

Biografia e mito em Bressane: Dias de Nietzsche em Turim e Filme de amor

Liliane Heynemann¹

Resumo

O artigo aborda – a partir da leitura de dois filmes de Julio Bressane – “Filme de amor” e “Dias de Nietzsche em Turim” – a modalidade específica de atualização da História no cineasta, que se dá através da reinvenção do mito e da biografia, muitas vezes invertendo tais categorias. Neste processo, o diretor opera não só com uma certa recriação que toda obra implica, mas com uma liberdade radical de realização formal da narrativa, do tratamento dos personagens e da matéria fílmica. O mito das três graças e o pensamento de Nietzsche instauram, através das imagens de Bressane, uma outra verdade, própria da arte: verdade agenciada pelas “potências do falso”, que se coloca em questão a partir de um repertório de citações constituído por uma multiplicidade irreduzível ao universo cultural das personagens míticas ou históricas em foco.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; mito; história.

Abstract

The article discusses – based on the reading of two films by Julio Bressane - “Filme de amor” and “Dias de Nietzsche em Turim” - the special form of History update of the filmmaker, which takes place by the reinvention of myth and biography, often reversing these categories. In this process, the director not only deals with some recreation implied in every work, but works with a radical freedom of formal completion of the narrative, including the treatment of characters and of the movie. The myth of the Three Graces and the thought of Nietzsche introduce, in the images of Bressane, another truth, specific of the art: the truth provided by the "powers of the false", that is put in question from a repertoire of quotes constituted by an irreducible multiplicity to the cultural universe of the mythical or historical characters in focus.

Keywords

Brazilian cinema; myth; history.

¹ Liliane Heynemann é professora visitante do IART/UERJ onde desenvolve pesquisa sobre arte e tecnologia. Graduada em Jornalismo, é mestre e doutora em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e Pós-doutora em Cinema pela UFF. Tem publicado textos, principalmente sobre cinema e literatura, em diferentes publicações especializadas.

Em *Nietzsche, (Dias de Nietzsche em Turim)* Bressane realiza em cada sequência, cada plano (considerados isoladamente) sua tradução para o pensamento do filósofo. E assim como o filme é atravessado pela presença forte dos movimentos de câmera, assim como a todo momento somos confrontados com a artificialidade, o *falso*, o que o diretor nos dá a ver aqui é sua desleitura de Nietzsche, tal como a concebe Harold Bloom, que consiste em seu aspecto mais relevante em deslocar os conceitos da história literária da categoria do ser para a do acontecer. O que Harold Bloom propõe é a manutenção das próprias contradições filosóficas da arte, possível apenas através da desleitura crítica que acompanha o movimento realizado pelo “poema forte”. Para Bloom, um poema é uma mentira sobre si mesmo, que só adquire identidade mentindo sobre poemas precedentes, deslendo-os. Traçar um mapa da desapropriação, uma vez que a arte luta contra a anterioridade *tentando fazer do passado sua própria criação*, seria o espaço agônico da recepção onde o pensamento sobre a arte deveria se inscrever.

Trata-se sem dúvida de uma abordagem crítica que compreende a novidade da obra pela via de seu problemático jogo de apropriação e desapropriação, o que significa antes de tudo a inscrição de nossa própria leitura nesse movimento. Essa é a perspectiva anti-cientista que a nosso ver possibilita “olhar para a linguagem dos poetas, e não para qualquer teoria da linguagem, inclusive a do próprio poeta” (BLOOM, 1993: 57), e que possibilita também, em vasto sentido, incorrer em um risco essencial para a vitalidade da análise assim como para a da própria obra. Ao colocar as imagens poéticas em circulação com outras, produzimos uma leitura simultaneamente nova e “errante”, que desencadeia outras leituras:

É verdade que, no que concerne ao uso do artifício, poderíamos conceder a tal observação um caráter de validade universal, estendê-la a cada artista, ao específico olhar que este constrói do mundo de signos que irá se atualizar em sua obra.

Em Bressane, no entanto, o que está em jogo, além da exibição do artifício (seja o do cinema em geral, seja os dos deslocamentos do próprio texto) é a inscrição desse pensamento, o de Nietzsche, na série de elementos que participam, a nosso ver, de um certo conjunto de filmes no interior de sua cinematografia. Esse conjunto seria formado por *O anjo nasceu, Os sermões, São Jerônimo, Dias de Nietzsche em Turim e Filme de amor*.

Neles, a problematização de instâncias do cristianismo, o romance de formação (presente também, de outra forma, em *Miramar*, por exemplo) e a idéia de tradução ocupam um lugar de centralidade. É notável também a forte filiação das imagens do

cineasta à estética do surrealismo, inscrição que se dá desde os filmes que fez no decorrer da década de 1970, no chamado “cinema marginal”. Nietzsche é a magistral interlocução de Bressane com suas próprias obsessões, seu enfrentamento com a *morte de Deus*, momento inaugural da modernidade, seu encontro mais criador com o trágico. Já o havia buscado na remissão ao surrealismo, a Jorge de Lima e seu “cristianismo das origens” em *O anjo nasceu* e na invenção de um discurso imagético sobre a morte no Vieira de *Os Sermões*, no deserto como tradução intersemiótica de *São Jerônimo*.

Em Nietzsche irá mais longe. Não há diálogos, apenas a fala do filósofo e suas cartas conduzem sequências de fotografias de lugares. Logo nas primeiras tomadas, Bressane descreve um determinado esquema de visualidade, por vezes com angulações expressionistas, que irá se disseminando ao longo do filme. Desse modo, corredores estreitos, escadas, geometria dos pisos, gravuras antigas da cidade, tudo oscila tortuosamente ou é paralisado como um documento, tal a caminhada de Nietzsche pelos trilhos do trem visto em *plongée*. É assim que, quando há movimento, este é sempre a ruína de qualquer estabilidade. Somos forçados a um estranho deambular, guiados por imagens desérticas de ruas e interiores de teatros, pelo outono e por um discurso que iria abalar o Ocidente. A loucura e a morte penetram na sobriedade da cidade e de seus monumentos. Cada pedra parece conservar a marca aristocrática: “praças severas, solenes, o rio acima do bem e do mal”. Bressane filma a paradoxal decadência do corpo do filósofo, convivendo com o esplendor de suas palavras em direção ao futuro. “Alguns homens nascem póstumos”.

Os lugares muitas vezes se indefinem. O filósofo está em Turim, mas também na Confeitaria Colombo, no Centro do Rio de Janeiro, o que torna por extensão seu discurso uma fala nômade. No entanto, para se indiferenciar, em determinadas passagens lugar e discurso são apontados quase como imagens-clichê: “Bom tempo, sopra uma brisa leve, as calçadas da cidade são um paraíso”. Ou, quando critica o romantismo e o cristianismo pelo viés de Wagner: “Voltar as costas a Wagner foi para mim um destino. Os filósofos não amam os moralistas nem as palavras bonitas, mas sem música, a vida seria para mim, um erro”.

Essas palavras constituem um discurso interno e solitário e que no entanto se destina ao mundo, ao abalo das tradições da filosofia ocidental. Nietzsche o sabe inteiramente. Ele caminha em direção a um horizonte, em *contre-plongée*: “Um dia meu nome será lembrado como uma crise terrível. Não sou um homem, sou uma

dinamite, minha verdade é terrível:”²

A fala de Nietzsche, o abalo que anuncia e se cumpre, remete à poética de Hölderlin e sua apropriação por Heidegger, presentes em potência nas imagens de *Dias de Nietzsche em Turim*. Algumas formulações de Heidegger sobre Trakl, poeta holderlineano da primeira geração expressionista, presentificam imagens de um Ocidente em queda iminente, que é literalmente *Abendland* (Ocidente, país do anoitecer) e que parecem se atualizar nas sequências finais do enlouquecimento de Nietzsche, quando seu discurso desaba na repetição corporal de Dionísio até o vazio, o desaparecimento de discurso e imagem.

Objetivamos assim um jogo de correspondências ao nível da imagem, da filosofia e da poesia, fundado num solo comum, cuja localização Heidegger aponta ao identificar, por exemplo, na poesia *Andenken* um pensamento que atualizado pela palavra atinge a dimensão de História do mundo.

Em *Nietzsche*, como já afirmamos - e assim como veremos, em *Filme de amor* também (mesmo que de diferentes formas) - não há diálogos na direção convencional, o que aponta para a sucessão de processos de desnaturalização que Júlio Bressane imprime ao espaço diegético ao longo de seus filmes.

Podemos recorrer a Deleuze, quando este se refere ao diálogo no cinema como “conversa sonora” com interações visuais ou legíveis correspondendo a ela. Para Deleuze, foi o cinema, e não o romance, que conquistou desde o início do falado, a interação das estruturas, lugares e funções que compõem o diálogo. É no cinema americano dos primórdios do falado e no segundo cinema falado, o do pós-guerra (neo-realismo e *nouvelle vague*) que o diálogo aparece em sua forma mais completa: aquela que une a velocidade falante ao espaço mostrado. As imagens em Bressane traem essa vocação do cinema para atualizar o diálogo, assim como traem o movimento, congelando ou produzindo estranhamento.

Do mesmo modo, a monumentalidade é subvertida não só em *Dias de Nietzsche em Turim* como em outros filmes de Bressane: o diretor concede lugar de destaque à estatuária (como na sequência de tomadas em close das esculturas do teatro) e à própria música, em *contre-plongées* sucessivos, de caráter fotográfico. Essa monumentalidade em chave irônica está sempre associada ao vazio das ruas e mesmo dos interiores e à ausência de diálogo. Irá, ainda, figurar em contraste com a preocupação do filósofo

² A importância do pensamento nietzscheano para a filosofia de Martin Heidegger pode ser pensada a partir do estudo magistral que Heidegger elaborou sobre Nietzsche.

acerca de suas roupas e alimentação: “O que é bom é leve”, ou “Toda filosofia até hoje, foi um mal entendido sobre o corpo”.

O filme de Bressane exibe uma inescapável preocupação com a apropriação do pensamento de Nietzsche por parte de ideologias totalitárias e ultranacionalistas. O Nietzsche traduzido por Bressane condena o antissemitismo, conceitos como “alemão” e afirma “O extra-europeu é que me interessa. Os judeus alemães serão libertadores”.

O que é mais potente em *Dias de Nietzsche em Turim* e é trabalhado com todas as estratégias fílmicas, da luz à escolha das locações, mas sobretudo através dos movimentos de câmera, é a temporalidade sob uma perspectiva histórica singular. Proporcionado também pelo tom visionário de Nietzsche que fala para o futuro, Bressane situa o discurso do filósofo em uma espécie de inatualidade que mistura todos esses tempos de modo revolucionário. Nietzsche fala e figura no tempo presente, esse que conseguiu prever e no qual de certo modo sempre viveu, aparece em eventos contemporâneos. Muitas vezes suas palavras não têm sonoridade, mas seu corpo anuncia algo que de algum modo apreendemos. Por outro lado, sua presença é por vezes espectral, ele fala sob uma certa invisibilidade: “Como meu pai, já morri. Estou grato à vida, ao meu pensamento”. Uma tomada de seios em primeiríssimo plano é a imagem para o discurso sobre o eterno retorno.

Esse o sentido das sequências finais de Nietzsche: elas mostram o filósofo que enlouquece, corpo e discurso tornando-se mais proféticos, repetitivos, exaltados: “Fui Buda, Voltaire, Napoleão e Wagner. Também fui colocado na cruz”. A câmera gira no sentido horário a figura de Nietzsche: “Eu faço uma guerra no campo do espírito”. Avança e recua ao mostrar o filósofo que dança com a máscara: “Dionísio, nome grego para embriaguez, êxtase, desmesura e música”. Um plano-sequência de folhas, árvores, superfícies de torres e folhagem reproduz de certa forma o plano de excepcional beleza de Nietzsche escrevendo sobre o espelho da tela.

Se no filme Nietzsche faz o elogio do budismo que “luta contra o sofrimento e não contra o pecado”, esse talvez um dos principais pontos de contato temáticos com *Filme de amor*, vigésimo-quarto longa-metragem do cineasta, que buscou atualizar o mito das três Graças (a trindade que a Vênus terrestre projeta: beleza, prazer e amor), a ideia de amor no Ocidente, em uma fábula “popular e suburbana”. Um filme “sobre o erotismo”, no qual, de acordo com Bressane, três pessoas comuns – uma manicure, um barbeiro e uma ascensorista vivem em um fim de semana num cortiço do centro do Rio de Janeiro, através da ingestão de álcool e drogas e do “espiritismo”, uma experiência

de contato com determinadas forças: vivem o martírio, a mediocridade e a exclusão, mas criam nesse espaço de tempo um hiato em suas vidas.

Filme de amor, uma arrebatadora construção de luz, música e palavra, gestada no decorrer de muitos anos por Bressane (“é um filme inconsciente”) e cujas imagens são na quase totalidade inspiradas em quadros ou em seus detalhes, é fiel à estética do diretor e seu painel de referências. Aqui temos Botticelli, Vermeer, Velásquez, mas, sobretudo, “a pintura moderna e nela Balthus”. Temos também a colagem de textos recitados pelos atores, totalmente “encenados”, esvaziados de qualquer espontaneidade. Marchinhas do carnaval brasileiro, autores italianos, Avicena e o próprio Bressane, entre outros.

Tal como em Nietzsche, ângulos oblíquos em *contra-plongée* mostram um monumental que, aqui, convive com o esplendor em ruínas do cortiço e das ruas desertas. Em nenhuma sequência de *Filme de amor* o espaço, a gestualidade ou o movimento são “naturais”, até mesmo o mar - que aparece na primeira sequência após a habitual abertura que mostra equipe e câmeras - surge mitológico e atemporal, um mar grego, entre pedra e espuma.

Acreditamos que em Bressane a monumentalidade da imagem é sempre interrogada por uma ausência de naturalismo, entre outros elementos, como o fato de a imagem nunca estar “colada” ao sentido, por exemplo. Isso faz com que, na realidade, o monumental aqui critique sua versão fascista, cujo apogeu se encontra nos filmes de propaganda nazista, notadamente os de Leni Riefenstahl.

Em *Filme de amor*, natureza e ruínas se alternam nas sequências que mostram o cortiço ou o mar: natureza e cultura que problematizam essas categorias, uma vez que as paredes do cortiço podem constituir um céu através do qual é possível voar; e o mar pode ser um aquário, um *constructo*. Os três personagens em poses estudadas são olhados pela câmera como esta vê a própria paisagem: ou em primeiros planos dos pés, da água pura em um pequeno espaço, ou, ao contrário, ao longe em uma panorâmica. Não há, até então, qualquer fala, só a sonoridade da água do mar se chocando com os rochedos. A fotografia alterna o exagero de um metrô hiper-realizado com o preto e branco dos personagens que caminham na direção do cortiço. Alguns planos revelam “restos de imagens”, como se na montagem o que é fundante para o reconhecimento do objeto filmado fosse descartado, restando o que é informe. A cada personagem que chega ao prédio, que ostenta a tabuleta “A popular”, um movimento acelerado de câmera percorre a edificação de baixo para cima.

Uma preparação para a orgia é realizada. Os personagens se despem, usam drogas, éter entre outras, sob uma luz *noir*, proporcionada em grande medida pela lâmpada nua que pende de alguns fios presos ao teto. A câmera em *Filme de amor* trabalha na direção do que poderíamos chamar “pacto” estético com os objetos. Em uma espécie de estetização ao contrário, ela não torna belo aquilo que é sórdido, as paredes com a pintura destruída, o cortiço degradado, mas sim exhibe o que a vida e o tempo fizeram àquele lugar, associando-o aos grandes textos e obras de arte ali encenados, aos corpos das “três graças” que em seu destino humano e divino se deixam invadir uns pelos outros, mas também pela câmera e pelo olhar do espectador. Nesse sentido, longe de estetizar o sórdido, Bressane nos conduz a pensar a duração e a eternidade no âmbito da obra de arte, integrando o cotidiano à vida eterna, expondo o tempo, a destruição do tempo, como criação.

O que dizem os personagens nesse momento é indiscernível, como nas panorâmicas do mar da sequência anterior. “Os idiomas não são sinônimos, uma língua é uma maneira de sentir o mundo. É pelas coisas inaudíveis e invisíveis que chegamos “às coisas audíveis e visíveis”. Citam gregos, egípcios, evocações de um passado no Recife, mencionam poetas, proferem: “Festa! Uma festa suburbana”. Transitam entre o mítico, o erudito e o casual, estilizam “cenas populares” como a da sedução de alguém varrendo o chão em um ritmo lúbrico em uma espécie de erotismo burlesco. Aqui Bressane mostra sua filiação ao surrealismo, operações sinestésicas, por exemplo, enunciados que caminham para a fusão, como as imagens dos fios que convergem.

Um dos traços mais significativos de *Filme de amor* é a indiscernibilidade entre o que é e o que não é citação, seja no campo da visualidade, seja no discurso falado dos personagens, já que tudo é recitado, impostado, de uma grandiosa decadência por assim dizer: das reminiscências sobre o avô que declama Boccage a frases como “abaixo da cintura somos sem visão. É preciso matar a coisa para conhecê-la. O espírito é um vampiro”, tudo parece simultaneamente ser uma citação e não possuir qualquer origem.

Algumas passagens do filme de Júlio Bressane parecem estabelecer uma permanência visual, um marco narrativo que funciona como fio condutor. Os corpos que voam e dançam pelo cortiço com o enquadramento dado pela janela e os ângulos do quarto, as janelas para fora fixando um limite, enquanto as paredes engendram um “céu ilimitado” e a repetição de um aquário, espaço artificial onde nadam, simulacro do mar, constituem, pensamos, essas sequências-chave. Repetições: o leite derramado em um prato sobre o qual a personagem se senta, imagens de água (um canal, o mar, o aquário),

a troca de papéis entre os personagens, a mulher que desce a escadaria do cortiço.

Essas recorrências convivem com o que seria da ordem de um pornográfico propriamente, como o primeiro plano do sexo de uma das mulheres, a cena expressionista das sombras na parede: “O delírio é de origem divina, superior ao bom senso, de origem humana”. Os olhos executam uma dança em primeiríssimo plano, um pedaço de carne é cortado, alimentos são preparados sobre um ferro de passar roupa: “Essa inclinação para ser outra, para sair de mim...”, diz a personagem. Mas poderíamos nos referir assim aos objetos que figuram no filme, deslocados como a música que faz várias homenagens ao carnaval e às grandes cantoras nacionais. Eles sambam, o personagem masculino usa um terno branco, há planos dos morros e ruas: “um feriado passado no abismo”.

Filme de amor, assim como *Dias de Nietzsche em Turim*, opera com determinadas instâncias recorrentes ao longo de seus filmes. Essas instâncias - que constituem um “programa” político e estético em sua cinematografia - são: profecia, deserto, metáfora, popular e erudito, profanação do sagrado, inacabamento essencial, estética surrealista

“A criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. Na arte como na religião a intuição equivale à crença, é um estado de alma, não um método de pensamento” diz Tarkovski (1990: 44). Nesse sentido, a arte expressaria seu próprio postulado de fé, não se vinculando à lógica, nem ao discurso retórico do convencimento. A obra de arte deveria produzir um impacto análogo ao de uma experiência puramente religiosa, preparando o homem para a morte. Garcia-Roza descreve a junção na Grécia arcaica entre o poeta, o profeta e o sábio num só, o *aedo*, portador de verdades reveladas: “Sua palavra era uma epifania e nos remetia diretamente à fonte do presente atual” (GARCIA-ROZA, 1990: 26). A diferença entre o poeta e o profeta não aparecia em relação às características individuais, mas no fato de que, enquanto poeta, voltava-se para o tempo primordial; enquanto profeta enunciava o futuro, fórmula bastante análoga a um “nacional utópico”. Entendidos como um só, o poeta e o profeta realizariam essa reintegração de passado e futuro, de conhecido e desconhecido.

O “espírito criança” do profeta, que reproduz a palavra vazia de Deus, é essa possibilidade de desconhecer do mundo aquilo que nele é mais evidente, no sentido mesmo de sua visualidade. É então que a palavra torna-se essa vidência que supera o visível e, indo mais adiante, torna-se literalmente palavra vazia de Deus, porque Deus se

ausenta da palavra. Como veremos em Bressane:

As artes divinatórias e de predição pressupõem uma excepcional acuidade de observação e um poder de dedução que escapa à lógica limitada do comum (...) 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 (BRESSANE, 1996: 85)

Assim, em *Filme de amor*, temos a revelação como “vidência que supera o visível”: o rumor do mar invade o quarto, as mulheres que se acariciam, o homem adormecido, a lua surge como em um cartão postal ao som da música popular: “Se o azul do céu escurecer, e a alegria na terra fenecer”. A câmera faz o movimento de retorno, desce a fachada do cortiço até os pés da multidão que caminha em um dia qualquer no centro do Rio de Janeiro: as identidades dos protagonistas, reveladas como as funções exercidas em uma sociedade, parecem, ao contrário, devolvê-los ao anonimato perdido em sua viagem mitológica nas históricas ruínas da palavra e do corpo.

Referências bibliográficas

BLOOM, Harold. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1991

BRESSANE, Júlio. “Noosmancia”. In _____. *Alguns*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Referências filmográficas

BRESSANE, J. *Filme de Amor*. 2003, 116 min. Grupo Novo de Cinema e TV

_____. *Dias de Nietzsche em Turim*. 2001, 85 min. T.B. Produções