foram exibidos… *A fada do oriente* nunca, nem em Cinemateca, nunca. Essa foi minha coisa da *Fada do oriente* e teve uma coisa bastante interessante que foi… que nós vimos dentro do filme que, em alguns pontos do Marrocos, existem ainda sobrevivências romanas, há uma certa… Isso que foi o pior de se perder parte do filme: algumas arenas, alguns anfiteatros romanos no Marrocos. Fizemos até algumas cenas ali que se perderam. Veja, ali, uma evidência do arcaísmo, da coisa anacrônica, isso tá dentro do filme… O anacronismo. Bom, esse foi o *Fada do oriente*.

André – Uma coisa em relação à montagem: a gente se perguntou, enquanto via o filme, como tinha sido, porque parecia que tinha sido montado depois, porque ele tem idas e vindas pra alguns lugares que se repetem. Tu tá num lugar, daí sai e vai para o quarto, daí depois parece que volta pra lá, daí vai pro barco…

Julio – Mas é que isso foi feito assim, foi feito daquela maneira, não teve "montou e depois juntou", nada. Todas aquelas cenas do quarto, com ela, com o Eliseu Visconti…

André – Ah, é o Eliseu Visconti!

Julio – É o Visconti, com a mulher dele, falecida também, a Aninha. Aquilo foi dentro do quarto, onde nos estávamos, em Fez. Aquilo foi feito ali. Depois, você saía e fazia outra coisa… As bobinas, quando eu passei, eu não cortei nada – "bota esse aqui", não –. Tudo foi feito assim como se você estivesse fazendo uma… jogando assim a tinta na tela com

um tubo, entendeu? Jogando assim… Não tinha uma coisa… Você tinha o que você queria, você tava pensando em uma determinada coisa, mas o filme já foi concebido como montagem. A montagem do filme já tava dentro da filmagem, já tava pensada dentro do filme. Houve essa que já tava pensada, mas houve uma montagem natural, porque você não seguiu exatamente aquilo que estava: você estava aqui, filmava uma coisa, estava em outro lugar, filmava uma outra. Não voltou, entendeu? Já tava… Agora, mesmo assim, essa ordem – não sei qual é a ordem que vocês viram, que é a ordem que o Rodrigo tem lá –, mesmo essa ordem, ela é como se fosse, assim, esses *shifters*: são páginas que você pode mexer e colocar em qualquer lugar. Agora, montagem, "corta esse plano, bota"… esse filme já foi pensado, a maneira com que eu fiz foi levando em consideração que a montagem seria aquela forma do filme. Agora, quando você filma, entra uma outra coisa que é a própria montagem que tá se dando ali na hora que você tá fazendo, não é só a que você teve como uma percepção anterior.

André – É que essa impressão que deu, pelo menos na ordem em que tá essa versão que a gente viu… Tudo bem, aceitemos que não tem retornos em espaços, às vezes parece que sim, mas digamos que não… Mas alguns movimentos parece que tu tá experimentando fazer de novo, inclusive esse movimento que de certo modo reproduz o *Limite*.

Julio – Esse é o movimento que foi marcado o filme todo. A câmera do filme repetindo, de outras maneiras… Essa cena, mesmo, dentro do quarto, com o Eliseu, tem lá: a câmera que se movimenta, depois vem, tudo aquilo dando à câmera uma espécie, assim, de… criadora da *mise en scène*, a câmera é que tá fazendo a *mise en scène*. É uma espécie também, André, de uma… não diria uma abolição, porque aí ficava muito forte, mas uma maneira de você tornar o próprio autor uma coisa secundária. Não só os penduricalhos todos do filme, mas o próprio autor, também, tornar-se uma coisa secundária, pra que se dê protagonismo ao que está em primeiro plano, que é o cinema, que é aquele desvelar – porque o que você tá mostrando ali é uma possibilidade dessa do *Limite*, momentos em que o cinema pode se desocultar. Essa que é a coisa que tá ali dentro, que tá dentro do filme. Todo o filme é em torno desse movimento e das modificações até do ritmo desse movimento.

André – É muito bonito.

Julio: O outro filme, qual foi?

André – *O Monstro Caraíba*.

Julio – *O Monstro Caraíba* foi uma outra coisa. Eu passei muito tempo, fizemos muitas viagens, durante alguns anos… Por isso que eu me interessei muito, durante muitos anos, me interesso até hoje, por essa questão da América do século XVI pra trás. Eu não chamo isso de pré-história americana porque isso não é pré-história, isso é história, que existiu lá e continua existindo. E consegui… fizemos muitas viagens, muitas viagens, pra encontrar as pegadas, os vestígios, os sinais que restaram desse mundo. E tinha organizado pra fazer esse filme que também fosse, assim, como você descobrindo um palimpsesto, alguma coisa assim. Foi como eu procurei fazer o filme. Então eu organizei toda essa parte, essas imagens, vamos dizer assim, dessa história antiga da América. Viajei, fomos em muitos lugares no México, na Colômbia, no Peru, no Equador e, também, sobretudo, no Norte e Nordeste do Brasil. Descobri, na Biblioteca Nacional, um texto extraordinário, de uma leitura de um homem chamado Tristão Gonçalves de Alencar Araripe. Ele escreveu, fez uma leitura, no Instituto Geográfico Brasileiro, em 1881, chamada *Cidades Petrificadas*. Esse homem registrou uma centena de sítios pré-históricos no Nordeste do Brasil: Maranhão, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Paraíba, toda aquela parte do Nordeste ali, Alagoas… É uma coisa extraordinária, porque uma coisa desconhecida, lugares remotos. E eu fui com ela, com esse livro na mão – um livro que nós fizemos, mandei fazer uma cópia heliográfica, lá na própria Biblioteca Nacional –. E levei esse livro, esse livro foi nosso guia. Nós fizemos essa viagem. Fomos a todas essas cidades – que exagero! Não todas, mas fomos a algumas dessas cidades, em vários desses estados e – coisa admirável, nós fizemos isso em 1973, foi um pouco antes da nossa primeira filha nascer, quando ela nasceu, nós continuamos, mas isso foi em 73, 74, início de 74 – fizemos essa viagem, que foi extraordinária, porque, você imagina: esses lugares, que ele leu e publicou já em 1881, ele tinha mapeado uns cinco, dez anos antes. Pois bem, esses lugares estavam todos lá. Nós fomos a todos os lugares. Uma pedra toda trabalhada, toda esculpida e com inscrições, na serra das Laranjeiras, entre Paraíba e Rio Grande do Norte – fomos lá, tá lá a pedra. Tudo, tudo, um mundo extraordinário que tá ali. E vários lugares. Fomos num outro lugar, no sertão – não lembro se no Rio Grande do Norte ou na Paraíba – ali, naquela passagem, fomos numa casa no sertão, que tinha uma indicação do Araripe e nós fomos lá: casa de um caboclo, sozinho, com a mulher. Perguntei sobre a pedra, ele falou: “tem”. E nos levou lá. Andamos no meio da caatinga, ele cortando ali, nós fomos. Caminhamos uns 10, 15 minutos e chegamos: no meio do nada, no meio da caatinga, uma pedra, uns cinco metros de altura, em forma de um pião, toda cheia de inscrições, um lugar

num chão de areia: aquilo era mar, as inscrições estavam ali porque ali havia água e a pessoa escrevia ali. Coisas extraordinárias e desconhecidas assim… quer dizer, conhecidas sempre… eu tenho aí uma vasta literatura que fala dessas cidades, mas nunca houve uma coisa dentro da nossa cultura, nunca. Eu fui fazer esse mapeamento todo e inventei aquela história, aquele lugar comum: um homem que acha um tesouro numa ilha e o tesouro é a História Antiga da América. Foi uma coisa extraordinária. Fiz inclusive uma parte da filmagem na Inglaterra, no British Museum e no Museu de História Natural. Fotografia do Laurie Gane, fotógrafo, meu amigo, fotógrafo do *Estrangulador de Loiras* e do *Amor louco*. Ele que fotografou aquilo ali. Fomos dentro – você imagina: naquela época, não precisava nada, entrava dentro do museu –, filmamos tudo aquilo, aquela parte, aquela iconografia antiga, dos monumentos, da escrita persa, tudo aquilo eu filmei lá, tranquilamente. Tinha esse material todo, criei essa história. E tinha uma maneira só pra fazer aquela imagem. Aquela imagem, pra ter aquele aspecto de garrafa encontrada no mar: eu filmei em um dia. Preparei, mas contei com um cara que me ajudou muito mesmo, foi maravilhoso ele, Carlos Imperial – que era uma figura do cinema inclusive, tinha feito muitos filmes, ele próprio diretor, músico, era uma figuraça esse cara. Morreu. Mas um homem… comigo, foi um *gentleman* e um homem muito inteligente, delicado, grande ator. Conversei com ele – ele tinha uma casa aqui em São Conrado ou Barra da Tijuca, não me lembro –, eu fui lá durante 15 dias, todos os dias, conversar com ele. Se interessou por tudo. Mostrei, levei alguns livros com essas inscrições para ele saber o que era e tal. Ele se interessou por tudo, realmente por tudo, foi muito muito dedicado. E fomos pra Búzios… 1975, a Tande era pequeninha. Fomos pra Búzios – começamos a filmar às sete horas da manhã e terminamos a filmagem às oito horas da noite. O filme ficou pronto. Um dia de filmagem. Fiz, assim, como é… uma… naquele momento, ainda, como uma… ainda… experimentando, pra ver que tipo de textura aquela produção produzia. Pois bem, isso tudo já é uma coisa bastante antiga do cinema, sempre foi assim. O que existem são… a produção é que é determinante num filme, porque com a produção é que você sabe que tipo de imagem você vai produzir. E isso é que dá a textura. Seja uma produção em que você já engesse tudo, você vai ter também uma resposta, vai sair um tipo de imagem. Mas não é que uma seja melhor… Há uma variedade imensa de imagens, de texturas que você pode ver. Imensa. Então eu fiz essa experiência de um dia de filmagem e foi realmente extraordinário, porque o filme ficou…

Rosa – Tem Bamiyan também, né.

André – É, então…

Julio – Pois é, teve essa parte, porque todos esses dois filmes tiveram como antecedentes essas viagens que nós fizemos. Essa imagem do Bamiyan é da viagem que nós fizemos ao Afeganistão. Aquilo foi destruído. O monumento greco-budista, o mais importante monumento greco-budista, aquele Buda trajado à grega, com aquela toga de dobras – aquilo foi destruído. Nós fomos lá e filmamos antes. Fomos lá e entramos dentro das cavernas. E isso eu trouxe e botei dentro do imaginário pré-histórico, o imaginário daquilo: México, Índia, greco-budismo, Afeganistão, tudo aquilo. Agora, nessa viagem que nós fizemos, tem uma coisa curiosa. Aqui no Brasil, com o livro, com esse texto do Araripe, nós fomos a um lugar, que foi em 1974 – foi uma descoberta realmente extraordinária: no meio do sertão, uma cidade chamada Ingá, onde tinha uma pedra, *itacoatiara*, que quer dizer isso: *ita* – pedra, *coatiara* – desenhada, desenho na pedra, *itacoatiara* do Ingá. É uma pedra de trinta, quarenta metros, como se fosse uma baleia, toda ela esculpida, não pintada, esculpida de hieroglifos. Espantoso. E foi lá que nós descobrimos. Fomos lá e tava a pedra lá, daquela época. Até foi uma coisa curiosa, porque nós voltamos lá, trinta, quarenta anos depois, e o rio que passava ali e cobria a pedra secou. A mitologia dizia que os rituais – aquelas pedras, primeiro, eram coloridas –, os rituais se davam justamente quando a maré – a maré não –, quando o fluxo do rio baixava, aí a pedra aparecia e se faziam os rituais. Um lugar maravilhoso – e que é o primeiro passo pra onde nós fomos depois com o *São Jerônimo*, no Pai Mateus. Nós vislumbramos aquilo, ali, na Paraíba, no Ingá e em outro sítio pré-histórico, ali também, na Paraíba. Bom, enfim, isso foi *O monstro caraíba*, que, pra mim, foi uma experiência extraordinária poder ter feito. Primeiro, sobretudo, pela disposição: encontrar alguém – além do fotógrafo, Renato Laclette, que era meu colaborador –, alguém que se interessasse pela coisa, se interessasse em fazer, que foi o ator, que é fundamental, o Imperial. O filme ficou… aquilo foi feito muito graças a ele, que compreendeu o que era e aceitou fazer numa tacada de um dia e que era também assim… A diferença é que esse filme já tinha uma concepção de montagem – diferente do outro –, mas a filmagem dele, na ilha em Búzios, foi sequencial. Nós filmamos na ordem em que a coisa ia aparecendo. Evidentemente, depois isso foi montado, mas a ordem que nós filmamos em Búzios foi a mesma. Acho que foi o único filme feito no Brasil, sobre a pré-história americana, em que isso entra como uma metafísica. Isso tudo me deu… *O monstro caraíba* também tá um pouco ligado a *O rei do baralho*, porque *O rei do baralho* tem, por uma outra direção, mas tem esse despertar da Antiguidade, esse apelo ao arcaísmo, ao anacrônico, a essas interrupções todas que se deram no tempo. E *O monstro*,

no final, você pode entender, tal como *O rei do baralho*, como o que se chamava uma *imagem dialética*, ou seja: uma coisa que você vê, longínqua, bem distante, e que vem até aqui e que, aí, você pode ver completamente a coisa, vários tempos em que as coisas foram se modificando e que estão juntas, você pode vê-las juntas, como se fosse uma constelação que surgisse e você visse o todo ali, as várias modificações, os vários tempos que estão condensados ali. Nesse sentido, *O monstro* radicaliza mais, porque amplia essa circunferência. E faz, também – como tem já no *Rei do baralho* –, essa questão da circunferência do centro: essa margem vai pro centro. Ela se torna um outro centro. O que antes vivia de uma irradiação vai pro centro, começa a ser ela a questão de onde irradia. Isso aí é uma operação que você faz, vamos dizer assim, de uma maneira completamente intuitiva. É como uma tradução, vamos dizer assim, uma tradução de uma linguagem pra outra, intersemiótica, como se diz. Não há um método, não há um modelo, um sistema pra que você faça isso… Depende da sua intuição. No caso do cinema, que clichês podem traduzir uma coisa que não é…? Isso eu vou falar a propósito do *Galáxias*.

André – Uma coisa que me toca muito nos filmes – e que eu acho que, de certo modo, tem relação com o que tu tava falando a respeito do *Fada do oriente* e do *Monstro caraíba* – é o seguinte: me parece que tem um gosto por tocar as coisas. A coisa da pesquisa, de mexer no arquivo, de mexer nos textos, me parece que é um gosto parecido com aquele que o *Limite* te apresenta, que é o de se aproximar das coisas, um modo de tentar encontrar as coisas. Isso eu acho muito tocante: o movimento da câmera é um movimento de pesquisa, tanto quanto o movimento de mexer nos textos, mexer nas imagens…

Julio – É… Isso tudo é uma questão, como eu te disse, intuitiva, porque tudo é uma questão tradutória, sabe? A questão central é a questão da tradução. E essa coisa tradutória é que é difícil: você encontrar uma coisa na outra. O caso do *Brás Cubas*, também: que tipo de clichê cinematográfico, que tipo de montagem pode sugerir aquele texto que você tá fazendo? Aquilo é um texto irredutível. Vou falar do *Galáxias*. O *Galáxias* foi o seguinte: eu conheci o Haroldo de Campos, através dos textos dele, foi no ano de 1968 pra 69. Eu li aquele livro da *Teoria da Poesia Concreta*. Aí me interessei muito. Li toda aquela obra deles, tudo. Mas em 1971 pra 72, final de 71, nós fomos pros Estados Unidos. Eu tinha feito o *Memórias do Estrangulador de Loiras* e levei pra Nova Iorque, pra mostrar pros amigos. Assim, não tinha exibição de nada, nem nunca foi exibido. Mas tinha lá um cinema disponível e eu, numa tarde, tava com o Hélio, estávamos na casa do Hélio, tocou o telefone e era o Haroldo. E o

Haroldo: “Tô aqui em Nova Iorque e tal, não sei o quê”. E o Hélio falou: “Ah, que ótimo, vamos nos encontrar. Tô aqui com o Julio e tal e com a Rosa”. E o Haroldo: “Oh, que maravilha, quero muito ver” … A Rosa já conhecia o Haroldo, conheceu ele em Londres. Porque o Haroldo sofreu uma acidente e ficou hospedado um mês na casa do Caetano. Ficou com a Rosa lá, a Rosa ficou com ele lá, em Londres. Ela já conhecia ele, mas eu não. Ele falou: “Traz, quero muito, saudade da Rosa!” … Ele adorava a Rosa e eu não conhecia. E nós fomos lá, fomos direto, encontramos ele no cinema. Assim, às 11h da manhã, 11h30, passei o *Memórias de um Estrangulador de Loiras* pra ele. Tinha mais duas ou três pessoas que não me lembro quem foram. E o Haroldo ficou bastante tocado com o filme. Ele saiu de lá… Era um homem de gênio, né, então ele realmente se deixava… O gênio vinha até ele e ele aceitava, não pedia, ele era possuído pelo gênio, o gênio tomava conta dele… Ele começou a falar, saiu dizendo coisas e tal. E botou, falou, depois até escreveu, mas falou ali na hora. A primeira projeção que eu estava fazendo do *Estrangulador*, pra pessoas, assim, né… E foi um momento, realmente, de muita comoção, assim, de ter visto. E eu conhecia a obra dele, alguma coisa. Pois bem, ficamos amigos, assim, rapidamente. E ele então me falou: “Olha, eu tô num hotel”. E fomos até o hotel dele. Ele tava ali naquele hotel em que ficava o Dylan Thomas. Como é o nome? Esqueci o nome daquele hotel.

Rosa – Acho que Chelsea, né.

Julio – Chelsea, Chelsea Hotel. Nós fomos lá, ele apresentou a mulher dele, a Carmen, e o filhinho pequeno, o Ivan, todos hoje falecidos. E o Haroldo já tinha publicado algumas páginas do *Galáxias*, duas ou três páginas, se não me engano – eu tenho aí –, na revista *Noigandres*. Eu já conhecia alguma coisa. Mas ele tava vindo de um semestre, em que ele tava dando aula numa universidade no Texas, em Austin. E ele tinha lá escrito bastante coisa do *Galáxias*. Mas não tinha o livro sido publicado ainda. Aí eu cheguei lá e tal, fomos, descemos, tinha um bar, ele foi e me mostrou o texto. Falou assim: “Olha o que eu tô escrevendo aqui”. E eu li. Quando eu li aquilo, eu falei: “Pô, que coisa extraordinária. Isso aqui é um filme”, falei pra ele. “Não, isso aqui já tá pronto. Não tem que fazer adaptação nenhuma. Isso aqui é um filme, tá aqui o filme”. Isso foi em 1971. Só viemos a fazer isso quase trinta anos depois. Aí aconteceu… me tornei muito amigo dele, constante amigo, amigo íntimo, ficava na casa dele quando ia a São paulo. E eu ia bastante, nós íamos com bastante frequência naquela época. Eu fiz uma adaptação do *Brás Cubas* – ia muito na casa dele, conversava e tal. Foi lá que ele um dia me disse essa coisa da Capitu. E ficamos ali, mas

nunca falamos, assim, da possibilidade de filmar o *Galáxias*. E foi passando, até que, um dia, eu fiquei entusiasmado… Não me lembro, não sei como, uma tarde, uma noite lá qualquer – o livro tinha sido publicado de novo –, fiquei entusiasmado com aquilo. Falei: "Vamos fazer um filme disso". No início dos anos 90, eu fui na casa dele, nós fomos fazer isso. "Tá, vamos, tal". Aí pegamos o livro, ele abriu o livro, e fomos vendo página a página. Ficamos dois ou três dias, passando ali, página a página. E o filme tava ali: não tinha roteiro, não tinha nada, ia filmar direto do livro. Então dividiu-se em três, *Galáxias* era três filmes: *Galáxia albina*, *Galáxia dark* e *Galáxia ruiva*. Fizemos só as duas primeiras – a última, *Galáxia ruiva*, não foi feita. Era o negócio das formigas… Não fizemos. Mas foi então, conversando… "Como é que filma? O que a gente vai fazer com isso aqui?"… Eu já tinha, no *Tabú*… não sei se você assistiu *Tabú*…

André – Sim.

Julio – No início do letreiro do *Tabú*, eu pedi pro Oscar fazer uma pirâmide azul, escrito HC. Isso é uma cena das *Galáxias*, em que ele vem dirigindo o carro, o carro capota diante de uma pirâmide azul. Qual era a coisa? "Haroldo, a dificuldade vai ser nós encontrarmos…". Toda, cada letra mesmo, em alguns casos, algumas letras são chaves ali dentro. Não só as palavras, algumas letras. Então, o campo de irradiação de cada texto, de cada linha daquilo, é imenso… Não vai filmar as *Galáxias*… Você vai filmar três, quatro páginas das *Galáxias*, o que já é uma loucura. Nem sei se três, quatro páginas, acho que duas páginas. A ideia então era fazer… encontrar o que poderia aparecer na imagem que desse ideia daqueles multi-sentidos, daquela pluralidade de sentidos que tinha cada uma daquelas palavras, cada uma daquelas letras, e da organização de cada uma daquelas frases e do livro todo. "Que tipo de coisa a gente…?". Então, precisava encontrar uma imagem que pudesse se engendrar com várias sonoridades e com vários ritmos diferentes. E esse é que foi o trabalho. Encontrar um *páthos* onde aquilo tudo pudesse se compor e se decompor ali dentro. Aí fizemos e foi uma coisa, assim, extraordinária, porque o *Galáxia albina* foi também uma aproximação fabulosa que nós fizemos das *Galáxias* com a pintura – o que prosseguiu depois no *Galáxia dark*, com a pintura. Não é reprodução de clichês de pintura, não é isso – é criar analogias de coisas dessemelhantes. Isso é que foi a questão ali. Então, aquilo tudo é pintura… Agora, não é uma pintura… essa pintura que você vai admirar se é bem feita, quem é o pintor. Isso tudo tem sua história, tem seu lugar… mas ali, não. Ali, é uma outra configuração. Ali, é encontrar o que seja a pintura nas *Galáxias*, onde é que tá a pintura ali, o

que significa aquilo ali. Tanto na questão da cor, como também na questão da luz, porque isso é que vai fazer o jogo. Foi como um novelo – você foi puxando e ele foi se desenvolvendo num outro campo. É uma planta que você levou pra um outro solo – e ali, nesse solo estranho, ela se desenvolveu. Esse solo estranho era o cinema. Agora, o cinema estava dentro do *Galáxias* – mas não estava, porque *Galáxias* é um texto, mas de uma tal… intensidade, vamos dizer assim, que ele, o próprio texto, já é um *deslimite* dele, já tá fora do texto. Aquilo ali é… como tudo, como dizia o Darío, não existe Adão em poesia. E *Galáxias* tem tradição que vai até… até lá atrás… mas é uma invenção. Em língua portuguesa… é a obra textual, no meu entender, barroca, mais radical da língua. É o *Galaxias* do Haroldo. O barroco mais radical que apareceu ali. Por isso que eu coloquei, no *Sermões*, ele lendo o texto do *Galáxias*. Porque o barroco máximo é o Vieira, e eu coloquei o *Galáxias* como se fosse uma, ainda uma outra… pirueta do barroco. Bom, então, isso tudo foi… Agora, também teve a colaboração magnífica dos atores, a Giulia Gam e depois a Bete Coelho – todas as duas foram excelentes, em fazer um filme sem nenhuma referência ali que pudesse ter no roteiro. Era toda uma questão que se organizava assim na hora. E com a colaboração, com a presença e com a coautoria do Haroldo – ele tava ali do lado. Conseguimos juntar coisas, assim, dar uma ideia de tradução, no sentido de que… que tipo de imagem, que tipo de cinema, o que é, como cinema, aquela coisa irredutível que é *Galáxias*? Ou qualquer texto. Como o *Brás Cubas*: irredutível. Essa passagem… você tem que fazer uma alusão àquilo. O que aqui, dessa linguagem, você pode dar uma ideia? Montagem… e montagem dentro do próprio fotograma, do que ele faz lá. São essas, vamos dizer assim, essas experimentações, o que é levado a cabo no *Galáxias* – o que é possível fazer com uma coisa que não tem tradução. Então, pra mim, foi uma coisa muito muito muito interessante, que permitiu uma experimentação… Eu não gosto de dizer liberdade, porque liberdade é uma palavra perigosa pra você dizer, porque pode parecer um desenfreio, uma coisa que você vai fazendo assim… Mas foi uma… um experimento radical, com um texto que você não pode… E que, mais: dificilmente, você, vendo o filme, vai relacionar… a não ser que você saiba – "É o *Galáxias*! O *Galáxias*, olha!" –, mas dificilmente você vai relacionar uma coisa com outra, porque eles são, justamente, a ausência de influência, vamos dizer assim. Não há como você criar uma coisa, porque é uma transformação, é uma distorção. Bom, isso foi o *Galáxias*. Não foi feita a terceira parte, essa da *Galáxia ruiva*, que é uma coisa que tem no livro também, das mulheres-formigas, que começam a se organizar e tal. Isso aí foi minha leitura com o Haroldo do *Galáxias*. Agora, outra coisa é o seguinte: essas experimentações… todas essas coisas são provisórias. Então, achar que aquilo ali é a coisa definitiva, o que deve ser feito, o "é assim"… Deveria ser

exemplar de um outro ponto de vista, do ponto de vista dessa transformação, dessa distorção, dessa dessemelhança. Mas, de qualquer maneira, é uma ligação com essa dessemelhança, que, se não houvesse aquilo, também não teria como – todas aquelas transformações… todos aqueles pequenos grãos são transformações de alguma coisa ali. Nada é uma relação de… não tem inclusive texto assim. O Haroldo fala, sobretudo, as traduções – isso é maravilhoso, que é a parte da dança, a parte musical, propriamente, total –, quando ele faz as traduções do texto, são dois poemas do Novalis, que ele lê. Tem uma ênfase grande na cor ali, são os triângulos coloridos. E ele faz a leitura desses poemas do Novalis, mas aí já é a poesia e a dança, ali, a coisa se trata disso. Mas todas essas coisas são provisórias – você pode fazer de uma maneira, como pode fazer de outra. Você precisa primeiro é encontrar onde você vai receber essa tradução, encontrar uma maneira que possa remeter ao outro, ao que você tá traduzindo. Agora, ao que pode ser traduzido ali, ao que se chamou estrutura. Essa que é a questão: identificar e ver como isso pode ser transformado, porque tradução não tem, não é possível fazer – é irredutível. Bom, enfim, isso foi o *Galáxias*.

André – E no *Galáxia dark* tem a coisa, também, de uma… um trânsito de voz, né, porque o Haroldo lê, a atriz repete.

Julio – Repete, é, exatamente. Faz uma… aquele vermelho ali, né. Isso tudo é… E tem coisas audaciosas, assim, de… essa coisa, assim, mais forte de cinema, as imagens do filme do Mojica, dentro do *Galáxias*. Isso não é uma coisa assim… Foi uma coisa realmente buscada, porque tem um lado do Mojica que se junta com um lado do *Galáxias*. Não só essa coisa de já ser dentro da tradição – porque os filmes do Mojica são filmes de cinema, de cinema, do bom cinema, um cara que soube muito ver o cinema, o Mojica –, mas também essa coisa popular, de, vamos dizer assim, meio de circo, de circense, que tem dentro do *Galáxias*. Com toda aquela coisa dele, ele tem momentos de bastante conflito com essa coisa popular, não é? Tem muitas passagens assim. Muitas passagens. Uma mulher, que tá no táxi, falando não sei o que… Enfim, são coisas que você faz, assim, como um experimento, também, pra ver qual é a possibilidade daquilo ter uma… Agora, tudo isso são coisas que você faz pra criar uma coisa que tem vida própria. "O filme *Galáxias*…" – não, não tem nada a ver com o livro *Galáxias*! Tem o filme e tem uma… Como o *Brás Cubas*: "Ah, é o livro…". Não tem nada a ver com o livro do Machado de Assis! É uma distorção desse livro, é uma hipótese cinematográfica de uma montagem que se dá num texto. Essa que é a questão. Se for um filme que veio do livro… a perda dessa autonomia é justamente a morte da coisa. A teoria

do ponto cinza, né: como é que você faz pro ponto cinza não tomar tudo e borrar? Você tem que pular por cima dele – essa que é a questão. Você pula por cima daquilo pra continuar uma outra coisa. Bom, diga-me: qual é a outra questão?

André – Queria aproveitar que a gente já tinha falado do *Monstro caraíba*, pra que tu falasse do *Isadora* também, porque, enfim, são dois filmes que, de certo modo, são uma leitura do Oswald. O *Isadora* evidentemente – o Oswald tá ali, personagem –, mas *O monstro caraíba* me parece também. Queria que tu falasse do *Isadora* e que contasse como foi tua leitura do Oswald de Andrade.

Julio – Bom, o Oswald de Andrade foi uma figura muito importante pra mim, pra minha formação, porque eu conheci, li o Oswald de Andrade já muito tarde. Eu vim a tomar conhecimento da literatura do Oswald de Andrade em 68, 69, 67, por aí. Foi a leitura mais… Pra mim, foi uma leitura transformadora, porque… todo o repertório do Oswald de Andrade, pra mim, foi uma aquisição minha: a questão da linguagem dele; a questão do interesse, além da literatura, mas também a questão dele com a música, com a pintura. Então ele foi pra mim um farol, o Oswald. E, sobretudo, mais que tudo, a questão extraordinária do humor dele. A coisa mais elevada, pra mim, dele, é essa. Um grande espírito, de grande humor, de grande… uma grande gargalhada com isso tudo, sabe? Ele é um homem extraordinário nesse sentido. Bom, eu li toda a obra do Oswald, li muito, li várias vezes aquilo, fiquei impregnado por aquilo, me transformei muito com aquilo… Mas todas essas coisas… O *Isadora Duncan* foi outra coisa. Escolhi um episódio, uma passagem da vida dele, que é a que ele descreve no *Um homem sem profissão*: a passagem do encontro dele com a Isadora Duncan, aqui no Rio. Então, aquilo foi uma coisa extraordinária, porque eu vi, ali – e é raro você ter isso, o Oswald era um homem de gênio pra isso –, ele já… Ele falava da caipirice dele, do provincianismo dele, justamente porque ele tava fora disso. Esses escritores todos são provincianos, são caipirões, mas não falam disso, botam sempre uma outra capa. O Oswald não. Ele era também um caipirão, mas ele tava fora disso, porque ele era um homem rico, conhecia o mundo, então tinha uma outra… O Miramar, o Serafim, eram personagens assim de uma extraordinária… vamos dizer, leitura da coisa nacional, do caráter brasileiro, assim, do humor, dessa… desse verniz, não é?, que encobre o troglodita. Tem um verniz ali que encobre o troglodita que nós somos. Ele é, nesse sentido, genial – e isso tá ali naquele encontro. O encontro com a Isadora… É raro algum autor ter a coragem de se revelar assim, que é justamente essa coisa do esmagado pela força de um… de um mito… de uma influência grande, externa, de um

mito, de um mundo superior ao dele… Essa coisa é terrível. E ele, Oswald, foi um gênio pra identificar e pra satirizar isso. E ele, ali, faz-se ele próprio esse infeliz, não é? Então, foi uma coisa assim que me deu muita, muita, sempre muita vontade de fazer. Muita vontade. Passagens extraordinárias, quase que radiofônicas, desse negócio dele com a Isadora, né. Haha! E eu fiz aquilo com muita alegria de fazer. Porque eu encontrei um bom ator pra fazer, aquele menino se deu muito bem. A Giulinha, a Giulia Gam, também. Todos os atores: o Paschoal Villaboim, todos os atores funcionaram muito, a Bete Coelho, também, todos funcionaram muito bem, funcionaram realmente muito bem. E a coisa do… do que fica daquilo ali é justamente esse espanto, né, que uma coisa estrangeira, que uma coisa que você crê superior à sua, você se defronta com aquilo e se descontrola – o que foi o caso dele. O encontro, aquela cena – tá no livro, isso é do livro dele, tudo aquilo é do texto dele –, ele encontrando com a Isadora… A Isadora prepara aquele encontro, fica praticamente nua na frente dele, o convida, e ele tira do bolso uma foto de uma mulher, que ele tinha paixão, de São Paulo! “Eu amo outra!”… Isso é extraordinário, isso é mais que aquilo ali, isso é a história do Brasil: “Eu amo outro.”. Aí, a mulher diz pra ele assim: “Essa aí… tem duas mil no quarteirão. Eu, é só essa noite.”. Ele saiu correndo! Ele ficou com tanto medo daquilo que ele saiu correndo. Ele é genial: “Minha gafe atingiu o paroxismo!”, Hahaha! “O barco afundou!”, Hahaha! Então, isso tudo é a história do Brasil, o Oswald ali é o Brasil – a própria questão do caráter, da fragilidade, da fraqueza nossa, né… Então isso tudo eu gostei muito de ter feito. Tivemos uma produção boa, simples. Aluguei uma suíte no Copacabana Palace, fizemos o filme todo ali. E foi uma… uma coisa assim que sempre tive vontade de fazer, sempre, desde sempre, desde que li – e tinha lido aquele texto 20 anos antes –, sempre gostei, sempre achei adorável aquela cena do encontro dos dois e da pergunta dele, quando vê aquela noite preparada: “Quem seria o feliz conviva?” – era ele e ele não sabia… Isso tudo, pra mim, só ganhou, ainda se ampliou mais. Isso é uma página muito importante da história do Brasil, sobretudo, da história do temperamento, da alma brasileira, essa passagem: da fraqueza, não do ufanismo… mas da fraqueza, do lado que nos falta, entendeu? Dessa… vamos dizer assim… não sei, não queria definir isso, não. Mas, de qualquer maneira, pra mim, é muito o espírito da coisa brasileira e ali tá jogado muito um tipo de comportamento, de medo, que é vivo na gente, sabe?, na nossa cultura, uma cultura dependente como a nossa. Tudo isso tá em jogo ali, é uma página brilhante do Oswald. Em uma página, ele faz uma coisa que muitos livros de história – muitos não, a maioria dos livros de história jamais chegou a esse ponto crítico, fora da exaltação, do ufanismo, do maior do mundo, do melhor do mundo… Bom, virar o jogo pra mostrar a debilidade, a fraqueza, uma cultura a reboque do mundo, uma

cultura toda importada, a fraqueza já tá nela própria. Isso eu acho maravilhoso, é uma página memorável das memórias dele. Corajosa e feita com grande graça, com grande estilo, com o humor, realmente, do gênio que ele tinha, né.

André – Essa coisa da fraqueza e da falta me lembra por onde a gente começou no outro encontro: a falta de tradição cinematográfica que permite, a partir da paródia, criar outra coisa. Tava lembrando disso depois que a gente saiu daqui e achei muito… me parece que é uma coisa forte nos filmes que tu faz.

Julio – O que eu pensei – na questão do cinema brasileiro, na questão da paródia – é pra você poder compreender essa… dificuldade de você perceber a coisa e reproduzi-la. Porque tudo o que você recebe são clichês. Então, a reprodução de um clichê – do clichê que você tinha, até o que você tá fazendo aqui –, essa paródia apresenta, aqui, um grau de deformação imenso. Essa deformação é o emotivo, aqui é que tá o experimento, o experimento tá nessa deformação, nesse *não saber* fazer, não saber… ou seja, *saber fazer daquela maneira*. Não é que não saiba fazer porque é um mutilado, não – é porque faz dessa maneira. Ao contrário, a escravidão ainda maior tá, justamente, quando essa reprodução é, como se diz, "muito bem feita", quando essa aberração não aparece. "Não aparece", não! Aí é que ela aparece muito mais, apesar de toda a maquiagem! Ela, ainda, por essa maquiagem, ainda aparece muito mais horrorosa.

André – Submissa.

Julio – Completamente mais dependente, assim, de um ar que você não tem. Então, nessa questão, o que eu acho interessante é que você coloca, aqui… Não é a questão de que seja mal feito ou de que você não sabe fazer… Tudo isso é uma discussão fora. A questão é: é *assim* que você faz. Ou seja, a sua emoção percebe daquela maneira. Você não faz uma *cópia* do clichê. O que você acaba fazendo, até involuntariamente, é uma *imitação* desse clichê. O que você imita é o processo da natureza. Você não copia aquilo ali. Você procura imitar o processo daquela natureza. Você vai fazer um filme um dia… você vai estudar história do cinema… Aqui, no Brasil, tem um grande diretor, que tem dois filmes geniais: o José Medina. Todos dois eu botei nesse filme que eu fiz, o *Relâmpagos*: o *Exemplo Regenerador* e o *Fragmentos da Vida*. Todos dois, filmes excelentes. E ele diz justamente isso: todo filme no Brasil é experimental – você não sabe o que é, não tem tradição, você tem uma câmera, você

viu um filme aqui e outro ali, você vai aqui e faz o que você viu. É aí que tá o negócio. Aí ele diz uma coisa curiosa: os primeiros filmes eram feitos em duas, três horas. Não um mês… Os filmes eram feitos… "Qual é a história do filme?", "Olha, a história é a seguinte: essa moça é amiga daquela, vai encontrar com você, vocês vão sair, vão ali e vão à praia."… E ele ia filmando. Filmava essa ação e, quando acabava, tava pronto! Quer dizer, o que isso quer dizer? Isso é uma maneira de fazer, é uma maneira de produzir. Ou seja, essa produção vai produzir um tipo de imagem, vai dar um tipo de textura! Tem outros que fazem, demoram 6 anos filmando, botam uma equipe de 800 pessoas e fazem também! Tudo bem. Produzem um tipo de imagem, um tipo de textura… Agora, não quer dizer que uma seja melhor ou pior que a outra, não é isso! A questão que tá ali, em jogo, é a questão mais difícil de todas em qualquer arte: que é a expressão de uma emoção. A dificuldade da arte é essa: é você exprimir uma emoção. É isso que é difícil, essa é que é a dificuldade: você encontrar essa expressão. Então, você faz alguma coisa que… Porque toda a questão era muito ligada à gente ser uma civilização de empréstimo, sabe? Expressão usada por Machado de Assis e pelo Euclides da Cunha: civilização de empréstimo. "Ah, isso é uma porcaria, é mal feito, é aquilo ali"… As chanchadas brasileiras são espetaculares, excelentes, magníficas, algumas obras primas ali. Eram desprezadas – "Isso é cópia daquilo ali. Mal feito. Lá, eles fazem melhor. Comparar um faroeste americano com esse faroeste, isso é ridículo". *A Sina do Aventureiro*, um *western* do Mojica. Ou mesmo o do Manga, *Matar ou Correr*. O americano não tem nada a ver! Aquilo ali é uma versão – ou mesmo *O Cangaceiro* –, é uma versão que eu chamei *versão acaboclada* do *western*, entendeu? Essa que é a patente da coisa, isso é que é a questão importante. Não é imitar o outro pra ficar igual! Aí, sim, é que é a morte da expressão: é não deixar que essa anormalidade apareça, é não deixar… é esconder essa evidência. Qual é a evidência? A anormalidade – essa é a evidência. Imagina: você, aqui, fazendo um filme, cujo modelo é uma indústria que tá 150 anos na sua frente fazendo com uma tecnologia que você só vai obter daqui a 200 anos. Então, porra, é uma coisa que tem alguma coisa ali que você… tá esmagado… Copiar aquilo… com o que? Agora, dizem: "Não tenho tecnologia." Que tecnologia! Não! Você pode copiar até com um tambor – [Bate na mesa: tum, tum, tum tum tum] –. A questão não é essa! A questão aí é você ver onde é que você pode… onde é que tá a coisa emotiva? Como é que você faz pra revelar a coisa emotiva, pra transmitir essa emoção? Com qualquer coisa. Não é copiando modelos que você – pela massificação geral e pelo gosto imposto pelo capital… *Essa* é a questão central: é que você tem só *uma* visão das coisas. Tá ali dentro daquilo ali. Saiu daquele negócio? "Não, não. Isso não é bom. Isso é ruim, aquilo é fraco, é fechado, é experimental…". Enfim, fale-se o que quiser pra banir o que não tá dentro

dessa obrigação, desse jugo do capital. É o que os filósofos, uns anos atrás, chamavam de *a grande tirania*. A grande tirania é essa: é esse domínio do qual você fica, ali… essa tirania bancária! Você fica ali… "Se eu fizer aqui, com essa camerazinha e tal, é pior, porque o cara tem lá…" – São coisas completamente… Com isso, você vai se mutilando, vai perdendo… perde um dedo, perde um braço e… acabou! E, ao contrário, o que você teria que fazer era justamente… Não é ignorar, ficar fechado dentro de uma caverna, não é isso… mas é buscar o limite da sua força, porque o importante, quando a gente faz alguma coisa, o que faz você fazer alguma coisa é uma força que você tem. Essa força é que você tem que botar em contato com a coisa que você faz. É essa força o seu limite – como ser humano, a sua natureza –, o seu limite é essa força. Quando essa força acabar, você acaba. E é essa força que faz você botar a coisa, é com essa força que você tem que se conectar. Então, isso é uma coisa que não tem "cultura primitiva", "cultura avançada" – isso tudo são desenhos gerais, vamos dizer assim, remédios generalizados, pra curar qualquer doença. Essa que é a questão. A questão justamente é ter que enfrentar essa nossa… dificuldade, é fazer uma operação de catarata pra poder enxergar essa malha que te prende. Não pra se libertar, porque o homem não se liberta nem se transforma, isso não existe. Mas é pra você poder ainda continuar uma certa respiração, um certo movimento das coisas. Não é com a ideia de transformar o mundo – isso tudo eu considero até um pesadelo… Porque o que se prova é que não tem como modificar nada: o homem, desde as cavernas até hoje, só tem uma coisa que é comum e que persegue e que o afirma até hoje: que é matar, o homem quer matar, o homem quer destruir. Essa é a força que tá nos levando e vai nos levar agora pro capítulo final. Agora, isso tudo se deve também a uma falta de… um desejo talvez… Eu sempre penso na coisa individual, sabe? Essa ideia de que ou se salva todo mundo ou não se salva ninguém – isso pode ser uma ideia boa pra você encontrar adeptos, sabe? Mas não é assim, não. Eu, pelo menos, não vejo assim, não. Você tem que fazer um esforço sobre-humano pra ver se se livra de você mesmo. Essa é que é a dificuldade, a dificuldade é essa: é o individual – você se livrar de todas essas mantas que te cobrem, que te sufocam… essa é que é a questão. É claro que isso não é salvação, nem é apanágio de ninguém, mas é uma maneira de você não se deixar, também, levar por tudo, não é?

[Encerramos a entrevista e Bressane comenta:]

Julio – É que você começa a falar coisas e as coisas vão tomando também o ritmo da sua fala, entendeu? Então você não… A lógica tá *nessa* sonoridade, não tanto no que você tá

dizendo – “a cadeira é azul, a mesa é branca”… Não é o *significado* disso… Mas tem que considerar o *significante* disso – essa, vamos dizer assim, essa balbúrdia sonora, que você vai fazendo e que é onde tá e a qual você vai seguir, falando… A coisa vai… Então, todas essas entrevistas são importantes, mas são muito incompletas. Você avança muito pouco às vezes nas coisas. Apesar de ser importante a questão da fala – a fala é reveladora.



