



CAPITU E O CAPÍTULO: INFILTRAÇÕES, SOBREVIVÊNCIAS E INTERSTÍCIOS

 10.5935/2177-6644.20220027

*CAPITU E O CAPÍTULO: INFILTRATIONS,
SURVIVALS AND INTERSTICES*

*CAPITU E O CAPÍTULO: INFILTRACIONES,
SUPERVIVENCIAS E INTERSTICIOS*

Luís Fernando Beloto Cabral *

 <https://orcid.org/0000-0002-2122-2193>

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre a tradução cinematográfica de *Dom Casmurro* realizada pelo cineasta Júlio Bressane, investigando como a partir da literatura apreendemos uma noção amplificada da história, seus traumas e resistências, e isso pelo necessário atravessamento entre as diferentes disciplinas e gêneros artísticos. Sob a orientação da história das imagens de Aby Warburg, a leitura criativa e experimental do famoso romance de Machado de Assis pelas imagens de Bressane agrega ao texto literário potenciais significações sobre a memória, o passado e a sobrevivência de forças antigas de outros tempos e mundos.


Palavras-chave: Dom Casmurro. Machado de Assis. Júlio Bressane. Capitu-capítulo. Transcrição.

Abstract: The article presents a reflection on the cinematographic translation of *Dom Casmurro* carried out by the filmmaker Júlio Bressane, investigating how from literature we apprehend an amplified notion of history, its traumas and resistances, and this by the necessary crossing between the different disciplines and artistic genres. Under the guidance of Aby Warburg's history of images, the creative and experimental reading of Machado de Assis' famous novel by Bressane's images adds to the literary text potential meanings about memory, the past and the survival of ancient forces from other times and worlds.

Key-words: Dom Casmurro. Machado de Assis. Júlio Bressane. Capitu-chapter. Transcription.

Resumen: El artículo presenta una reflexión sobre la traducción cinematográfica de *Dom Casmurro* realizada por el cineasta Júlio Bressane, investigando cómo desde la literatura apreendemos una noción ampliada de la historia, sus traumas y resistencias, y eso por el cruce necesario entre las diferentes disciplinas y géneros artísticos. Bajo la guía de la historia de las imágenes de Aby Warburg, la lectura creativa y experimental de la famosa novela de Machado de Assis por las imágenes de Bressane añade al texto literario significados potenciales sobre la memoria, el pasado y la supervivencia de fuerzas ancestrales de otros tiempos y mundos.

Palabras-clave: Dom Casmurro. Machado de Assis. Júlio Bressane. Capitu-capítulo. Transcreación.

* Mestre em História da Arte na Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (EFLCH) da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), com bolsa financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).  <http://lattes.cnpq.br/5778160668211015> - E-mail: lfbelotocabral@gmail.com.

Mortal ou imortal, estático ou em ação, o tempo é o enigma essencial. Se soubéssemos o que é o tempo saberíamos tudo. Algo que perdura e que desaparece, vivemos sucessivamente, mas nunca deixamos de ser quem fomos em alguma época, por distinto que pareçamos hoje. O tempo é este mistério, no tempo dá-se a permanência e a fugacidade, o que fica e o que se vai...
(Júlio Bressane, 2005, p.14-15).

Em 2021, o cineasta Júlio Bressane (*A família do barulho, Tabu, Educação sentimental*) lançou o filme *Capitu e o capítulo*, adaptação do famoso romance de Machado de Assis, *Dom Casmurro* (1899). Com atuações de Enrique Diaz, Vladimir Brichta, Mariana Ximenes, Djin Sganzerla e Saulo Rodrigues, fotografia de Lucas Barbi, montagem de Rosa Dias e Rodrigo Lima, direção de arte de Isabela Azevedo e Moa Batsow e trilha sonora e roteiro de Júlio Bressane e Rosa Dias, o filme é a terceira incursão do cineasta na obra de Machado de Assis, após *A erva do rato* (2008) – adaptação livre dos contos *A causa secreta* (1885) e *Um esqueleto* (1875) – e *Brás Cubas* (1985) – do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Machado, na realidade, acompanha Bressane desde seu primeiro longa-metragem, *Cara a cara* (1967), o qual faz referência a um dos contos de *Relíquias de casa velha* (1906). E segundo informa Francisco E. Teixeira (2011), já em 1970 Bressane planejava adaptar *Brás Cubas*, em continuidade aos filmes produzidos na produtora Belair, fundada com Rogério Sganzerla e Helena Ignez (o projeto foi abortado, no entanto, pelo fechamento forçado da produtora pelo regime militar).

Tal como o filme anterior *Brás Cubas, Capitu e o capítulo* apresenta não uma transposição da narrativa de *Dom Casmurro*, mas antes uma tradução livre e ensaística da própria forma ou estilo do texto literário de Machado de Assis. Como sintetiza Filipe Furtado, *Capitu e o capítulo* propõe-se “menos como uma adaptação do que como uma leitura, um desejo de buscar no cinema formas de tratar a escrita machadiana” (FURTADO, 2021, p. 1). Essa abordagem orienta não só as traduções de Machado de Assis, mas todas as incursões literárias da filmografia de Bressane, vide as leituras fílmicas de Antônio Vieira (*Sermões: a história de Antônio Vieira*, 1989), Haroldo de Campos (*Galáxia albina*, 1992 e *Galáxia dark*, 1993) e Fernando Pessoa (*O batuque dos astros*, 2012). A tradução é um tema bastante caro à obra de Bressane. Não à toa, o cineasta apresenta grande interesse, em seus filmes e escritos, pela figura de São Jerônimo, o santo que traduziu para o latim os evangelhos do grego e hebraico antigos (e que ganhou, em 1999, um filme próprio – *São Jerônimo* –, protagonizado por Everaldo Pontes). Sintomaticamente, Bressane (2000, p. 49) cita esta fala de São Jerônimo em um texto sobre o filme *Brás Cubas*:

Traduzir palavra a palavra me parece deplorável. É preciso respeitar o caráter próprio de cada língua e visar, na língua traduzida, uma certa elegância e harmonia, a ‘euphonia’,

preconizada fortemente pelos grandes críticos de Alexandria. Repudiar altamente a cacozelia, o zelo errado da literalidade, que, muitas vezes, desemboca em cacofonias absurdas e linguagem ruim...

No mesmo texto, Bressane (2000, p. 49) sintetiza o seu entendimento sobre a tradução cinematográfica:

Para uma tradução experimental, uma tradução intersemiótica, de uma linguagem para outra linguagem, do texto para o filme, o que se impõe é a necessidade de uma tradução identificadora, que force os limites do meio traduzido. Tradução em cinema faz-se com luz-movimento-angulação-montagem. Descobrir a luz, o ritmo, o fino fio de uma tradição de clichês cinematográficos que, transformados, transvalorados, recriados, reinventados, podem, de alguma maneira, nos sugerir, nos remeter, dar-nos uma ideia do formalismo do texto, do objeto, do espírito, do humor, do mau humor, do original.

Rosa Dias, colaboradora de longa data de Júlio Bressane, escreve: “A arte de interpretar um texto é uma recriação. [...] Não há uma leitura sem reescritura, sem uma recriação, que nada mais é do que a doação de uma nova forma, uma reconfiguração de um novo estilo” (DIAS, 2011, p. 30). Dias (2011, p. 32) ainda afirma, citando Nietzsche:

A leitura lenta, cuidadosa e atenta nos possibilita refazer a experiência do autor, isto é, entrar no devir de sua obra. [...] A interseção de linhas de experiência diferentes, transpostas para um mesmo texto, faz com que o livro do autor estudado mantenha-se vivo. Ao assimilar, transformar em sangue próprio o sangue alheio, fazemos confluir todo o passado para o presente e mantemos a imortalidade do insistente movimento que quer criar: ‘Uma sentença é um elo de uma cadeia de pensamentos, ela exige que o leitor reconstitua de novo essa cadeia a partir de seus próprios meios’.

Os filmes de Bressane põem essa leitura em prática, assimilando e continuando o porvir criativo das obras literárias em experimentações cinematográficas espirituosas, de pronunciada singularidade. A invenção formal do texto faz-se presente na invenção cinematográfica, no próprio enquadramento, angulação ou movimentação de câmera. Sobre a tradução, por exemplo, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance “prenhe de todo procedimento moderno que rolou na América nos últimos cem anos”, Bressane (2000, p. 56) escreve:

Dar ênfase à maneira de compreender e apreender a luz, penetrar nas leis do ritmo e do movimento, tirar a câmera do tripé, da mão na altura do olho, da grua, do carrinho, e colocá-la em um varal de cordas, amarrá-la em um selim de bicicleta, precipitá-la em hélice no espaço, isto tudo traduz, para o filme cinematográfico, o sentido de inovação e experimento do livro *Brás Cubas*. Estes procedimentos cinematográficos nos ligam à vanguarda francesa dos anos 20 (*L’Herbier*, *Dulac*, *Gance* etc.) e a *Limite* de Mário Peixoto, obra máxima do cinema experimental dos anos 20. Estes tropos cinematográficos, de alguma maneira, de algum modo, nos remetem ao formalismo deste livro único, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Por “tirar a câmera do tripé, da mão na altura do olho, da grua, do carrinho, e colocá-la em um varal de cordas, amarrá-la em um selim de bicicleta, precipitá-la em hélice no espaço”, Bressane parece se referir a uma cena do filme *Brás Cubas* onde a câmera aparece de fato suspensa no

espaço, quicando e girando vertiginosamente sobre seu eixo. Estes e outros experimentos traduzem ludicamente a própria metalinguagem do romance machadiano: se *Brás Cubas*-personagem comenta o tempo todo o fazer do seu texto, o *Brás Cubas*-filme refere-se também ele à sua feitura, inclusive no mesmo tom paródico e debochado do texto original.

Tal noção da tradução cinematográfica tem a evidente influência do poeta Haroldo de Campos e sua noção de tradução como *transcrição*, exercício criativo de leitura com que o tradutor não se prende à reprodução dos enunciados originais, por considerar a própria forma literária um conteúdo. Como “vivência interior do mundo e da técnica do traduzido” (CAMPOS, 2017, p. 43) a transcrição detém-se no texto enquanto informação estética e formal de signos verbais, vocais e até visuais, e ela não se intimida em apelar aos métodos menos ortodoxos para transmitir o verdadeiro espírito da obra no que diz respeito a essa estruturação estética. Haroldo colaborou com Bressane em *Brás Cubas* e *Sermões*, e também nos supracitados *Galáxia albina* e *Galáxia dark* que adaptaram excertos das *Galáxias* e outros textos do poeta. Foi Haroldo, por fim, que inspirou a concepção de *Capitu e o capítulo*. Em conversa realizada com Eduardo Valente no *10º Olhar de Cinema* do Festival Internacional de Curitiba (disponível no canal oficial do YouTube), Bressane (2021) conta:

Capitu e o capítulo não é uma adaptação, é uma interpretação, uma distorção de um grande livro, conhecido, um dos maiores da língua portuguesa, que é o *Dom Casmurro* de Machado de Assis. A minha vontade com isso foi justamente uma leitura que pudesse, pra mim, dar um certo sentido de uma outra interpretação, também, do texto. Isso me foi, vamos dizer assim, revelado ainda nos anos 80 quando eu tava [sic] trabalhando pra fazer o *Brás Cubas*. Uma noite, eu era muito amigo do Haroldo de Campos, uma noite conversando comigo, na casa dele, ele me disse, falando sobre Machado de Assis evidentemente: ‘Olha, o importante do *Dom Casmurro* não é a *Capitu*, é o capítulo’. E eu com isso tive uma, no momento que ele me disse, eu tive uma... fiquei possuído pela beleza do poema, pra mim pareceu um poema concreto, futurista assim: *Capitu* – capítulo. Fiquei possuído pela beleza do poema, mas não alcancei, não percebi a extensão desse poema, desse jogo de palavras. E, muitos e muitos anos depois, é que eu vi, percebi, o capítulo como uma espécie, assim, de condensação invisível de uma imagem. Alguma coisa que você... que interrompe a leitura, a narrativa que você tá [sic] seguindo. Então, no *Dom Casmurro*, salta essa evidência. O livro tem 160 páginas e 148 capítulos. O capítulo se torna inclusive uma figura, parece que quase um personagem, é um personagem da própria trama. Ele [Machado] chama de ‘O capítulo de pernas longas’. Então, a figura do capítulo, essa interrupção, eu pensei como um momento de cruzamento de uma outra imagem. Por isso eu representei o personagem que escreve o livro como que tendo, como se fosse um espasmo, um ataque, que interrompe! E nesse momento, dá-se alguma coisa que é... nessa interrupção dá-se uma entrada de uma outra ficção. Você entende? Você tá lendo alguma coisa, você interrompe a leitura, com essa frequência, aquilo... é a evidência de uma outra coisa, que está ali dentro. Eu coloquei em cada uma dessas interrupções uma imagem, uma outra imagem, de uma outra ficção. Um desvio... uma derrapagem... que permitisse a inclusão de outras imagens, dentro daquela imagem, tendo ou não sentido dentro delas. Não é questão de se procurar um sentido. Tenha talvez mais relação de um enigma do que propriamente fazer sentido com alguma coisa. Evidentemente que há uma relação ali. Aquelas imagens se relacionam com alguma coisa que está ali. Mas é uma coisa obscura e

que não é, vamos dizer assim, não tem como destino o esclarecimento de uma compreensão imediata. É, o contrário, a ideia de um desvio. Foi essa sugestão que saiu do texto, fui buscar dentro do próprio texto. E todas essas intercessões, esses cruzamentos de escrita, música, pintura, dança... Até no sentido de uma concepção jamais avançada do texto! Uma concepção que envolve um processo de investigação que é a ironia! O filme tem humor, que é uma coisa mais líquida, mais espontânea, mas o livro se organiza em função desse processo que é o processo de ironia! Apresentar pistas que confundam...

Cinematograficamente falando, *Dom Casmurro* seria um romance de montagem, no sentido quase eisensteiniano da expressão, muito embora a questão não seja a dialética entre um capítulo-tese e um capítulo-antítese, como propôs, não muitos anos depois de Machado, Sergei Eisenstein para a montagem de cinema. A montagem machadiana dá a ver justamente o que está entre os capítulos, a interrupção, a lacuna, o inquietante intervalo jamais preenchido ou desvelado. Condensação invisível de uma imagem, da montagem emerge, como uma fantasmagoria, algo permanentemente oculto, secreto, que desvia o leitor para outra direção, outra imagem. Fragmentos capitulares, *Dom Casmurro* é uma costura de pistas e desvios, de metonímias incompletas, suspensas, porque já não se reportam mais a um todo, já não constroem uma coesão ou coerência: são apenas mais fragmentos e intervalos, um labiríntico salto ao abismo, ao desconhecido. E ainda que Haroldo de Campos prestigie essa capitulação mais que a narrativa propriamente dita do romance, tal estruturação se comunica com a angústia do protagonista da história diante da visão parcial e fragmentada de seu passado, daquilo que lhe saiu de vista sem qualquer evidência concreta ou irrefutável do que aconteceu. A dúvida assombrará Bentinho até seus últimos dias por causa do bendito intervalo, do que escapou, ocultado, entre um olhar e outro, um capítulo e outro. Cinematograficamente falando, *Dom Casmurro* é um romance de extracampo.

Bressane faz-nos ver, entretanto, outras dimensões desse entre, para além da trama de Bentinho e Capitu (e Escobar). A montagem de intervalos e interrupções, o desvio pelo qual se imiscuem outras imagens e o irônico processo investigativo com pistas fragmentadas são outro interesse recorrente na filmografia do cineasta, desde a “fase marginal” do final dos anos 60, em filmes como *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* (1969, ambos) e *A família do barulho* (1970). A montagem lacunar e ideogramática desses filmes, como exposta por Ismail Xavier (2012), põe em radical deslinearidade e cotejamento fragmentos de imagens, *tableaux*, clichês, registros informais, experimentações de câmera, trucagens e excertos de outros filmes, sem mencionar os arranjos paralelos da trilha sonora. A leitura de *Dom Casmurro*, nesse sentido, não deixa de se conformar ou ir diretamente de encontro a esse exercício criativo maior do cineasta. Não só com Machado, os filmes de Bressane, enquanto lúdicos exercícios de montagem, interessam-se também eles pelo inquietante invisível ou desconhecido que sustenta as tessituras (e

vãos) entre essas imagens, em detrimento de qualquer complementação ou resolução lógica desse arranjo. Tal investigação, inclusive, ganha muitas vezes uma conotação erótica, quando equiparada a jogos de insinuação e ocultamento e ao voyeurismo do espiar pelas frestas, reflexos ou beiradas – vide a personagem de Fernando Eiras no filme *Beduíno* (2016), quando espia a amante pelo buraco da fechadura apenas para ver as efêmeras bolhas de sabão sopradas por Alessandra Negrini.

Um dos filmes mais representativos desse cinema de interstícios é *Tabu* (1982), que fantasia um encontro imaginário entre Lamartine Babo (Caetano Veloso) e Oswald de Andrade (Colé), mediado por João de Barro (José Lewgoy). Com a aparição e intervenção de outros ilustres convidados, as marchinhas carnavalescas, os encontros sexuais, as declamações de músicas e poesias e as deambulações pelo Rio de Janeiro são intercaladas com cenas de filmes pornográficos do cinema silencioso e do filme homônimo *Tabu* (1931), de F. W. Murnau. A montagem de *Tabu* expressaria, como sugere Bressane (1982 apud FERREIRA, 2016, p. 186), um desejo de recuperação ou escavamento do Brasil pré-cabralino, o qual tortamente invocado pelo exotismo antropológico do filme antigo alemão.

Saudades do Céu

[...] A visão do paraíso no *Tabu*, de Murnau, é o nosso Brasil século XVI para trás, o Rio de Janeiro é um antigo santuário, pequeno rincão de Deus, cidade pagã, pré-história à beiramar, lustram naquela cidade (boca desdentada) sinais de um ex-éden. Tarefa ínclita e sublime a reconstrução do paganismo carioca, o Rio dos megalitos míticos do *perro del inferno e janura!!* Pristinos totens e tudo tabu... bem, e os deuses? Os deuses se vão... tabu deixou o Rio? Se deixou não foi um deixar deixando, que isto não poderia ser, foi um deixar retendo, um deixar conservando, um deixar sem deixar...

Tabu é um filme que se constrói em cima de uma ausência: a ausência de um passado pré-colonial irremediavelmente soterrado, do qual sobraram pouquíssimos vestígios (por exemplo, as inscrições rupestres dos sítios arqueológicos nordestinos ou os cânticos e rituais transmitidos pelos povos originários sobreviventes, ambos sondados em filmes como *Viagem através do Brasil* (1973-75), *A erva do rato*, *Educação sentimental* (2013) e *Garoto* (2015). Para além da pornografia interdita dos filmes silenciosos e do erotismo de duplo sentido que perpassa as interações entre as personagens, o tabu último do longa-metragem é a violência da civilização brasileira, que comprometeu (e ainda compromete) a sobrevivência do passado pré-ocidental das Américas, a ponto de ser preciso recorrer a uma ficção alemã dos anos 30 com nativos Bora-Bora para se invocar alguma coisa do antigo Pindorama (o qual agora uma fantasia distante, um paraíso perdido).

Como bem notado por Fábio Camarinho (2009), essa lacuna dá-se a ver, por exemplo, na montagem que associa uma paisagem montanhosa do filme de Murnau com uma paisagem similar do Corcovado carioca. Como num jogo de livre associação, a similaridade das geologias incita a

fantasia de uma arqueologia inusitada, com os Bora-Bora do primeiro filme tornando-se a sombra ou fantasmagoria do que teria sido essa paisagem no passado, quase como um negativo poético (ou até cinematográfico de fato) da “civilização” contemporânea, para usar um neologismo bastante apropriado de Paulo Emílio Salles Gomes (2016). Sintomaticamente, ainda na mesma cena, a paisagem carioca é desfocada para se ver, em primeiro plano, uma placa de vidro com um traço à caneta emulando o contorno do Corcovado. No fim da tomada, a luz estourada dissolve a paisagem do fundo, dando a ver apenas o tracejado pintado, no qual também se lê a palavra “Rio”. “Um traço que se transforma em morro que se transforma em cidade que se transforma em signo” (CAMARNEIRO, 2009, p. 35): a síntese dessa dialética de paisagens é o fragmento fugidio, o vestígio singelo da inscrição pintada que é simultaneamente decalque da geologia local e signo abstrato autônomo, suspenso no tempo-espaço. Arqueologia que escorre pelos dedos e que se vê na imanência do abismo e da diluição, ainda que se tenha, na cena, o concreto material da placa de vidro e o concreto poético do signo pintado – o qual similar, inclusive, ao “V” de Virgília pintado por Décio Pignatari para o filme seguinte, *Brás Cubas*.

Outro filme muito significativo dessa arqueologia é *Cleópatra* (2007), que para além da famosa história de Cleópatra, Júlio César e Marco Antônio, tematiza o conflito entre o mundo ptolomaico-alexandrino da rainha egípcia e a já decadente “civilização” romana. O primeiro sucumbe ao segundo, desaparecendo com ele toda a vivência dionisíaca, cosmológica e arrebatadora dos antigos, incompreensível à lógica antropocêntrica e teleológica ocidental. Como afirma o próprio Júlio César (Miguel Falabella) no filme: “Transpusemos de maneira vulgar o que de aparente vimos no cenário grego, no mundo grego. E somos o vazio infinito de tudo o que não soubemos compreender corretamente. A cultura latina é uma queda!...”. Além das ruínas e artefatos que sobreviveram com o tempo, desse mundo antigo só temos a fantasia exótica e orientalista formada pelos clichês da história da arte, pelas traduções erráticas dos artistas florentinos e medievais e pelo *kitsch* da indústria cultural. Entretanto, é justamente esse imaginário póstumo do antigo que Bressane toma como ponto de partida e material base para a encenação fílmica. Para invocar o signo Cleópatra, e tudo que ele porta e significa enquanto arqueologia desse passado soterrado, Bressane não só faz uso dos clichês, das traduções erráticas e do *kitsch* como os exagera maneiristicamente, chegando ao nível da caricatura. O clichê vulgar do cinema e da telenovela é desvio e exotismo, mas também o caminho para se retomar Alexandria: é partindo do seu presente de representações e de todo o imaginário cultivado sobre Cleópatra e seu universo, que o filme efetivamente reencontra as forças inebriantes de Ísis e Baco. É escavando as imagens-pastiche do

presente que Bressane obtém uma inesperada atualização do antigo (atualização, não recuperação, porque irremediavelmente perdido), fazendo jus à seguinte afirmação de Walter Benjamin (2020, p. 18):

A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora [...]. Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado de Agora, arrancado ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa.

Curiosamente, essa arqueologia termina por resgatar não somente o antigo ptolomaico-mediterrâneo, mas a própria ancestralidade americana, como na cena em que Cleópatra (Alessandra Negrini), com maquilagem carregada, véu azul sobre os cabelos e uma enorme flor vermelha na cabeça, praticamente reincorpora o ícone mexicano de Guadalupe, ele próprio um significativo atravessamento das cosmologias originárias e ocidentais na Latino-América.

Por falar em iconografias cruzadas e subterrâneas, uma das principais orientações da filmografia de Júlio Bressane é a historiografia da arte de Aby Warburg. Em suas famosas *Mnemosynes*, dentre outros trabalhos, Warburg investigou a sobrevivência de imagens das antigas civilizações pagãs nas iconografias posteriores das sociedades ocidentais. Ele descobriu, por exemplo, que as figuras humanas em movimento das pinturas renascentistas – em especial, as figuras femininas de vestes e cabelos flutuantes – foram tomadas de empréstimo de representações encontradas em sarcófagos da era clássica. Da mesma forma, nos afrescos do palácio de Schifanoia em Ferrara, os decanos da iconografia astrológica oriental de Abu Ma'shar teriam derivado do repertório cosmológico do Mediterrâneo antigo, transmitido e preservado no Oriente sob novas configurações. Por fim, as pinturas épicas renascentistas teriam incorporado as figuras dos baixos-relevos do arco de Constantino, dedicados ao imperador Trajano. Como sugere Warburg, os artistas renascentistas buscaram nos repertórios antigos a inspiração para a representação do corpo em movimento, inclusive para a retratação das paixões. Perante o tabu medieval que associava a experiência do corpo ao profano e ao pecado, foi nas iconografias sobreviventes no Oriente e nos vestígios diretos dos sarcófagos e baixos-relevos que os artistas encontraram as referências visuais e poéticas para as “formas expressivas da máxima exaltação interior”.

Sobre essa poética do movimento pagão, que culminou na (re)descoberta da própria experiência orgiaca, Giorgio Agamben (2009) sublinha como Warburg contribuiu para a revelação do aspecto dionisíaco da arte clássica, na contramão da percepção vigente do clássico como arte apolínea de nobre simplicidade e serena grandeza, parafraseando a famosa sentença de Winckelmann. Warburg (2009, p. 130) ainda refletiu sobre a conflituosa relação do clássico com a

cultura da Renascença, que teve de conciliar sob enorme tensionamento a carga orgiaca das imagens pagãs com a moral cristã da época, vide as incorporações do repertório antigo em figurações de motivos, personagens e narrativas do panteão sagrado do cristianismo.

A energia com que esses elementos hostis à Igreja acabaram por incidir é demonstrada naquela série de 12 sarcófagos emparedados nas laterais da Igreja de Santa Maria em Aracoeli e que, como visões oníricas que saem da região proibida da terrível ‘demonicidade’ pagã, acompanham o peregrino devoto em sua saída na direção da igreja. Do ponto de vista da expressão exterior, o caráter contraditório dessa consciência individual exige conceber a Idade Média tardia sempre ligada aos conteúdos de uma refiguração, um confronto ético paralelo entre o modo de perceber a personalidade pagã e batalhadora e aquele cristão e submisso.

Conforme escreve Agamben (2009, p. 139), a investigação iconográfica de Warburg desvela os conflitos e contradições que constituíram a própria “civiltização” ocidental como um todo, assim como as inquietantes persistências do passado recalcado dos antigos.

Na apresentação de uma exposição de imagens astrológicas no Congresso do Orientalismo em 1926, Warburg declarou que essas imagens mostravam ‘além de toda contestação que a cultura europeia é o resultado de tendências conflituosas, um processo no qual, no que concerne a essas tentativas astrológicas de orientação, nós não devemos procurar os amigos nem os inimigos, mas a rigor, sintomas de um movimento de oscilação pendular entre dois polos distantes, o da prática mágico-religiosa e o da contemplação matemática’.

Agamben (2012, p. 42) associa a historiografia das imagens de Warburg à noção benjaminiana da dialética como um estado de parada, cujo mecanismo

[...] não é lógico (como em Hegel), mas analógico, paradigmático (como em Platão). [Sua fórmula é ‘nem A nem B’, e a oposição que ela implica não é dicotômica e substancial, mas bipolar e tensiva: os dois termos não são nem removidos nem compostos em uma unidade, mas mantidos em uma coexistência imóvel e carregada de tensões. Isso significa, na verdade, que não somente a dialética não é separável dos objetos que nega, mas que esses perdem sua identidade e se transformam nos dois polos de uma mesma tensão dialética, que atinge sua máxima evidência na imobilidade [...].

Dessa dialética, surgem, em Walter Benjamin, as imagens dialéticas, nas quais o passado se une com o presente, originando uma liminaridade em que a imagem, na sua história ou percurso próprio de significação e forma, não é imobilizada, mas também não retoma a sua configuração usual. Como explica Adorno, citado por Agamben (2012, p. 41), nessa imobilidade hesitante ou pausa carregada de tensão, as imagens são apropriadas e estranhadas no seu valor de uso e atraem os significados da subjetividade espectadora, que delas se apodera para projetar suas próprias intenções de desejo e angústia. As imagens dialéticas seriam assim uma oscilação não resolvida entre o estranhamento de um sentido usual e uma nova ocorrência de sentido.

Para Agamben (2012), as imagens dialéticas ajudam a compreender, na arqueologia de Warburg, o processo de sobrevivência das imagens do passado nas apreensões e atualizações

operadas pelo sujeito histórico presente. “Por meio dessa operação, o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca para nós, em movimento, torna-se de novo possível” (AGAMBEN, 2012, p. 37). Em outro texto, Agamben (2009) compara a imagem, em Warburg, aos “engranas” de Richard Semon, que consistiriam nos vestígios materiais deixados pelos eventos passados. A memória seria uma forma de conservação e transmissão da energia potencial guardada nesses “engranas”, reativada e descarregada no momento em que nos encontramos com eles. Da mesma forma, segundo Agamben (2009, p. 136), as imagens do passado cristalizariam uma

carga energética e experiência emotiva que sobrevêm como herança transmitida pela memória social e que, como a eletricidade condensada em uma garrafa de Leyden, se tornam efetivas ao contato da ‘vontade seletiva’ de uma época determinada. É por isso que Warburg fala frequentemente dos símbolos como ‘dynamogramas’ transmitidos aos artistas no estado de tensão máxima, mas não polarizados quanto a sua carga energética – ativa ou passiva, negativa ou positiva –, sua polarização, quando se encontram uma nova época e de suas necessidades vitais, pode causar inversão completa de sua significação.

As imagens herdadas do passado são restituídas à vida no momento em que os observadores do presente as encontram e delas se apropriam, projetando-lhes novas significações ou mesmo reconfigurando-as em novas representações (como os decanos astrológicos do Oriente). São os observadores que dinamizam e redirecionam essa energia potencial mnemônica, colocando-a em efetivo movimento, e sem as (re)energizações do presente não haveria sobrevida e continuidade para essas imagens. Isso não significa, por outro lado, que as mesmas se encontram em sujeição absoluta a esse presente. Num campo igualmente liminar de consciência e inconsciência, a tremenda carga energética, histórica, contida nesses “engranas”, também assalta e inebria seus observadores, potencialmente os levando para fora do seu juízo perfeito, no que adverte Agamben (2012, p. 61):

Como os espíritos elementares de Paracelso, as imagens precisam, para serem verdadeiramente vivas, que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas, mas nesse encontro [...] está ínsito um risco mortal. [...] é essencial, no encontro com o dynamograma carregado de tensões, a capacidade de suspender e inverter sua carga, de transformar o destino em fortuna.

É a esse arrebatamento que Warburg (2009, p. 127 – 28) se refere ao escrever sobre o reencontro dos artistas renascentistas com o *pathos* antigo.

A soltura desenfreada do movimento expressivo corpóreo, tal como foi realizado particularmente na Ásia Menor em acompanhamento aos deuses da embriaguez, inclui a escala inteira das manifestações vitais cinéticas de uma humanidade fobicamente abalada. Trata-se de escala que abarca desde o desabamento absorto e inerte até a embriaguez homicida, mas também todas as ações mímicas que se encontram entre esses dois extremos [...].

O Renascimento italiano procurou interiorizar essa herança de engramas fóbicos em

ambivalência particular: por um lado, para os recém-libertados de temperamento mundano, ela representou um estímulo agradável que permitiu comunicar o que era indizível àqueles que lutavam contra o destino e a favor de sua própria liberdade pessoal.

Por outro, pois já que esse estímulo se dava como função mnêmica – havia sido como purificado por formas cunhadas precedentemente graças a uma criação artística –, tal restituição permaneceu precisamente como ato que acabou por prescrever ao gênio artístico seu lugar espiritual entre a autorenúncia instintiva ao ego e a consciente criação formal delimitadora: entre Dioniso e Apolo, justamente.

Importante reiterar que tudo isso remete a um processo histórico em que as imagens ativamente catalisam disputas e tensionamentos que desestabilizam o tempo presente. As energias e sintomas que essas iconografias portam desencadeiam toda uma genealogia tabu da memória histórica e cultural, a qual entendida como contínuo processo de transmissão, recepção e polarização dos legados fóbicos recalcados do passado.

Sintomaticamente Rosa Dias (2011), colaboradora de Bressane, ao apontar a perspectiva nietzscheana sobre a memória e a relação com o passado, celebra a capacidade de esquecimento do sujeito criador. A memória é coisa de sujeitos ressentidos que jamais conseguem se desembaraçar de nada, afugentando o desconhecido e evitando o inesperado, contra qualquer possibilidade de aventura. A memória deprecia a vida em transformação e o sujeito criador é aquele que tem a faculdade de esquecer, assimilando e digerindo o passado sem se deixar fossilizar pelo mesmo. Escreve Dias (2011, p. 80 – 81):

É necessário ter duas visões das coisas: a histórica e a não histórica. Todo ato, para ser criado, exige o esquecimento: é impossível criar-viver sem esquecer. Do mesmo modo, todo ato criador exige a recordação: é impossível criar-viver sem lembrar. O criador não renega a tradição; pelo contrário, retoma-a para redimensioná-la. A faculdade ativa do esquecimento é capaz de assimilar o passado, transformá-lo e transfigurá-lo [...]. Assim, na ação de criar, há uma dupla natureza de tempo: ser ininterrupto e intermitente. Para criar, é preciso esquecer, mas também recordar. Na ação de criar o presente, vêm o passado e o futuro. É Zaratustra quem diz: ‘Amo aquele que justifica os futuros e redime os passados, pois quer ir fundo pelos presentes’. Na ação de criar o presente, liberta-se o passado; do passado, bom ou mal, tira-se o mel. Liberado o passado, cria-se o presente em vista de um futuro ignorado. O futuro, embora ligado ao passado, é original, não parece nada com o conhecido (o passado), é totalmente desconhecido. Assim a ação criadora intervém no presente, modifica o futuro e recria o passado. O presente é, ao mesmo tempo, um futuro e um passado.

Apesar da especificidade da filosofia de Nietzsche, tal sentença não se distancia tanto dos dinamogramas de Warburg. É, inclusive, pela recriação descomprometida do passado que este consegue permanecer no tempo, atravessando eras e gerações em eterno retorno (no sentido realmente nietzscheano da expressão) e reivindicando-se contemporâneo. “Abolir o tempo e ser eternamente Agora”, diz Cleópatra/César no filme *Cleópatra*.

Junto a Nietzsche, Aby Warburg é uma das referências assumidas de Júlio Bressane em seus filmes e textos, vide, por exemplo, este excerto (BRESSANE apud CONTRACAMPO, 2003, p. 82)

sobre o longa *Filme de amor* de 2003:

FILME DE AMOR é sobre duas coisas: o intervalo e a sobrevivência. Intervalo é o que se passa entre as imagens. A sobrevivência fala de pessoas movidas por uma pulsão inconsciente, de um desejo de recriar a existência para sentir uma coisa difícil de sentir que é o sentimento do amor. Qualquer filme meu começa como se alguma coisa me fosse dada: uma imagem, uma palavra, uma frase musical. FILME DE AMOR começou a surgir no final dos anos 80 quando li um ensaio escrito em 1895 pelo pensador alemão Aby Warburg (1866/1929) sobre O Nascimento de Vênus e a Primavera de Botticelli, no qual ele identifica o mito das Três Graças – Tália, Abgail e Eufrosina que representam o Amor, a Beleza, o Prazer. Warburg também identifica o poeta Angelo Poliziano como a pessoa que sugeriu novos temas de pintura a Botticelli. As muitas leituras em torno desse Mito levaram 12, 13 anos e ainda não terminaram. Diferente de outros filmes, que representavam o coroamento de uma ideia, com FILME DE AMOR aconteceu o contrário: fiz o filme e depois ele me deflagrou. Eu tive uma ideia, deixei a ideia andar sozinha e a segui. O filme foi feito de maneira inconsciente. O ato de fazer o filme não é inconsciente, mas a força que me conduziu a ele foi.

Filme de amor é o filme mais representativo da orientação warburguiana do cineasta, inclusive pelas citações pictóricas às pinturas de Botticelli estudadas pelo historiador. No longa, três amigas/amantes – interpretadas por Josie Antello, Bel Garcia e Fernando Eiras – reclusam-se em um apartamento no centro do Rio de Janeiro para embriagarem-se e entorpecerem-se, em “um exercício de prazer em um intervalo de suas vidas”. Invocando repertórios pictóricos, literários e musicais, as amigas performam cenas e *tableaux* eróticos e intelectuais – o erotismo como condição do conhecimento e o conhecimento como condição do erotismo¹ –, incorporando em si próprias as Graças da mitologia profana/renascentista.

Filme de amor estabelece um contraste entre a experiência orgiaca e poética no apartamento fechado e o cotidiano comum da metrópole (as protagonistas são, elas mesmas, um barbeiro, uma manicure e uma ascensorista), sublinhando a condição intersticial e singular dessa vivência do corpo, do prazer e do conhecimento. Intervalo ou brecha na rotina de trabalho, o apartamento das Graças é um espaço-tempo suspenso e indefinido, do qual emergem as forças mitológicas recalcadas, *tabus*, em suas variadas corporificações na história das artes. Essa memória deflagra potencialidades recalcadas da experiência humana dos sentidos, do intelecto e da relação com o outro: assim como os artistas renascentistas que se reencontraram com o dionisíaco pelas imagens antigas, as Graças atingem, por esse passado de formas, o arrebatamento nietzschiano do *Ecce homo*, a energização que as faz ir além de si mesmas e conhecer uma outra, renovada, possibilidade de vida e mundo. De fato, é esta a percepção de Bressane (CONTRACAMPO, 2003 p. 9) sobre a experiência cinematográfica:

Mas o cinema, em algum momento eu tive intuição dele [...] de que ele tinha algum

¹ Contribui para estas discussões: CAMARNEIRO (2016).

elemento, alguma força que me fazia, que preenchia algo que talvez buscasse intuitivamente, inconscientemente, que era a vontade de me autotransformar. A vontade de sair de si, de ir para fora de si.

Tal entendimento do cinema sintoniza-se, como o próprio Bressane descreve (2011, p.32 – 33), com a warburguiana

montagem de imagem, cristais do tempo, [que] determina a mente ocidental. Imagens carregadas de forças passionais, tempos heterogêneos, intervalos, sobrevivências, permanência de gestos de matiz emotivo multifário, paixões contrárias na mesma ação, estranhamento no ostensivamente familiar... A complexa e inovadora montagem, a riqueza das associações, subordinada à poderosa força do ritmo, ronda o labirinto intricado do invisível...

As “imagens sintoma” ou o passado fóbico subterrâneo, inconsciente, desses “cristais do tempo”, particularmente propicia a experiência arrebatadora, intersticial, do ‘além de si’. Bressane (2011, p. 9) identifica essa *mnemósine* no próprio fenômeno sensível da imagem em película, cuja “energia emotiva, passional, nos arrasta em um movimento de recuo e avanço no tempo-espaço”.

Dorida cicatriz impressa na folha ampliada do papel fotográfico permite ver quem não mais podemos ver, falar com quem não mais podemos falar. Sombra, assombração, encontro secreto do passado conosco, encontro secreto de imagens do passado com o agora, encontro também secreto onde o passado converge com o presente em plasticidade estelar...

Essa relação com o passado não se dá, entretanto, num sentido saudosista ou enciclopédico, memorialista, mas no sentido nietzscheano, colocado acima, de contínua reinvenção de si mesmo e do mundo. O antigo é, acima de tudo, uma pulsão, uma força, que reenergiza e redimensiona o tempo presente, radicalmente intervindo em seu curso. As heranças fóbicas do passado atuam no desenvolvimento das formas do presente: o passado não é um fóssil, mas um devir, e o passado profano, em particular, é uma alteridade que rearranja e perturba o presente, na medida em que lhe revela possibilidades outras e desconhecidas de compreensão e experiência do mundo, para além do determinado pelo poder capitalista e ocidental. Em *Filme de amor*, conforme escreve Felipe Bragança (2003), a experiência intersticial das Graças, ainda que encerrada em quatro paredes, termina por reencantar a própria cidade do lado de fora, quando esta reaparece “refigurada, transfigurada” na sequência final do filme, ao som do *Hino ao amor* de Dalva de Oliveira. Mesmo antes desse desfecho, a jocosa continuidade sugerida pela montagem de uma cena entre o corredor de um vagão de metrô e a genitália feminina (exposta em posição similar à da *Origem do mundo* de Courbet), altera a percepção usual desse espaço cotidiano, agora marotamente enviesada pelo subtexto erótico (e até cosmológico, se levarmos ao pé da letra a ideia da “origem do mundo”).

Essa relação com o passado influi na relação de Bressane com o primeiro cinema. Na contramão das narrativas técnicas que o qualificam como atrasado, rudimentar ou primitivo, o

cinema silencioso – ou “cinema inocente”, como alcunha o cineasta – é, em Bressane, manancial permanentemente fértil de inspiração e invenção. O primeiro cinema pertence, justamente, a um momento em que as gramáticas cinematográficas ainda não haviam sido consolidadas: como o cinematógrafo ainda estava sendo descoberto, o único imperativo de então era o desdobramento intuitivo, experimental, das potencialidades ainda desconhecidas da nova técnica de fabricação de imagens. Bressane referencia esse primeiro cinema, recriando os seus clichês ou diretamente inserindo trechos de filmes silenciosos, com o intuito de retomar esse espírito inventivo original, revitalizando assim um cinema moderno e contemporâneo já há muito engessado pelos academicismos e fórmulas técnicas e diegéticas. As experimentações do presente ecoam a vanguarda despudorada e intuitiva dos primeiros filmes, não só retomando ou citando, mas continuando o fervor criativo dos primeiros realizadores. Esse fervor exprime-se, inclusive, nas primeiras fitas eróticas, recuperadas em filmes como *Tabu* e *Cinema inocente* (1981). As imagens sexualmente pulsantes dos filmes pornográficos dão a ver a vitalidade preta e indecorosa do primeiro cinema, nem um pouco constrangida pela deterioração física das películas (pelo contrário, a decomposição material do filme só acentua o caráter degenerado das cenas). O obscuro do passado também contraria os tabus do conservadorismo moderno, e Bressane, parafraseando Oswald de Andrade, propõe converter esses tabus em totem, apelando à liberalidade dos primeiros pornôis para incitar a liberação contemporânea dos corpos e da sexualidade.

Sobre esse cinema de recriação, cabe aqui a própria noção nietzscheana do eterno retorno, parodiada por Bressane em *Memórias de um estrangulador de loiras* (1971), filme que repete *ad nauseam* o clichê cinematográfico do *serial killer* e as loiras. O permanente revolver do clichê não é uma sentença fatalista do destino, mas uma oportunidade de contínua e lúdica reinvenção das coisas pelo jogo de diferença e repetição: se tudo será sempre o mesmo, resta-nos montar e remontar o presente, em divertido desprendimento quanto aos supostos resultados ou metas finais desse *looping*. Bressane também se contrapõe, nesse sentido, às teleologias da modernidade, cujas dinâmicas de evolução e descarte põem o passado como sinônimo de atraso. O cineasta busca a inovação justamente no antigo, conforme escrito abaixo (BRESSANE, 1996, p. 79 – 80):

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 skiografia (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.

A transcrição que mencionamos no começo seria um potencial instrumento para esse cinema de (re)invenção. A tradução aproxima-se do movimento dialético de apreensão e reenergização de formas do passado que dinamizam o presente. A história das formas – não somente literárias, mas pictóricas e musicais – aparece, em Bressane, como pulsão criadora de enorme vitalidade, e a tradução da mesma na forma especificamente cinematográfica é a maneira com que o cineasta drena e polariza essas forças do passado, a favor da invenção contemporânea da imagem em movimento. É nesse sentido que a figura de São Jerônimo, supracitada, torna-se tão central e significativa na obra de Bressane. Tradução criativa do grego e hebraico antigos, a *Vulgata* de Jerônimo também teria sido inscrição e sobrevivência, sombra, de um passado profano e pagão, sobre o qual o nascente mundo latino ocidental se ergueu, extraíndo suas forças. Conforme conta Henri Goelzer (apud BRESSANE, 2000, p. 9 – 10):

[Jerônimo] trouxe assim para este novo latim, para esta língua moderna que ele então criava, imagens, paisagens, sons e sentidos das línguas grega e hebraica. Os corpos gráfico e fônico destes novos vocábulos traziam ao latim uma flexibilidade que a língua não conhecia.

O latim era tido como uma língua bastante pobre para as abstrações. A riqueza do latim era sobretudo por suas formas verbais. Era restrito o número de substantivos. Olhando do grego, o latim parecia insignificante, sobretudo para tratar das artes, da poesia e das ciências.

“Criar a fala nova em uma língua transformada. [...] Transformar, adaptar, contrabandear algumas gemas do passado greco-latino para o novo mundo cristão inevitável e emergente” (BRESSANE, 2000, p.10-11). A tradução desponta, portanto, não só como exercício estético ou acadêmico, mas como sobrevivência e continuidade, eterna reinvenção de um porvir do passado – e mais especificamente, de um porvir profano saqueado pela cultura judaico-cristã ocidental. A tradução integra um gesto político de escavamento e “reexistência”, para usar um neologismo de Viveiros de Castro (2017), das forças antigas soterradas pela ordem dominante.

Nesse viés, há uma cena muito interessante no filme *São Jerônimo* em que o santo aparece traduzindo as inscrições rupestres de Itacoatiara do Ingá, com os signos pré-cabralinos fazendo as vezes do texto grego e hebraico antigos. O filme aqui não só referencia a tradução da *Vulgata*, usando a paisagem brasileira para traduzir a história do santo, como acena a um outro gesto, ainda maior: o do escavamento da ancestralidade latino-americana, da qual sobraram pouquíssimos

vestígios. Em outro texto, Bressane (2000, p. 86) conta o curiosíssimo caso de Bernardo Silva Ramos, poeta que em 1930 publicou, em dois tomos:

um sistema (de poesia) de decodificação e leitura dos traços rupestres, desmembrando, anatomicamente, a inscrição e atribuindo a cada linha ou traço da figura uma letra do alfabeto grego. Com isto, engenhosamente, pode ‘ler’ e ‘decifrar’ os sinais lapidares de nossa pré-história. Viu Poesia onde ninguém viu nada... A estupidez da época crucificou o notável Bernardo Silva Ramos com argumento de que os gregos jamais vieram ao Brasil. Tinham razão: jamais vieram e jamais virão...

Ramos lançou mão do que estava a seu alcance na época não para mera e pretensiosamente restituir o significado dos signos rupestres, mas antes para um poético e criativo exercício de leitura dos mesmos, afim ao impulso último da cultura como constante e continuada renovação das formas herdadas do passado. *Arqueologia da tradução*, a que Bressane dará continuidade no supracitado *Tabu*, dentre outros filmes como *Cleópatra*, *O gigante da América* (1978) e *Sedução da carne* (2018), que se servem das interpolações mais inusitadas para traduzir e reescavar as forças antigas dos tristes trópicos. Invocar o passado pré-colombiano é, inclusive, uma necessidade vital, pois o soterramento do mesmo (ainda em curso) pelo poder colonial ocidental foi extremamente violento e destrutivo. A sobrevivência da Pindorama pré-cabralina, mesmo que pelo mais pequeno dos vestígios, é o levante último contra o colonialismo e a “civilização”, contra os apagamentos e massacres que operaram a sangrenta história de usuras e cadáveres da América. Como o anjo da história benjaminiano, esse gesto volta-se ao que sobrou do passado, na contramão do vendaval do progresso ditado pela cínica rapina colonial, também esta sobrevivente no neoliberalismo contemporâneo das Américas. Assim, Bressane defende (1996, p. 84 – 85):

O Brasil, país da macumba, deverá despertar algum dia para as artes mânticas [...] 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...

À arqueologia warburguiana das imagens Bressane ainda acrescenta o ingrediente do humor, e mais especificamente do deboche herdado das chanchadas, do teatro de revista e das marchinhas de carnaval. *Tabu*, no que pese o seu fundo trágico, é um filme extremamente hilário. As dramáticas lacunas entre passado e presente inspiram momentos cômicos bastante inspirados como a divertida montagem em que as nativas Bora-Bora do filme de Murnau aparecem dançando ao som de “A vitória há de ser tua tua tua, moreninha prosa...”. É sob o clima do carnaval que o passado-*tabu* é específica e especialmente invocado, pois é no carnaval que os tabus são intersticialmente convertidos em totem, como já dizia não só Oswald de Andrade (interpretado no filme pelo Colé das chanchadas) mas Bakhtin em seu famoso estudo sobre as inversões do regime social do sensível

na heterotopia da festa carnavalesca. Os demais filmes de Bressane seguem a mesma tônica. Suas transcrições, por exemplo, sempre se revestem, em maior ou menor grau, de um certo quê de paródia, pois é pelo humor que os signos são especialmente desprendidos e dinamizados na tradução. A imagem dialética é cômica: Bressane demonstra que a paródia é o procedimento por excelência da *mnémossine* warburguiana, pois é o humor que especialmente catalisa a polarização e reenergização das formas do passado.

Em *Capitu e o capítulo*, Capitu (Mariana Ximenes) demarca numa parede o contorno da sombra da silhueta de Bentinho (Vladimir Brichta). Ela faz a skiografia das primeiras imagens das cavernas, continuando a Itacoatiara do Ingá na efígie do marido. Mais à frente, em um dos intervalos da montagem, Bressane apresenta um trecho de um vídeo seu de 1979, *Cidade pagã*, em que ouvimos Sonia Dias declamando um rol inteiro de nomes derivados das línguas originárias indígenas e africanas (*acaraí, acarapé, amiris, aquidabã, atiribá, bariri, beriribe, bocaina, botucatu, cabuçu, caju, ipanema...*). Na cena anterior, vemos Bentinho, Capitu, Escobar (Saulo Rodrigues) e Sancha (Djin Sganzerla) dançando em roda com charutos e aguardente, num ritual retirado dos credos afrobrasileiros. E depois de *Cidade pagã*, o Dom Casmurro do futuro (Enrique Diaz) aparece lendo ao quarteto supracitado um trecho do conto *O moleque* de Lima Barreto, que cita o comentário do geógrafo anarquista Élisée Reclus sobre a necessidade de se conservar os nomes tupis da terra brasileira. Nos interstícios do romance machadiano, nas imagens subterraneamente emergentes entre um capítulo e outro, Bressane, na mesma orientação warburguiana de seus outros filmes, dá a ver os vestígios, as sombras (*skiografias* de Capitu), do passado pagão brasileiro e latino-americano, soterrado pela “civilização” colonial, mas sobrevivente nos nomes, gestos, celebrações e iconografias ainda praticados.

No excerto de *Cidade pagã* vemos algumas imagens da paisagem geológica do Rio de Janeiro, filmadas na rua Aperana. A forte contraluz do enquadramento final sobre o morro do Corcovado converte a paisagem em sombra, como que revolvendo, do negativo da imagem, o negativo do passado pré-cabralino latente desse tempo-espço. Em contraste, da estrada sinuosa da rua Aperana, destacada entre as sombras por luz estourada bem forte, vislumbramos a forma da serpente, animal tão caro às cosmologias originárias. Também vemos um Narciso nu, meio paródico, correndo para as margens de um córrego, com signos de Itacoatiara tatuados nas costas. Todas essas imagens invocam uma ancestralidade fugidia, em signos e figuras resgatados, direta ou indiretamente, de um outro mundo, de uma memória ou passado subterrâneos, momentaneamente cristalizados e continuados nas formas do presente. E isso não só nas imagens visuais, mas

igualmente no ritmo, dicção e sonoridade dos nomes tupis, entoados e catalogados como um obituário antropológico, mas também como um poema concreto digno das *Galáxias* de Haroldo de Campos. O ritmo pagão também emerge nas palmas e pisadas que embalam o ritual dos quatro amigos da cena anterior, na experiência grupal de possessão, embriaguez e dança tão odiada pelo recato cristão colonial (e racista) do corpo e do movimento.

É bastante significativa, nesse viés, a referência estética do filme ao barroco, sobretudo nas cenas com Casmurro-Enrique Diaz em sua biblioteca. Ainda que em algumas cenas ele seja visto em outros cenários e até interagindo com outras personagens (incluindo a sua versão mais jovem, interpretada por Brichta), Casmurro quase sempre aparece enclausurado nesse espaço, por vezes enquadrado, na imagem, pelos vãos das prateleiras dos livros. A biblioteca é um ambiente absolutamente escuro, composto unicamente por um fundo preto, os livros e algumas mobílias. É um cenário de clausura total, abstraído e suspenso no espaço-tempo, num ensimesmamento comparável ao da mônada barroca em que já não há nem mais um dentro ou um fora, mas um recolhimento absoluto (esse cenário, inclusive, já havia sido ensaiado em outro filme do cineasta, *Sedução da carne*). Essa referência não é gratuita se lembrarmos do barroco como um campo de dramáticos tensionamentos e contradições, cujas imagens opulentas e convulsionadas exprimem uma profunda crise da razão teleológica e a “última tentativa de reconstrução de um mundo que desmorona” (DELEUZE, 1995 apud AGUILAR, 2016, p. 180) - a saber, o antigo primado da Igreja e da nobreza, abalado pela nascente ordem protestante burguesa e capitalista. O barroco é expressão de “um mundo que perde seu núcleo, seu centro, seu sentido, seu direcionamento e que avança a partir da imanência da linguagem ou da imagem, buscando reencantá-las pela saturação, pelo transbordamento e pelo excesso” (AGUILAR, 2016, p. 181).

É interessante para nós a descrição de Gonzalo Aguiar (2016, p. 178) sobre a dobra poética do barroco:

A dobra serve justamente para pesquisar o hiato que separa e une a dimensão projetável do sujeito e o sobrevir do incomensurável, do que pode surgir. Porque, por um lado, a dobra é uma operação ‘personalíssima’ de um sujeito [...] que continua seu impulso construtivo e a consideração artística de seus materiais [...]. Entretanto, a dobra é também uma operação ‘anônima’, a abertura da viagem, o fortuito do vento ou os movimentos de quem dança. [...] A dobra, então, tem essa dupla valência que, à medida que a obra avança, se torna indiferenciada: tanto o sujeito se torna a-estético (o movimento ético) quanto o vento anônimo se torna expressão (seu acaso é tensionado com as condições construtivas propostas pela obra).

A dobra implica a alteridade. A vertigem barroca decorre do irromper dessa força outra, do fortuito que foge ao controle do espectador e mesmo do artista que cria. E é dessa alteridade que se dá, nas palavras de Aguiar, a aparição do que ficou de fora ou no avesso da racionalidade então

perdida. Assim, embora originalmente atrelado ao projeto da contrarreforma, o barroco, no seu próprio fundamento estético e teórico, dá vazão à emergência do outro, incluindo as forças antagonistas à própria Igreja. Como expôs Deleuze em seu famoso tratado, no barroco já não há mais alto ou baixo, mas um contínuo indissociável no qual o próprio poder não está completamente estável, sujeito que é ao imponderável do mundo e da vida. E de fato, no que se refere à sua variante latino-americana, o barroco frequentemente expôs a situação conflituosa com as alteridades ameríndias e africanas no contexto da invasão/colonização das Américas.

Em outro interstício de *Capitu e o capítulo*, vemos registros de viagem do *Palazzo del Te* de Mântua, com imagens dos afrescos eróticos de Giulio Romano na Câmara de Cupido e Psiquê. A câmera na mão vai das paredes ao teto, com pequenas rotações que reforçam a vertigem das pinturas que se abrem na arquitetura. Enquadrando algumas figuras a parte como o viril e monumental ciclope Polifemo e Júpiter seduzindo Olímpia (com o pênis em riste), o filme passa, por fim, para o famoso Salão dos Cavalos, detendo-se, de parede a parede, nos animais que parecem saltar das paredes. Dobra maneirista, o *trompe l'oeil* dos cavalos burla o seguro distanciamento entre espectador e representação, assaltando a percepção do primeiro e imiscuindo-se no seu espaço-tempo, em invasiva ilusão. *Trompe l'oeil* entre os capítulos: Bressane traduz os interstícios capitulares de Machado de Assis com a dobra barroca. As imagens que se infiltram entre um capítulo e outro são afins à dobra expansiva e seu princípio de alteridade, com que o recalcado fortuitamente assalta o presente, fazendo emergir todo um universo desconhecido, secreto, traumático. Essa alteridade, em *Capitu e o capítulo*, é o mesmo tabu do filme de 1982, aqui personificado nas figuras quase pornográficas de Giulio Romano – e de fato, sequências depois, outro interstício entre os capítulos será o trecho de um filme erótico do cinema mudo, também exibido no filme *Tabu*.

A infiltração ou assalto desse outro, tabu, imiscuído entre as dobras, possui um impacto efetivamente avassalador para a economia das tramas e imagens, como indica a cena em que a mesma sombra de Bentinho, *skiagrafada* no começo, expande-se no espaço vazando dos limites da silhueta e tornando-se uma massa escura indefinida, disforme e gigante, tão assustadora como a sombra de um filme expressionista. Enquanto isso, ouvimos ao fundo o som de corvos carneiros numa praia, que antecipam a cena seguinte em que Casmurro lê a tradução de Machado de Assis de *O corvo* de Edgar Allan Poe, com um tecido negro opaco interposto entre a câmera e a personagem, diluindo a imagem do ator num vulto quase abstrato, de pura luz e sombra. Dos vãos dos capítulos, surge a morte. Tomado pela vertigem, Bentinho perambula desorientado pelas salas, escadas e

corredores de sua casa, chegando a reproduzir a pose catatônica d'*O homem desesperado* de Gustave Courbet. Ele chuta, como mencionamos, a câmera ao nível do chão, e por uma trucagem da montagem, o chute faz a câmera girar sobre si mesma no espaço, em rotações ébrias e imagens turvas que reiteram o aturdimento barroco da cena. Perturbação que assalta o próprio jogo de cena.

Nos interstícios dessa cena de delírio, vemos imagens de Capitu e Sancha observando seu reflexo em um espelho convexo disforme, com moldura de prata em alto relevo ao estilo colonial. A imagem invoca outra figura bastante cara ao barroco: o autorretrato de Parmigianino. Conforme expõe Hans Belting (2011), se no renascimento o homem se torna a medida ideal do mundo e das coisas (vide o *Homem Vitruviano* de Da Vinci) e a visão é celebrada com a perspectiva albertiana, pela qual o mundo se dispõe total e privilegiadamente ao controle do nosso olhar, com o barroco, como bem sintetiza a imagem de Parmigianino, essa medida entra em colapso: o homem, do ser vitruviano perfeito, vira uma figura grotesca e desproporcional e o instrumento especular da visão, até então símbolo da representação cientificamente otimizada do mundo e das coisas, torna-se meio de deformação e desfiguração. Da medida exata do homem e do seu controle e poder sobre a natureza e sobre si mesmo surge o maneirismo, e do retrato especular de Parmigianino é um passo até Caravaggio fazer o retrato especular da Medusa e seu olhar petrificante mortal. Sintomaticamente, Bressane invocará essa imagem ao mostrar, na mesma sequência de delírio de Bentinho, o reflexo de Capitu sobre uma bandeja metálica, com Mariana Ximenes emulando a expressão atônita da Górgona barroca. Os olhos de ressaca convertem-se no trágico olhar da morte.

É importante comentar o papel de Capitu nessa dinâmica. O filme é sobre o capítulo, mas também sobre Capitu, mesmo que Haroldo de Campos tenha afirmado a maior importância do primeiro. Voltando aos dinamogramas de Warburg, Giorgio Agamben sublinha a comparação entre as imagens dialéticas da memória e as figuras mitológicas das ninfas, as quais espíritos elementares que não eram nem seres humanos (por não terem uma alma) nem animais (por possuírem razão e linguagem) e nem propriamente espíritos (por terem um corpo). As ninfas não eram meras mortais, mas também não estavam salvas da morte e não dispunham da salvação final que aguardava a alma dos homens. Elas tinham, contudo, a chance de receberem uma alma se se unissem sexualmente a um homem e gerassem com ele um filho, e era por isso que procuravam os mortais para acasalarem em segredo com eles. Para Agamben (2012, p. 54), assim como as ninfas, “somente no encontro com o homem, as imagens inanimadas adquirem alma, tornam-se verdadeiramente vivas [...]. A história da ambígua relação entre homens e ninfas é a história da difícil relação entre o homem e suas imagens”. Como vimos, os homens é que dinamizam as imagens do passado, e estas só

ganham continuidade, persistindo no tempo, a partir desse encontro. Contudo, como também vimos, as imagens não são tão passivas ou inocentes nessa relação. Como o próprio Agamben escreve (2009, p. 136), contra qualquer neutralidade, tal encontro seria antes uma

confrontação, mortal ou vital dependendo do caso, com as terríveis energias que continham essas imagens e que em si mesmas tinham a possibilidade de fazer regressar o homem a estéril sujeição ou de orientar seu caminho para a salvação e o conhecimento. [...] Warburg concebia [os artistas, historiadores e sábios] como sismógrafos hipersensíveis que respondem ao tremor de agitações longínquas ou como ‘necromantes’ que, de plena consciência, evocam os espectros que os ameaçam.

As ninfas também seriam, portanto, as ondinas que naufragavam os marinheiros com o seu canto.

Essas ninfas/ondinas estão presentes em toda a filmografia de Bressane, mas de uma maneira muito menos misógina do que na metáfora de Agamben. Em Bressane, as ninfas não orbitam em função de homens que lhes dão uma vida ou um filho, quem dirá uma salvação. A dinâmica é exatamente a oposta: são os homens que procuram as ninfas ou são provocativamente seduzidos, gozados e enfim abandonados por elas. Em alguns filmes, Bressane cita a “ninfa fugitiva” dos versos de Luís de Camões: a ninfa é uma entidade autônoma, debochada, fugidia, e profanamente orgulhosa da sua falta de alma (ou falta de caráter). Elas não dependem dos homens para existirem ou viverem, e são seus companheiros que adquirem uma experiência outra de vida, prazer e conhecimento quando são fortuitamente escolhidos e encontrados por ela. “Além do bem e do mal”, as ninfas detêm uma noção muito maior ou mais profunda do tempo, da existência e da morte, e como bem sintetiza a abertura do filme *Garoto*, são elas quem conduzem seus parceiros para o desconhecido, o tabu, da dimensão profana e recalcada da vida, enquanto mediadoras, sacerdotisas, guardiãs ou iniciadoras. Mais do que ninfas, portanto, elas são sobrevivências de um matriarcado subterrâneo, marginal, e sua relação com os mortais se dá numa economia outra que a da redenção teleológica ou da hereditariedade. Desde os anos 90, inclusive, essas ninfas aparecem sob a figura da professora ou da intelectual, que experiencia e transmite o conhecimento pela via do humor e da sexualidade. Essa personagem reivindica duas das coisas mais negadas às mulheres pelo patriarcado – a comédia e o gozo –, e nela se nota uma potencial referência à figura de Rosa Dias, ainda hoje tão influente na concepção e realização dos filmes do cineasta.

No filme *Beduíno*, há uma cena que parodia a ninfa warburgiana. É o momento em que o beduíno do título interpreta um cego mendicante, sentando-se no centro da sala e depositando sua cartola para receber as esmolas. Sua companheira, Surm, vestindo apenas um sobretudo e saltos de agulha, marcha militarmente pelo aposento até se colocar diante do cego. Ela abre o sobretudo,

exibindo o corpo nu para o pedinte, e lhe joga algumas moedas, antes de retomar a marcha e sair de cena – e descobrimos depois, em *close*, que as esmolos são antigas moedas maias. Se Warburg, em seus escritos, associa a ninfa a uma figura etérea, de leveza evanescente, a Surm de Alessandra Negrini desponta em direção totalmente contrária, inclusive pela pisada forte com o salto que lhe tira qualquer delicadeza de movimento. A isso se agrega a vulgaridade do clichê erótico e a debochada ironia do corpo nu que se expõe ao homem incapaz de enxergá-lo. Mesmo a ninfa lhe trazendo grandes tesouros, incluindo as cunhagens pré-colombianas, o homem fica pateticamente parado à sua frente, sem saber o que está recebendo (e perdendo). Uma cena similar será encenada em *Capitu e o capítulo*, em outro dos delírios de Bentinho na cena climática supracitada. Capitu, de costas para a câmera (e também com saltos de agulha, vermelhos), abre o vestido, revelando o corpo nu para Escobar, sentado à sua frente. Enquanto ela se despe, ouvimos o barulho fértil de pássaros e insetos de uma floresta. A cegueira agora é nossa (e de Bentinho, dada a possível subjetiva da cena): apenas Escobar vê o encoberto, tabu, que Capitu, ninfa dos olhos de Medusa, privilegiada e seletivamente lhe revela. A ele e não ao Casmurro.

É esse o grande drama do romance. Mais mulher do que Bentinho homem, Capitu no filme está sempre em descompasso com o marido. Isso é evidente na cena a dois em que Bentinho deseja passear fora enquanto Capitu lascivamente reclama a relação nupcial:

Eu tenho uma luz, quente, aqui dentro de mim... Eu ganhei o melhor presente que alguém podia ganhar. Algo a ser cuidado como um tesouro. Um tempo que não se pode perder! [...] Na melhor parte nós temos que ir? Na hora de viver o segredo?... [...] Você vai bater a porta do paraíso na minha cara? Não e não!.

Como o pedinte cego, a reação de Bentinho é sentar-se atordoado no divã à frente, apoiando-se impotente com a bengala enquanto a esposa espera de braços pelas núpcias. Lembremos que é Capitu quem desenha a silhueta do marido. Como imagem, ela aparece no filme como a mulher que olha, sempre observando, inquieta, atenta, oblíqua e debochada. Conforme nota Filipe Furtado (2021, p. 1), a Capitu contemporânea de Ximenes “está sempre sobrando em cena em conflito com o *décor*, e num tom à parte em relação ao dos outros atores”. Não à toa, em outra cena, Bentinho espia Capitu perambulando sonâmbula na mônada escura da biblioteca, tal qual um fantasma de fita expressionista: Capitu é uma presença, quando não fugidia, sempre deslocada em outro espaço-tempo (o seu próprio espaço-tempo), até quando dividindo o *tableaux* com as demais personagens. Fugidia, fugitiva, ela é a ninfa que está sempre a um passo, uma dimensão além do olhar frouxo e limitado dos mortais. Força matriarcal, herdeira do tesouro de Surm e continuadora das *skiagrafias* ancestrais, ela reivindica o gozo nupcial menos pela relação marital e mais pelo misterioso segredo

da relação a dois, além do bem e do mal, “o teatro de 10, 15 atos que você implora para não acabar nunca”.

Capitu é monumento, ícone arcaico, como sugerem os agudos *closes* nos olhos e lábios de Mariana Ximenes. Ela visualmente desponta como musa, efígie, personagem de folhetim, diretamente tirada de um quadro de Chardin ou de uma fita mexicana. Ela possui, por fim, uma relação bastante interessante com Sancha, esposa de Escobar. Em alguns momentos, as duas trocam de papéis e posições, reproduzindo os gestos da outra em cena similar e até alternando os mesmos vestidos. Elas parecem dividir uma única personagem: Sancha é Capitu e Capitu é Sancha. Ambas desafiam as comuns delimitações de dramaturgia ou caracterização de personagem, ao trafegarem livremente entre uma e outra posição cênica, mesmo que mantendo sua singularidade enquanto imagem e corpo. Esse “Persona” machadiano sugere uma curiosa abordagem da controversa relação entre Capitu e Escobar, pois o trânsito e intercambialidade dessas figuras ondinias, quase indiscerníveis entre si, estabelece com as personagens masculinas uma economia outra de relações que não a do matrimônio burguês ou da fidelidade conjugal. Soa natural, assim, que Capitu apareça tendo relações com Escobar, assim como Sancha com o marido da outra. Bentinho, no entanto, só consegue enxergar a traição. Sua única leitura dessa dinâmica é a infidelidade, e talvez porque secretamente ressinta não viver o mesmo enlace com Escobar (vide a insinuação de Capitu dos desejos do marido pelo amigo).

A cena da ninfa e o cego de *Beduíno* atualiza-se em *Dom Casmurro*: Bentinho é o patriarcado limitado, frouxo, sempre aquém de tudo que as ninfas lhe trazem ou oferecem, insensível e distante ao tesouro entregue até diretamente em suas mãos. E pior: cúmplice da mentalidade mesquinha, tacanha, que em nome de princípios vazios, de uma moralidade falsa e uma preservação covardia, repudia toda e qualquer alteridade, tudo o que se encontra fora de si, seja qual for a potencialidade desse outro. Aqui nos lembremos dos nomes tupis da *Cidade pagã*, do tabu pré-cabralino: Capitu, enquanto ninfa, também personifica essa constelação perdida, a memória e potencialidade desse mundo outro que se esvai entre os dedos do Casmurro, perdendo-se nos confins de um delírio ou pesadelo. Qualquer revitalização possível dessas forças antigas, matriarcais – sejam elas mediterrâneas, caraíbas ou latinas –, é comprometida: Bentinho não tem peito, não tem força ou desprendimento bastante para sair de si mesmo e enveredar-se no outro, na alteridade. Ele não é páreo para o mar tragante, arrebatador, dos olhos de ressaca, e seu destino, no filme, é o abismo solitário, o ensimesmamento absoluto da mônada, e a obsessão pela morte, pelos poetas de fim de século que morreram muito jovens, antes dos 20 e poucos anos.

Capitu, no entanto, persiste rondando as memórias e claustros do Casmurro. No desfecho do filme, numa composição visual semelhante a um *vanitas* de Georges de la Tour, ela aparece ao lado da escrivainha da biblioteca/mônada, seminua e melancólica. Como uma visão fantasmática, ela ainda aparece vez ou outra diante do Casmurro do futuro, sempre à espreita e insinuante, agora com a aparência de uma musa de Milo. Ela também surge na última cena do filme, atrás do mesmo filtro opaco da cena d'*O corvo* de Edgar Allan Poe, como um vulto ensombrado, quase abstrato e indiscernível, ainda que presente e pulsante. De *Capitu e o capítulo* chegamos a *Capitu-capítulo*: Capitu é, ela própria, a sombra, a imagem fugidia emergente entre os capítulos, escondida e perniciosamente entre os interstícios. Infiltração do mar de ressaca, presença-ausência traduzida pela trucagem com a atriz, o filtro e a câmera, dinamograma machadiano cinematográfico.

Mas a morte não é ponto final em Júlio Bressane. Conforme escreve Rosa Dias (2011, p. 69 – 70), no eterno retorno nietzschiano:

assim como estamos submetidos à lei do crescimento, também estamos submetidos à lei da morte. Essa ideia não nos deve acobardar; pelo contrário, devemos suportá-la com certo júbilo. Sem a destruição, não há processo criador. É ele que mantém a vida, a força de vida. Força que, ao se voltar sobre si mesma, vai além de si, para de novo voltar a si mesma e retomar o processo criador. Poder não só criar, mas também destruir, exige excesso. A destruição, como consequência de uma superabundância de vida, é prenhe de futuro: 'É capaz de transformar todo deserto em exuberante pomar'. A vida é o momento presente. A morte só triunfa a serviço da vida.

Esse é, inclusive, o fundamento da tragédia grega, a qual, segundo Dias (Ibid, p. 94),

expõe o abismo, mostra-o e, ao mesmo tempo, protege, salva, cura mesmo as consequências destrutivas dessa exposição. [...] a destruição do herói trágico traz alegria. Ele é negado para nos convencer do eterno prazer do existir, pois com 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 aparecem necessárias para nós porque deixam entrever algo de mais profundo que transcende qualquer herói individual: o eterno vivente criador, eternamente lançado à existência'.

É essa a tragédia do filme *Garoto*, quando o casal interpretado por Gabriel Leone e Marjorie Estiano percorre errante o sertão nordestino até ser gradativamente engolido pela paisagem e reduzido a sombras entrevistas na terra seca. Tal experiência de morte não aparece como um fim ou fatalismo irreversível: ela se dá no sentido trágico supracitado de aniquilação e reintegração às forças misteriosas do universo, aqui personificadas pela paisagem sublime do sertão, que aos corpos exauridos e desorientados do casal contrapõe a monumentalidade vigorosa das pedras e rochas da caatinga. E enquanto Leone persiste numa relação combativa com essa paisagem, tentando erguer a pedra do Pai Mateus sobre seus ombros à maneira de um Atlas, Estiano, mais contemplativa e absorva, termina em simbiose com esse cosmos, como quando convulsiona deitada sobre o solo,

num corpo a corpo com o chão de terra batida e a sombra da caatinga projetada sobre si.

É nesse sentido antiteleológico que a morte aparece nesse e em outros filmes de Bressane, desde os controversos *O anjo nasceu* e *Matou a família e foi ao cinema* do começo de sua carreira. Isso o aproxima inclusive não só do eterno retorno nietzscheano, mas da própria cosmologia ameríndia, na qual, segundo Yanet Aguilera (2016), a morte não nos espera no fim da linha, mas está conosco desde o princípio. É o que sugere o mito original maia do *Popol Vuh*, pelo qual o mundo foi criado em um jogo de Pokatok entre os senhores do mundo subterrâneo e os primeiros habitantes do universo. A disputa com a morte dá-se desde a origem do mundo e não somente depois da perda do paraíso, como na narrativa cristã, e ela já é de antemão fadada à derrota, o que não impede entretanto, segundo Aguilera, a celebração de cada efêmera vitória contra o oponente. Assim, os ameríndios jogam e até dançam com a morte, numa temporalidade outra que a da teleologia cristã, sem a mesma expectativa ou ansiedade para uma coisa que já é dada de cara, que é apenas mais uma (e primordial) dimensão da existência, com que temos algumas perdas, mas também algumas vitórias. Sintomaticamente, Aby Warburg (2004) estudou como no ritual da serpente dos povos Moki, da América do Norte, os dançarinos entrelaçavam-se com cascavéis, colocando-as sobre sua própria boca, numa experiência conciliadora, e não predatória, de interlocução com os animais místicos que mediavam as chuvas para as próximas colheitas. O animal peçonhento, potencialmente mortal, era justamente quem mediava a fertilidade: a morte, como ‘parceira de jogo’ ou ‘companheira de viagem’, integrava o movimento natural, cíclico e não linear, da vida como contínuo ganhar, perder e recomeçar.

Não que a morte não seja dramaticamente sentida em filmes como *Cleópatra*, *A erva do rato* e *Sedução da carne*, mas a relação com ela, em Bressane, se dá muito mais nessa horizontalidade, inclusive a ponto de alguns filmes a parodiarem, como *Memórias de um estrangulador de louras*, *A agonia*, *Brás Cubas* e *Beduíno*. Machado de Assis, inclusive, é uma grande referência para o cineasta nesse sentido. A sequência inicial de *Brás Cubas* apresenta a sardônica visão do “necrofone”, o microfone que roça o sorridente esqueleto do protagonista do filme. Batendo e penetrando nos ossos do morto, o “necrofone” extrai a sonoridade própria do cadáver e com ela faz música junto aos ecos de uma canção de Francisco Alves tocada na trilha sonora, ela mesma um vestígio de um tempo passado da música popular brasileira. Antes do desfecho da cena, a câmera ainda faz uma torsão de 180 graus, invertendo o quadro e colocando a caveira por cima do técnico de som que manipula o microfone. “Não é mais o vivo que está sobre o morto e sim o morto sobre o vivo. [...] E o morto escreve, fala e faz samba” (DIAS, 1995, p. 133 –

34). A personagem mórbida machadiana inspira uma debochada imagem da morte, que na sua irreduzível e tragicômica finitude desvela-se como signo de (re)descoberta de novas formas e ritmos, potencialidade de criação. As ossadas e demais vestígios e fragmentos do passado são prenes de invenção e futuro, motivo porque Bressane, como vimos, recupera os excertos do primeiro cinema, para extrair das películas antigas e desbotadas a (re)criação do fazer artístico presente, contemporâneo.

Em *Capitu e o capítulo* isso não é diferente (o filme inclusive recupera a sequência do *necrofone*, dentre outros excertos de *Brás Cubas*). O longa sugere, aliás, uma singela relação de Bressane com o seu próprio passado, à medida que o cineasta recupera excertos de seus próprios filmes anteriores, atualizando-os e ressignificando-os na tessitura fílmica atual. Esse passado de formas não se torna material de inventário ou saudosismo reacionários, mas fonte potencial, quase inesgotável, de novas e permanentes criações, eterna reinvenção e continuidade. Similarmente, se o Casmurro do filme embrenha-se obsessivamente na morte é também para recuperar, como dissemos, a criação literária dos escritores e poetas do fim de século (também lembrados pela *Áurea de Educação sentimental*), cujo vigor e fertilidade ainda prevalecem em cada verso e palavra declamado por Enrique Diaz. Casmurro paga o preço da morte, mas também nela reencontra a potencialidade do fazer literário e o constante reviver da forma. Consonante a isso, nos créditos finais do filme, vemos uma sequência de cenas de bastidores além de excertos não utilizados, todos ao som da *Exaltação à Mangueira* de Jamelão. Ao som do samba, o filme se reconstrói como obra eternamente aberta, suspensa, jamais definitiva ou acabada, em latente e permanente remontagem. Como os batuques que insistem em tocar, não há ponto final, mas contínuo recomeço, eterno retorno. No desfecho da cena, vemos novamente Capitu escondida entre as sombras. Ela ainda está ali, oblíqua entre os capítulos e vãos, prestes a emergir a qualquer momento.

Referências

AGAMBEN, G. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte & Ensaios*, v. 19, 2009, p. 132 – 143.

AGAMBEN, G. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.

AGUILAR, G. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.

AGUILERA, Yanet. Os caraiguaçu do cinema da América Latina. In: AGUILERA, Yanet; CAMPOS, Marina da Costa (Orgs.). *Imagem, memória e resistência*. São Paulo: Discurso Editorial, 2016. p.388 – 397.

- BELTING, H. **Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science**. Cambridge (UK): Belknap Press of Harvard University Press, 2011.
- BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.
- BRAGANÇA, F. **Filme de amor (Júlio Bressane, Brasil, 2003)**. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/60/filmedeamor.htm>>. Acesso em: 07 jun. 2022.
- BRESSANE, J. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRESSANE, J. **Cinemancia**. Rio de Janeiro: Imago, 2000
- BRESSANE, J. 10º Olhar de Cinema: Conversa com o filme Capitu e o Capítulo. [Entrevista concedida a Eduardo Valente]. **Olhar de Cinema**. Curitiba, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IxyNfgyiuMY&t=611s>>. Acesso em: 07 jun. 2022.
- BRESSANE, J. **Fotodrama**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- BRESSANE, J. **Deslimite**. Rio de Janeiro: Imago, 2011.
- CAMARNEIRO, Fabio D. **Cinema inocente: artes plásticas e erotismo em Filme de amor, de Júlio Bressane**. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação), São Paulo: Universidade de São Paulo – USP, 2016.
- CAMARNEIRO, Fabio D. **Contradições da canção: música popular brasileira em “O mandarim”, de Júlio Bressane**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2009.
- CAMPOS, H. de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CASTRO, E. V. de. Corpo a corpos. In: STERZI, Eduardo; STIGGER, Veronica (Orgs.). **Variações do corpo selvagem: Eduardo Viveiros de Castro, fotógrafo**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017. p.10 – 13.
- CONTRACAMPO (Org.). **Cinema inocente: retrospectiva Júlio Bressane**. São Paulo: SESC, 2003.
- DIAS, R. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DIAS, Rosa. Três planos longos e três notas breves. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995, p.133 – 35.
- FERREIRA, J. **Cinema de invenção**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2016.

FURTADO, F. **Criação/Recriação/Invenção:** notas sobre alguns filmes brasileiros na programação. 2021. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/filipe-brasileiros-olhar-2021/>>. Acesso em: 07 jun. 2022.

GOMES, P. E. S. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEIXEIRA, F. E. **O cineasta celerado: a arte de se ver fora de si no cinema poético de Júlio Bressane.** São Paulo: Annablume, 2011.

VENTURA, Leonardo Carneiro. O candeeiro de Benjamin: ensaio por uma historiografia com outros sentidos. **Tempo, Espaço e Linguagem**, v. 11, n. 01, 2020, p. 65 – 77.

WARBURG, A. **El ritual de la serpiente.** Cidade do México: Editorial Sexto Piso, 2004.

WARBURG, A. Mnemosyne. **Arte & Ensaios**, v. 19, 2009, p. 125 – 131.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento:** cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. Troca de olhares, com o ouvido à espreita. In: VOROBOW, Bernardo; ADRIANO, Carlos (Orgs.). **Julio Bressane: Cinepoética.** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1995. p.59 – 61.

Recebido em: 10 de junho de 2022.

Aprovado em: 07 de agosto de 2022.